



**HAL**  
open science

# De l'interdit à l'indicible : la question du crime dans l'œuvre fictionnelle de Julien Green

Elsa Yardin

► **To cite this version:**

Elsa Yardin. De l'interdit à l'indicible : la question du crime dans l'œuvre fictionnelle de Julien Green. Littératures. Université d'Angers, 2022. Français. NNT : 2022ANGE0032 . tel-04784318

**HAL Id: tel-04784318**

**<https://theses.hal.science/tel-04784318v1>**

Submitted on 15 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# THÈSE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITÉ D'ANGERS

ECOLE DOCTORALE N° 595

*Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : Langue, Littérature française, Littératures francophones

Par

**Elsa YARDIN**

**De l'interdit à l'indicible : la question du crime dans l'œuvre fictionnelle de Julien Green**

Thèse présentée et soutenue à Angers, le 14 novembre 2022

Unité de recherche : CIRPaLL EA 7457

Thèse N° :

## Rapporteurs avant soutenance :

Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY Professeur des universités à l'Université de Picardie Jules Verne

Jean-Michel WITTMANN Professeur des universités à l'Université de Lorraine

## Composition du Jury :

Président : Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY Professeur des universités à l'Université de Picardie J. Verne

Examineurs : Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY Professeur des universités à l'Université de Picardie J. Verne

Cécile MEYNARD Professeur des universités à l'Université d'Angers

Alain SCHAFFNER Professeur des universités à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Jean-Michel WITTMANN Professeur des universités à l'Université de Lorraine

Dir. de thèse : Carole AUROY Professeur des universités à l'Université d'Angers







**L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :**



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

**Consulter la licence creative commons complète en français :**  
**<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>**

Ces conditions d'utilisation (attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification) sont symbolisées par les icônes positionnées en pied de page.





# REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner, tout d'abord, en ces premières lignes, ma profonde gratitude à Madame Carole Auroy, ma directrice de thèse, pour sa disponibilité, son efficacité, sa gentillesse, ses encouragements et ses conseils précieux. Sa relecture, bienveillante, attentive et exigeante, m'a beaucoup appris. En dépit de mon métier d'enseignante à temps plein, elle a su m'accompagner avec précision dans les étapes cruciales de ce travail. Je la remercie vivement d'avoir réussi à me guider tout en me laissant libre et me faisant confiance dans mes recherches et la rédaction de la première version de ce travail de recherche.

Je suis reconnaissante également aux deux enseignants-chercheurs, membres du Comité de Suivi Individuel, pour leur regard vigilant et éclairé : je remercie tout particulièrement Madame Cécile Meynard pour ses conseils théoriques et bibliographiques et Monsieur Alain Schaffner, à l'origine de ce projet de thèse, pour m'avoir incitée à élargir mes lectures, ce qui m'a permis de développer les influences intertextuelles à l'œuvre dans l'écriture greenienne de l'acte criminel.

Je tiens également à remercier la directrice du CIRPaLL, Madame Élisabeth Pinto-Mathieu, et Monsieur Emmanuel Vernadakis, le directeur adjoint du CIRPaLL, ainsi que tous les membres de ce laboratoire de l'Université d'Angers, pour leurs avis enrichissants et leur disponibilité. Je souhaite aussi remercier Aurélie Reuillon pour son efficacité et sa serviabilité.

Un grand merci également à l'ensemble des membres de la SIEG (Société Internationale des Études Greeniennes) pour leur accueil chaleureux et leurs conseils. Les journées d'études consacrées à Julien Green ont beaucoup nourri ma réflexion.

J'ai été très bien accueillie au sein de l'équipe de doctorants du laboratoire du CIRPaLL et je souhaite adresser mon amicale reconnaissance à Karla Cotteau et Olivier Beneteau.

Je veux enfin remercier ma famille, et notamment mon père pour sa présence et son soutien affectueux et indéfectibles, et mes amis qui, par leurs encouragements et leur écoute, m'ont aussi permis d'avancer.

Je n'oublie pas non plus les bienfaits de l'amie féline qui partage mon bureau.



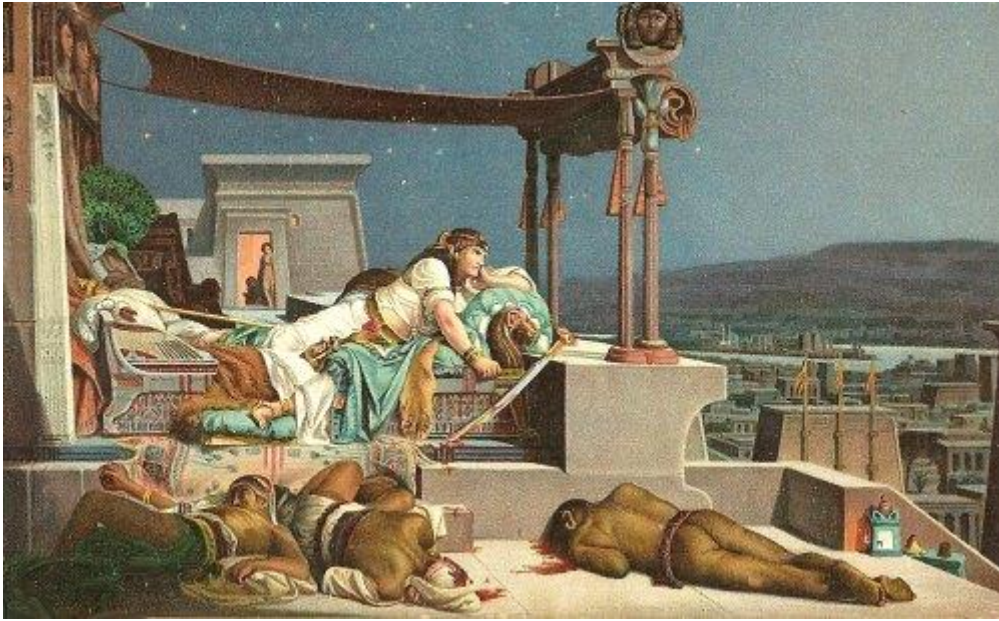
*Omnis mundi creatura  
Quasi liber et pictura  
Nobis est, et speculum  
Nostrae vitae, nostrae mortis,  
Nostri status, nostrae sortis  
Fidele signaculum*

Alain de Lille, *Carmen*.

*Demandez et l'on vous donnera,  
Cherchez et vous trouverez,  
Frappez et l'on vous ouvrira.  
Car quiconque demande reçoit,  
Celui qui cherche trouve,  
Et l'on ouvre à celui qui frappe.*

Évangile selon saint Matthieu, 7:7-8.





*Les Porteurs de mauvaises nouvelles* de Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ, 1871, Huile sur toile, 74 x 121, Tunis, ministère des Affaires culturelles, (dépôt du musée d'Orsay).





# Sommaire

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>LA POÉTIQUE DE L'ACTE CRIMINEL : UN CARREFOUR LITTÉRAIRE ET ESTHÉTIQUE ORIGINAL .....</b>	<b>31</b>
<b>1. Une narration obsessionnelle .....</b>	<b>33</b>
1.1. Le caractère visionnaire de la scène de crime .....	33
1.1.1. Surgissement du crime : la banalité devient extraordinaire .....	33
1.1.2. L'écriture d'un cauchemar entre dit et non-dit.....	38
1.1.3. L'oscillation des points de vue narratifs .....	47
1.1.4. Un auteur et un lecteur voyants et voyeurs .....	52
1.2. Des éléments récurrents : variations sur le thème du crime .....	65
1.2.1. Marqueurs stylistiques de la scène de crime .....	65
1.2.2. Les motifs récurrents de la scène de crime .....	72
1.2.3. Le cou/coup .....	81
<b>2. Intermédialité et intertextualité du crime greenien .....</b>	<b>87</b>
2.1. Intermédialité : des influences picturales et cinématographiques .....	87
2.1.1. Le tableau des <i>Porteurs de mauvaises nouvelles</i> de Lecomte du Nouÿ .....	87
2.1.2. Les gravures des damnés de <i>La Divine Comédie</i> de Dante par Gustave Doré .....	92
2.1.3. Les influences cinématographiques .....	96
2.2. L'intertextualité : des réécritures multiples .....	103
2.2.1. Œdipe et ses avatars greeniens .....	103
2.2.2. <i>Othello</i> et ses variations .....	105
2.2.3. <i>L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde</i> .....	107
2.2.4. Des emprunts à Victor Hugo, Eugène Sue, Charles Dickens et Fédor Dostoïevski .....	111
2.3. L'influence des faits divers .....	122
2.3.1. Julien Green : un lecteur assidu des faits divers .....	122
2.3.2. Des crimes qui deviennent des faits divers .....	127
<b>3. Le crime comme moteur fictionnel .....</b>	<b>135</b>
3.1. Le crime : aboutissement ou catalyseur fictionnel et herméneutique ?.....	135
3.1.1. L'emplacement des crimes .....	135
3.1.2. Des indices de récit policier.....	144
3.1.3. Un lecteur enquêteur.....	153
3.2. Un crime : des récits .....	158
3.2.1. Multifocalisation et fréquence .....	158
3.2.2. Un processus de dévoilement.....	164
3.3. Le crime appelle le crime .....	166
3.3.1. Les crimes fonctionnent souvent par paire .....	166
3.3.2. Continuité du crime d'une fiction à l'autre.....	170
<b>AUX SOURCES DU CRIME : LES STRATES HERMÉNEUTIQUES .....</b>	<b>175</b>
<b>1. Le secret et l'enfermement à l'origine du crime .....</b>	<b>177</b>
1.1. La connaissance du non-dit mène au crime .....	177
1.1.1. Révélation et chute : un schéma narratif récurrent.....	177
1.1.2. La causalité réciproque du crime et du secret .....	187
1.1.3. Amour, colère et jalousie .....	194
1.2. Cause et conséquence du secret : l'enfermement.....	204
1.2.1. Enfermement intérieur .....	204
1.2.2. Enfermement extérieur : le rôle des clefs .....	213
<b>2. L'engrenage tragique.....</b>	<b>223</b>
2.1. Une fatalité tragique à l'œuvre .....	223
2.1.1. Des rêves et des visions du crime .....	223
2.1.2. Un parcours annonciateur du crime.....	227
2.1.3. La présence de forces inconnues .....	236
2.2. Un déterminisme naturaliste .....	241
2.2.1. L'atavisme .....	241

2.2.2.	Le milieu .....	249
2.3.	L'onomastique des criminels et victimes greeniens .....	256
2.3.1.	Des criminels nés.....	256
2.3.2.	La victime toute désignée chez Green .....	262
<b>3.</b>	<b>Les liens entre Éros et Thanatos .....</b>	<b>269</b>
3.1.	Le désir comme source du crime .....	269
3.1.1.	Le désir frustré et la folie homicide .....	269
3.1.2.	Le rôle psychanalytique des armes du crime .....	277
3.1.3.	L'érotisation du corps de la victime .....	280
3.2.	Le récit criminel comme récit de l'interdit .....	285
3.2.1.	L'érotisation de la scène de crime : écriture de la scène impossible.....	285
3.2.2.	La transgression d'un interdit : deux scènes originaires .....	291
3.2.3.	La sexualité est un crime : le cas des fictions sans crime .....	299
<b>LA TRANSFORMATION DU CRIME : UN CHEMIN PARADOXAL DE L'INTERDIT VERS LE SALUT ET L'INDICIBLE .....</b>		<b>303</b>
<b>1.</b>	<b>Le crime : une scène d'inversion et de brouillage des frontières .....</b>	<b>305</b>
1.1.	Criminels, victimes et société .....	305
1.1.1.	Des criminels dissociés et réifiés.....	305
1.1.2.	Des victimes divisées et animalisées .....	312
1.1.3.	La mise en cause de la responsabilité et de la culpabilité des criminels .....	317
1.1.4.	Le crime comme révélateur et mise en cause de la société.....	324
1.2.	Les armes : dramatisation et transformation .....	330
1.2.1.	Quand l'objet et les mains deviennent des armes .....	330
1.2.2.	Personnification des armes de crime et des mains .....	335
1.3.	Les lieux .....	339
1.3.1.	Influence des éléments.....	339
1.3.2.	Des endroits sinistres .....	346
<b>2.</b>	<b>Le renversement du péché en voie de salut : la <i>felix culpa</i> .....</b>	<b>351</b>
2.1.	Le parcours des criminels vers le repentir .....	351
2.1.1.	Un parcours initiatique .....	351
2.1.2.	Un parcours religieux .....	357
2.2.	Le parcours des victimes vers le pardon .....	363
2.2.1.	Un parcours mystagogique.....	363
2.2.2.	Le rôle sotériologique des armes .....	366
2.2.3.	Un parcours mystique et spirituel .....	368
2.3.	Les rémanences du sacré archaïque : l'ambiguïté du sens.....	376
2.3.1.	Le mal universel : le salut en question et les indices du sacré archaïque.....	376
2.3.2.	Le sacré archaïque et le mystère du mal .....	384
2.3.3.	Les origines troubles de l'œuvre fictionnelle : vers une catharsis du mal par le mal .....	391
<b>3.</b>	<b>L'autre histoire : l'écriture de l'indicible .....</b>	<b>395</b>
3.1.	S'échapper de la fiction .....	395
3.1.1.	Briser l'œuvre fictionnelle et les personnages : l'auteur criminel .....	395
3.1.2.	Échapper aux modèles fictionnels .....	404
3.1.3.	L'auteur et le lecteur en quête de sens et de Dieu .....	410
3.2.	L'autre histoire ou le maquillage de la scène de crime .....	413
3.2.1.	Une histoire peut en cacher une autre.....	413
3.2.2.	L'histoire secrète du péché originel et du paradis retrouvé .....	422
<b>CONCLUSION.....</b>		<b>427</b>
<b>ANNEXES.....</b>		<b>449</b>
<b>1.</b>	<b>Annexe 1 : Résumé des œuvres de fiction greeniennes .....</b>	<b>451</b>
<b>2.</b>	<b>Annexe 2 : Tableau récapitulatif des crimes dans l'œuvre de Green .....</b>	<b>471</b>
<b>3.</b>	<b>Annexe 3 : Approche sociocritique des crimes greeniens.....</b>	<b>475</b>
3.1.	Les crimes et leurs protagonistes.....	475
3.1.1.	Les crimes.....	475
3.1.2.	Les criminels .....	477

3.1.3.	Les victimes .....	478
3.2.	Les circonstances des crimes .....	480
3.2.1.	Lieux et moments .....	480
3.2.2.	Mode opératoire et armes utilisées .....	481
3.3.	Cas ambigus et suicides .....	484
3.3.1.	Cas ambigus.....	484
3.3.2.	Les suicides.....	487
<b>4.</b>	<b>Annexe 4 : Gravures de Gustave Doré pour <i>La Divine Comédie</i> .....</b>	<b>493</b>
<b>5.</b>	<b>Annexe 5 : Photographies d'escaliers tirées de <i>Journal du voyageur de Green</i> .....</b>	<b>497</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>		<b>501</b>
<b>INDEX DES NOMS DE PERSONNES .....</b>		<b>519</b>



# INTRODUCTION



Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Et où allons-nous ? Pas de questions plus universelles, plus banales, en somme, mais aussi, pas de questions plus poignantes, plus troublantes et plus tragiques. Tels sont les prolongements vertigineux et métaphysiques du choc que la réalité du crime inflige à l'esprit. L'acte criminel met en jeu les fondements même de la notion de vie individuelle, touchant à sa mort, à son intégrité, à sa part de liberté, de responsabilité à l'égard de ses fautes et pose le problème du Mal, de la possibilité de rachat, de Dieu et du sens de toute vie humaine. Dans ses multiples ramifications, la question du crime concerne chacun d'entre nous et revêt de ce fait toute son importance. Tant dans la vie de l'homme, Julian Green, que dans la vie de l'écrivain, Julien Green, cette question s'immisce, par le truchement de ses nombreuses facettes : nous examinerons plus attentivement les thèmes de la dualité, du destin et du tragique, liés à la question du crime.

La vie de l'homme, Julian Green<sup>1</sup>, se présente comme frappée au double sceau du destin et de la dualité à plusieurs niveaux : sur le plan culturel et linguistique, tout d'abord. Tout commence le 6 septembre 1900, à Paris, avec la naissance de Julian Hartridge Green. Sa mère, Mary Adelaïde Hartridge Green, lui communique sa foi protestante anglicane, la lecture quotidienne et l'amour de la Bible et le goût pour des auteurs qu'elle chérissait : William Shakespeare, Walter Scott et Charles Dickens. Bien que vivant en France, ses parents lui transmettent l'héritage patrimonial de ses origines du sud des États-Unis par une nostalgie, un regret de la défaite de la guerre de Sécession et la pratique de l'anglais à la maison : « Si la France régnait à l'école et imposait sa langue à *Julien*, ce dernier redevenait à la maison, *Julian*, et y parlait anglais<sup>2</sup>. » La dualité culturelle et linguistique se dessine, ici.

À l'âge de quatorze ans, survient dans la vie du jeune Green la première grande tragédie : il perd sa mère adorée, au même âge d'ailleurs auquel son père, Edward, perdit la sienne. C'est à ce moment qu'une deuxième dualité de nature religieuse apparaît dans la vie de Green. La tragique disparition de sa mère va favoriser la conversion religieuse du jeune Green. Baptisé dans une église protestante (suivant la religion de ses parents), Green adolescent eut l'intuition d'être conduit par sa défunte mère vers un ouvrage traitant de la foi

---

<sup>1</sup> Ce développement biographique doit beaucoup à : GREEN Jean-Éric (le fils adoptif de Julien Green) (iconographie légendée par Julien Green), *Album Julien Green*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1998 et à SAINT JEAN Robert de, ESTANG Luc (nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Giovanni Lucera), *Julien Green*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Microcosme Ecrivains de toujours », février 1990 (1<sup>ère</sup> édition de 1967).

<sup>2</sup> SAINT JEAN Robert de et ESTANG Luc, *Julien Green*, *op. cit.*, p. 14.

catholique, comme l'explique Jean-Éric Green : « Mary Adelaïde [la mère de Green] va guider son fils vers un livre caché sous des cols empesés de son père : *The Faith of our Fathers* de l'archevêque de Baltimore, le cardinal Gibbons<sup>3</sup>. » Cette découverte fondamentale dans la vie de Julien Green l'amène à abjurer la foi protestante au profit de la foi catholique le 29 avril 1916, rejoignant une fois de plus son père qui était lui aussi devenu catholique peu de temps auparavant. Le catholicisme de Green demeure toutefois empreint de dualité car il garde la rigueur et l'habitude de la lecture quotidienne de la Bible, pratique peu répandue à l'époque.

Si l'on considère l'hérédité, la dualité se mue même en pluralité quand Green note : « J'avais la même écriture que mon arrière-grand-père, mon grand-père et mon père. Voilà un test d'hérédité<sup>4</sup>. » Ses origines remontent loin et se ramifient en de multiples branches. Green, bien conscient de ce mélange d'identités et d'influences ancestrales, répondit ainsi à un critique qui l'interrogeait sur ses origines : « ¼ Gallois + ¼ Irlandais + ¼ Écossais + ¼ Anglais = 1 Américain<sup>5</sup>. », ce qu'il analyse ainsi dans son *Journal*, à la recherche du sens de ces influences et de son destin :

*Ce qu'il y a en moi d'impulsif, de rêveur, de charnel aussi, j'ai tendance à croire que je le dois à l'Irlande ; à elle aussi tout ce qui fait que je réussis un jour pour échouer l'autre, tout ce qui m'a poussé à écrire mes livres, enfin le meilleur et le pire de moi-même. Je reconnais l'apport écossais dans mes crises religieuses... dans un amour profond et invariable de l'Écriture<sup>6</sup>...*

En 1914, éclate la Première Guerre mondiale : le destin historique et mondial vient rencontrer le destin individuel de Green qui, une fois les États-Unis entrés dans le conflit en 1917, s'engage à l'American Field Service et devient conducteur d'une ambulance. C'est près du front, en Argonne, dans une grange, qu'il se trouve face au premier soldat tué de sa vie. Après la guerre, il part faire ses études à l'université de Virginie. La découverte du Sud, terre de ses origines et de sa mère, qui ne se fait, paradoxalement qu'à dix-neuf ans, après que sa mère, gardienne des trésors de ses origines, l'a déjà quitté, marque à tout jamais le destin de Green : c'est une double vie d'allers et retours entre l'Amérique et la France, correspondant aux deux aspects de son être, qui débute, emblématique de l'incomplétude tragique de toute vie humaine, ainsi que Robert de Saint Jean et Luc Estang le mettent bien en exergue :

*Julien Green est un expatrié [...]. Américain né à Paris, mais Sudiste. Parisien terminant ses études universitaires là-bas, dans sa patrie réelle, la Virginie, il se sent toujours attiré par l'autre qui est en lui, par le désir de cet ailleurs qui se traduit tantôt par le Sud, tantôt par Paris<sup>7</sup>...*

---

<sup>3</sup> GREEN Jean-Éric, *Album Julien Green*, op. cit., p. 74.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>5</sup> SAINT JEAN Robert de et ESTANG Luc, *Julien Green*, op. cit., p. 6.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 82.



Au cours de ces trois années passées à l'université de Virginie, Green découvrira un goût pour l'écriture, de nombreux auteurs anglo-saxons dont Robert Louis Stevenson, son homosexualité et l'amour, à travers son amour platonique pour Benton Owen, alias Mark, dans ses romans autobiographiques. Une troisième dualité se fait donc ainsi jour qui irradiera toute la vie de Green : la dualité entre la religion et la sexualité. Aux yeux de Green, la dualité forme « le fond de notre nature humaine<sup>8</sup> », comme il le note encore le 22 février 1998, dans son *Journal* vespéral. Écartelé entre des désirs charnels puissants et irrésistibles, pour des hommes de surcroît, et l'exigence d'une foi catholique pure et exclusive, Green est en proie à une profonde division intérieure qu'il analyse de la façon suivante dans son essai *Ce qu'il faut d'amour à l'homme* : « La difficulté vient de ce que l'homme qui croit ne peut admettre la présence de l'homme de désir<sup>9</sup>. » Ce conflit intérieur conduit Green à de nombreuses crises religieuses au cours de son existence : en 1923, tiraillé par sa foi et ses désirs charnels, il laisse de côté la religion catholique, pour tenter d'y revenir en 1929, mais en vain. Puis, une nouvelle crise spirituelle se produit en 1938-1940 qui voit « “[son] retour à la religion<sup>10</sup>” », grâce au père Rzewuski, comme Green l'évoque dans son *Journal*. Une troisième crise religieuse a lieu en 1948 et s'accompagne d'une nuit mystique le 30 avril qu'il relate en ces termes dans son *Journal* : « De toute ma vie, l'heure la plus étrange. Je ne puis que noter la date. Entre une et deux heures du matin<sup>11</sup>. » La date de 1958 semble constituer pour Green le retournement définitif et serein de l'homme vers la vie spirituelle, ainsi qu'il le mentionne dans son *Journal* : « À cette date, j'efface tout. Ou plutôt, Dieu efface la réalité pour imprimer autre chose dans mon cœur<sup>12</sup>. »

En 1922, de retour en France, Green s'oriente d'abord vers une carrière de peintre mais la rencontre avec la « Dame verte<sup>13</sup> », un portrait de Mme Matisse par son mari, le détermine à renoncer car il y perçoit la modernité mais ne souhaite pas peindre ainsi. C'est un hasard, ou le destin, en 1924, qui met Green en contact avec Pierre Morhange, un jeune intellectuel qui lance une *Revue des pamphlétaires* et lui demande de rédiger ce qui deviendra le *Pamphlet contre les catholiques de France*. En 1926, Green publie son premier roman *Mont-Cinère*. Sa carrière d'écrivain prend ainsi son envol et les romans s'enchaînent, nous y reviendrons plus en détails.

---

<sup>8</sup> GREEN Julien, *Le Grand Large du soir, Journal 1997-1998*, 22 février 1998, Paris, Flammarion, 2006, p. 204.

<sup>9</sup> GREEN Julien, *Ce qu'il faut d'amour à l'homme, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », [1972-1998], t. VI, p. 934. Nous indiquerons à présent uniquement l'ouvrage accompagné de l'abréviation OC, suivie du numéro du tome concerné et de la page pour référencer les citations extraites des *Œuvres complètes* de Green, dans la collection « La Pléiade ». Nous nous abstenons de préciser le nom de l'auteur pour ces références.

<sup>10</sup> *Journal*, 5 février 1973, OC, t. VI, p. 86.

<sup>11</sup> *Journal*, 30 avril 1948, OC, t. IV, p. 1010.

<sup>12</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes, Journal 1996-1997*, 5 mars 1996, Paris, Fayard, 2001, p. 14.

<sup>13</sup> SAINT JEAN Robert de et ESTANG Luc, *Julien Green, op. cit.*, p. 33. Le vrai titre du tableau de Matisse est *La Dame en vert* (1909) ; il est conservé au musée de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg.

En 1939, l'histoire frappe à nouveau et c'est la Deuxième Guerre mondiale. Green s'exile aux États-Unis où il devient instructeur dans divers camps américains. Il parle à la radio dans *La Voix de l'Amérique*, bureau français de la radio *Voice of America*, créée par l'O.W.I. (Office of War Information) afin de s'adresser en français à ses compatriotes. Il écrit et publie en anglais durant cette période.

Après la guerre, de retour en France, Green écrit et publie à nouveau en français. Dans les années cinquante, sur l'incitation de Louis Jouvet, il commence à écrire des pièces de théâtre, sans pour autant cesser de s'adonner à l'écriture romanesque. En 1963, Green débute l'écriture de quatre volumes autobiographiques revenant sur son enfance et son adolescence et regroupés plus tard, en 1985, sous le titre *Jeunes Années*<sup>14</sup>. Green est élu à l'Académie Française en 1971. Il s'éteint le 13 août 1998, laissant derrière lui une œuvre foisonnante et protéiforme. Romans, pièces de théâtre, nouvelles, poèmes en prose, récits autobiographiques, biographies, essais, traductions en anglais et en français et son célèbre *Journal* se succèdent sur près d'un siècle. Si à cette œuvre littéraire, on ajoute une œuvre plus discrète qui est celle de dessinateur, de photographe et même de tapissier, on aura l'idée d'une œuvre que sa diversité et son ampleur apparentent à celle de Victor Hugo<sup>15</sup>.

La prolixité, la variété générique de son œuvre fictionnelle et l'étendue de son *Journal* qui couvre la quasi-totalité du XX<sup>e</sup> siècle font de Julien Green un écrivain majeur de ce siècle. Il est presque naturel qu'à une vie marquée au sceau du destin et de la dualité corresponde une œuvre profondément innervée par ces deux thèmes, auxquels il faut ajouter la conscience de la condition tragique de l'être humain. Nous allons à présent montrer comment la conscience de ces trois thèmes se manifeste dans l'œuvre greenienne, tout en montrant comment ils sont reliés à la question du crime.

Examinons le thème de la dualité, tout d'abord. Celui-ci apparaît bien vite sous la plume du diariste qui reflète ses états d'âme au jour le jour et déplore fréquemment sa propre division entre ses pulsions sexuelles et ses aspirations spirituelles, ainsi qu'il l'évoque dans son *Journal* : « L'homme charnel vit avec l'homme spirituel. L'un essaie de trancher la gorge à l'autre<sup>16</sup>. » Cette réflexion insiste sur l'union entre le crime et la dualité humaine, dans la pensée greenienne : la division intérieure, au cœur de la vie et de l'œuvre de Green, entraîne un conflit qui ne peut se conclure que par l'assassinat d'une partie de soi-même. La question du crime invite à s'interroger sur la dualité au travers d'une réflexion sur le degré de conscience et la personnalité du criminel au moment de l'acte. Depuis 2019, la parution des trois premiers tomes du *Journal intégral* fait apparaître cette dualité à l'œil nu avec l'usage de deux polices distinctes dont celle de « caractères bâton et en

---

<sup>14</sup> *Partir avant le jour* (1963), *Mille chemins ouverts* (1964), *Terre lointaine* (1966) et *Jeunesse* (1974).

<sup>15</sup> Cette analogie entre l'œuvre de Julien Green et celle de Victor Hugo n'est pas aussi excessive qu'elle en a l'air surtout si l'on considère que Victor Hugo était aussi dessinateur, que la collection de Gallimard « La Pléiade » a consacré à chacun huit volumes et que, pour l'un comme pour l'autre, toute leur œuvre complète n'y figure pas.

<sup>16</sup> *Journal*, 9 janvier 1947, OC, t. IV, p. 957.

italiques<sup>17</sup> » est chargée de rétablir les passages inédits à ce jour et décrivant, entre autres, des épisodes érotiques en termes crus. Ces épisodes voisinent avec les interrogations spirituelles et existentielles de Green et reconstituent, comme deux parties d'une poterie brisée, le portrait complet de l'homme. Des essais bilingues tels *L'Homme et son ombre* (1991) ou *Le Langage et son double* (1985), aux titres éloquentes, constitués de pages en anglais, à gauche et de pages en français, à droite, en miroir, concrétisent le biculturalisme et un dédoublement de Green. Cette dualité se retrouve bien évidemment dans son univers fictionnel : des titres de romans tels que *Si j'étais vous...*, *Le Malfaiteur* ou *L'Autre*, de récit comme *L'Autre Sommeil*, de pièces de théâtre comme *L'Ennemi* ou *L'Ombre*, renvoient à l'idée d'une altérité interne ou externe<sup>18</sup>. Bon nombre de personnages sont, à l'instar de leur auteur, tiraillés entre leurs désirs sensuels et leurs aspirations spirituelles : Jean, l'un des protagonistes du *Malfaiteur*, Joseph, le héros de *Moïra*, Wilfred, le héros de *Chaque homme dans sa nuit*, Karin, l'héroïne de *L'Autre*. Cet écartèlement aboutit parfois à un crime, comme c'est le cas pour Joseph. Cette altérité est si profondément ancrée dans la vie et l'imaginaire greeniens qu'elle se trouve même au cœur des moindres gestes quotidiens des personnages : ainsi, une anamnèse due à une identité d'atmosphère inspire à la grand-mère de Fabien, dans *Si j'étais vous...* une réflexion sur la permanence dans l'impermanence temporelle : « "C'est le même soleil, se dit-elle, mais j'ai soixante-sept ans et alors j'en avais huit"<sup>19</sup>. » Au détour d'un simple geste, c'est l'ensemble des traits du visage qui s'en trouvent modifiés, comme le déclare Phœbé à Wilfred, dans *Chaque homme dans sa nuit* : « "Tout à l'heure vous avez ri, mais quand vous souriez, j'ai l'impression que vous êtes une autre personne"<sup>20</sup>. » Émotions, vêtements, usage de langues étrangères suffisent à métamorphoser l'être le plus familier en étranger et les exemples abondent dans l'œuvre fictionnelle. Toutes ces facettes des personnages greeniens révèlent la dualité voire la multiplicité de l'être, incluant peut-être un assassin qui n'attend qu'une occasion favorable pour se manifester.

Green possède une conscience du destin et de son poids très forte puisqu'il fait dire à Brittomart, l'un des personnages de *Si j'étais vous...* : « "D'abord le hasard n'existe pas"<sup>21</sup>. » La question du crime implique la réflexion sur le destin puisqu'elle conduit à s'interroger sur les circonstances et la signification d'un acte qui fait d'un personnage un coupable et d'un autre une victime. Le destin fait ainsi l'objet d'une interrogation constante et prégnante dans l'ensemble de l'œuvre de Green qui semble pressentir, dès son enfance, la place cruciale et mystérieuse qu'il occupera, comme il le narre dans son avant-propos de 1947 à son roman *Si j'étais vous...* :

---

<sup>17</sup> GREEN Julien, *Journal intégral*, 1919-1940, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2019, p. XXXIX. Les deux autres tomes du journal complet sont les suivants : GREEN Julien, *Toute ma vie, Journal intégral*, 1940-1945, t. II, Paris, Bouquins éditions, 2021 et GREEN Julien, *Toute ma vie, Journal intégral*, 1946-1950, t. III, Paris, Bouquins éditions, 2021.

<sup>18</sup> On pourra se reporter utilement à l'annexe n° 1 comportant les résumés afférents aux œuvres citées et analysées au cours de notre travail de recherche de la p. 451 à la p. 470.

<sup>19</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 1022.

<sup>20</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 479.

<sup>21</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 869.

*Je me rappelle très nettement qu'alors que je savais à peine tracer des bâtons sur une feuille de papier, je me demandais pourquoi j'étais moi-même et non une autre personne<sup>22</sup>. Cette question qui n'a pas encore reçu de réponse n'a cependant jamais cessé de me paraître curieuse. Elle a, si je puis dire, grandi en moi, avec moi, et s'est mêlée à quelques problèmes que j'ai tenté [sic] depuis de résoudre<sup>23</sup>.*

Le *Journal* tenu sur plus de soixante-dix ans se fait naturellement l'écho de cette réflexion sur le sens de sa vie et sur la notion de destin. Très tôt, Green s'interroge sur le destin et la vie humaine : « L'homme qui connaît son destin et l'accepte porte une couronne au front<sup>24</sup>. » À maintes reprises, il fait part de la difficulté qu'on peut éprouver à se connaître : « L'humain, tout l'humain est en nous, au fond de notre cœur que nous connaissons si mal. Chaque homme est à lui seul l'humanité tout entière<sup>25</sup>. » À l'aube de sa mort, il ne cesse de s'interroger sur sa vie et se juge durement dans son *Journal* vespéral qui revêt une dimension testamentaire, comme dans cette notation : « Le jugement que je me sens obligé de porter sur moi comme être humain n'est pas des plus favorables, il y a eu des moments où j'ai manqué de générosité par indifférence<sup>26</sup>. » La dernière notation du *Journal* marque sa conviction que le sens de la vie est ailleurs : « Du monde extérieur ce qu'on me dit et ce qui me parvient ne me semble pas avoir le moindre intérêt. Les événements sont intérieurs<sup>27</sup>. » Le thème du destin est aussi à l'honneur dans l'univers fictionnel greenien d'emblée au travers de titres romanesques : *Varouna* ou *Moïra* sont les plus explicites. *Varouna* est le dieu védique qui préside aux destinées des hommes, *Moïra* renvoie aux Moires grecques, équivalent des Parques latines, qui tissent les destinées humaines. Au cœur de la diégèse, le destin joue un rôle prégnant, par exemple, dans *L'Autre*, Karin, l'héroïne, meurt noyée, à la fin du roman, non loin de l'endroit où son père s'est jeté dans l'eau. Dans la pièce de théâtre, *L'Ombre*, David Grey ressemble, comme un sosie, à son père, James Ferris, et tombe amoureux de Lucile, la fille d'Évangéline qui ressemble à sa mère de façon troublante. Or, James Ferris était lui aussi tombé passionnément amoureux d'Évangéline.

Enfin, les réflexions sur le destin conduisent Green à développer une conscience du tragique de la condition humaine, comme il le mentionne dans son *Journal* : « Le destin prête à l'homme une grandeur tragique<sup>28</sup>. » Cette conscience du tragique atteint son apogée dans la question du crime qui met en jeu une interrogation sur la fatalité et le degré de responsabilité du criminel. Green, attentif à l'actualité jusque dans les derniers tomes du *Journal*, se fait l'écho, outre les deux grands conflits mondiaux du XX<sup>e</sup> siècle, des tragédies

---

<sup>22</sup> Nous soulignons.

<sup>23</sup> Avant-propos de *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 1526-1527.

<sup>24</sup> *Journal*, 31 janvier 1933, OC, t. IV, p. 220.

<sup>25</sup> *Journal*, 9 février 1937, OC, t. IV, p. 424.

<sup>26</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 25 mars 1996, op. cit., p.18.

<sup>27</sup> GREEN Julien, *Le Grand Large du soir*, 1<sup>er</sup> juillet 1998, op. cit., p. 273.

<sup>28</sup> *Journal*, 31 janvier 1933, OC, t. IV, p. 220.

multiples qui émaillent ce siècle et de l'humanité en proie au Mal, aux crimes, ainsi qu'il le décrit, non sans ironie, du haut de ses 97 ans :

*ce siècle nous a encore fait don de plusieurs pestes dont la psychanalyse ainsi que du lot habituel de crimes, assassinats historiques, prévarication (à la mode, la prévarication !), chantages, enlèvements, mais avec ceci de nouveau qu'il a vu grand dans les petites choses<sup>29</sup>.*

Le sens du tragique est également perceptible dans son œuvre fictionnelle et pas uniquement dans ses pièces de théâtre, même si *Sud* est placée sous l'égide d'une épigraphe extraite de la *Poétique* d'Aristote. *Sud*, *L'Ennemi* et *L'Ombre* sont d'une certaine façon des tragédies de l'amour impossible qui pose une question troublante : pourquoi aime-t-on ce que l'on ne peut ou ne doit pas aimer ? En outre, l'amour impossible se manifeste tragiquement par un crime, dans ces trois pièces. Un roman comme *Chaque homme dans sa nuit*, dont le titre forme le premier hémistiche du célèbre vers de Victor Hugo : « Chaque homme dans sa nuit s'en va vers sa lumière<sup>30</sup> », montre bien l'ignorance tragique de l'homme sur lui-même et sur autrui qui constitue son destin à la fois individuel et universel. Wilfred ira ainsi, à la fin du roman, rendre visite à Max pour se faire pardonner. Ignorant de son destin, il sera assassiné par Max. Une angoisse métaphysique et existentielle se fait jour dans l'œuvre greenienne, en lien avec une vision catholique du monde : comment atteindre Dieu ? Le salut dépend-il de la foi ? L'humanité est-elle sauvée ? *Léviathan* comporte un titre polysémique : évocation du monstre marin dans le livre de Job, il serait aussi une image de la Bête dans *l'Apocalypse* selon saint Jean et donc une personnification du Mal. Ce titre ouvre une piste sémantique et herméneutique intéressante : si l'on considère la Bible comme l'histoire du destin spirituel de l'humanité, le Léviathan offre dès lors l'occasion d'une réflexion riche sur la spiritualité dans ce roman mais aussi sur l'eschatologie, le destin spirituel de tout homme, terrain d'une lutte inlassable et tragique entre le Bien et le Mal.

Dualité, destin et tragique semblent bien circonscrire trois aspects fondamentaux de l'univers greenien et de la thématique du crime. À ceux-ci, il faut sans doute adjoindre un « sens du mystère », pour reprendre le titre de la thèse de Michèle Raclot, que nous avons esquissé à travers les trois thèmes que nous venons de parcourir. Ce « sens du mystère » est servi par une écriture classique et précise créant un « réalisme magique<sup>31</sup> » pour reprendre l'expression de Robert de Saint Jean et Luc Estang. En effet, sous une plume limpide et claire surgit au détour d'un mot, d'un rythme ou d'une phrase un écho, un mystère, un gouffre qui entraîne le lecteur dans un autre monde. Un des exemples les plus frappants de ce phénomène serait sans doute la fin du *Visionnaire* : « La rue entière me parut hantée et les pas d'un promeneur qui longeait le mur blanc résonnèrent

---

<sup>29</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 25 mars 1997, *op. cit.*, p. 171.

<sup>30</sup> HUGO Victor, *Les Contemplations*, « Écrits en 1846 », Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2002 [1856], p. 320.

<sup>31</sup> SAINT JEAN Robert de et ESTANG Luc, *Julien Green*, *op. cit.*, p. 45.

à mon oreille avec un bruit étouffé, lointain, comme dans un rêve<sup>32</sup>. » Green n'appartient à aucun des grands mouvements littéraires du XX<sup>e</sup> siècle et la taxinomie des romans établie par Jean Sémolué le montre<sup>33</sup>. Nous nous inspirerons donc de ce classement romanesque tout en ajoutant une quatrième catégorie. La première catégorie s'étend de 1926 à 1932 et comprend deux sous-ensembles : premièrement, de 1926 à 1929, avec *Mont-Cinère* (1926), *Adrienne Mesurat* (1927) et *Léviathan* (1929) ; deuxièmement, de 1931 à 1932, avec *L'Autre Sommeil* (1931) et *Épaves* (1932) ; elle correspond aux romans dits « réalistes ». La deuxième catégorie, de 1934 à 1947, voit la parution du *Visionnaire* (1934), de *Minuit* (1936), de *Varouna* (1940) et de *Si j'étais vous...* (1947). Ce sont les romans de la veine fantastique. Puis, de 1950 à 1971, avec *Moira* (1950), *Le Malfaiteur* (1955), *Chaque homme dans sa nuit* (1960) et *L'Autre* (1971), viennent les romans spiritualistes. Enfin, entre 1977 et 1994, paraissent *Le Mauvais Lieu* (1977), roman réaliste, et la trilogie du Sud, constituée des *Pays lointains* (1987), des *Étoiles du Sud* (1989) et de *Dixie* (1994), de genre réaliste avec un fort ancrage historique. L'œuvre romanesque greenienne se laisse difficilement enfermer dans des catégories : ainsi, maints romans de la catégorie « réaliste » comportent des passages à la lisière du fantastique, par le récit de rêves ou une écriture qui fait la part belle au mystère et les romans fantastiques et spiritualistes présentent des épisodes réalistes. L'hétérogénéité s'infiltré à l'intérieur des catégories ainsi posées.

Si l'on considère le côté protéiforme des romans de Green, l'imaginaire fictionnel de l'auteur apparaît comme l'alchimie subtile de plusieurs sources et notamment celle de la lecture. Green fut, en effet, un grand lecteur « autant par la qualité, par la variété que par la passion<sup>34</sup> » comme il le mentionne dans son *Journal* : « Je revois des rangées de livres à la maison, rue de la Pompe. Nous étions des fanatiques de la lecture. Après les grands Anglais et Tolstoï, Balzac fut ma grande admiration de jeunesse. [...] Je dévorais les livres<sup>35</sup>. » L'inspiration romanesque de Green s'inscrit dans le sillage et la nette influence de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, à la croisée de la littérature populaire et de plusieurs grands écrivains de ce siècle qui l'ont marqué, même inconsciemment, comme il l'évoque dans une notation qui rappelle le principe de l'innutrition, cher aux poètes et artistes de la Renaissance :

*L'écrivain a beau ne pas se croire directement influencé par ce qu'il lit, il existe malgré tout un rapport secret mais indéniable entre l'œuvre et les livres dont l'écrivain se nourrit (comme entre ce que nous mangeons et notre corps). Il se peut que telle page d'un roman ait été écrite en*

---

<sup>32</sup> *Le Visionnaire*, OC, t. II, p. 392.

<sup>33</sup> SÉMOLUÉ Jean, « Julien Green : itinéraire d'un auteur, problème et perspective de lecture », in TOUZOT Jean (dir.), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, *Littératures contemporaines*, n° 4, 1997, p. 35-48.

<sup>34</sup> KISSEL Myriam, *Julien Green et Fédor Dostoïevski, Une écriture mystique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 163. Le développement qu'on va lire sur les lectures greeniennes, permettant de situer l'œuvre greenienne dans un panorama littéraire, doit beaucoup à cet ouvrage.

<sup>35</sup> GREEN Julien, *Pourquoi suis-je moi ?*, *Journal* 1993-1996, 18 octobre 1995, Paris, Fayard, 1996, p. 361-362.



*protestation inconsciente contre un chapitre lu la veille, et cette page peut changer le cours du livre entier*<sup>36</sup>.

Trois des quatre catégories romanesques que nous avons identifiées et proposées ci-dessus semblent bien pouvoir être placées sous le signe et l'influence plus spécifiques d'un écrivain. Les écrivains dont nous allons évoquer l'influence sont aussi à l'origine de scènes de crime qui ont marqué l'imaginaire et la poétique des scènes de crime greeniennes. Pour la première catégorie, la veine réaliste, qui correspond surtout aux trois premiers romans, Green reconnaît explicitement avoir été nourri par Honoré de Balzac que sa sœur Anne lui a fait découvrir :

*Il m'a enrichi. Il fallait l'avoir lu. [...] les personnages de La Comédie humaine avaient l'air de vivre dans une rue voisine, comme si le XIX<sup>e</sup> siècle faisait partie du quartier. J'étais déjà curieux des êtres, et je regardais autour de moi si je ne croisais pas Eugénie Grandet ou Nucingen, ou le très fade Rubempré*<sup>37</sup>.

L'influence d'Honoré de Balzac est reconnaissable notamment dans l'étude psychologique de l'avarice à laquelle Green se livre chez Mrs. Fletcher et sa fille, Emily, dans *Mont-Cinère* ou chez le père Mesurat, dans *Adrienne Mesurat*, titre tout balzacien qui rappelle presque explicitement *Eugénie Grandet*. Une scène d'ouverture essentiellement descriptive comme celle du « cimetière » des portraits de famille des Lécuyer, Mesurat et Serre dans l'incipit d'*Adrienne Mesurat* n'est pas sans rappeler les descriptions liminaires chères à Balzac<sup>38</sup>. L'ekphrasis des portraits contemplés par Adrienne comporte maints éléments se rapportant à la théorie de la physiognomonie de Lavater qu'utilisa et popularisa Balzac : « Il était facile de distinguer les Mesurat des Serre et des Lécuyer. Le front bas, les traits forts, avec quelque chose de résolu dans le visage, on avait coutume de dire qu'ils ressemblaient à des chefs<sup>39</sup>. » Cette théorie permet d'expliquer, en partie toutefois, le parcours criminel d'Emily Fletcher, l'héroïne de *Mont-Cinère*, d'Adrienne Mesurat, de Paul Guéret, le héros de *Léviathan* mais aussi celui de héros de romans plus tardifs : Paul Esménard, dans *Si j'étais vous...* et Joseph Day, dans *Moïra*.

Si Balzac domine l'inspiration des romans réalistes de Green, Charles Dickens et certains écrivains anglo-américains président à celle des romans fantastiques, correspondant à la deuxième période des romans greeniens. Aux yeux de Green, Dickens, écrivain fondamental, dont la lecture fut transmise par la sensibilité maternelle, est souvent cité aux côtés d'Honoré de Balzac, au début de sa carrière d'écrivain, dans *Jeunesse* :

---

<sup>36</sup> *Journal*, 30 juin 1938, *OC*, t. IV, p. 473.

<sup>37</sup> GREEN Julien, *Pourquoi suis-je moi ?*, 18 octobre 1995, *op. cit.*, p. 361-362.

<sup>38</sup> Cf. la description de la célèbre pension Vauquer dans l'incipit du *Père Goriot*.

<sup>39</sup> *Adrienne Mesurat*, *OC*, t. I, p. 285.

« Comment font les écrivains ? On a bien imprimé le nom de Dickens et celui de Balzac de leur vivant<sup>40</sup>. » rétorque-t-il à son père, inquiet qu'il s'engage dans l'écriture. Green a lu toutes les grandes œuvres de Dickens dans le courant des années 1930 et mais l'a inlassablement parcouru durant toute sa vie. Le roman de Dickens qui a eu le plus d'influence sur Green est *Oliver Twist*, ainsi qu'il l'analyse dans son *Journal* :

*J'ai lu Oliver Twist quand j'avais onze ou douze ans et ce cauchemar de petit garçon, [...] a eu sur moi un effet prodigieux. Il a sans doute coloré toute mon œuvre. J'avais fait, à douze ans, un dessin montrant tous les personnages du roman, dessin qui plongeait dans l'admiration ma mère et mon oncle Walter, tous deux grands amoureux de Dickens<sup>41</sup> ...*

L'atmosphère d'angoisse, voire de terreur, dans laquelle vit Oliver, touche Green qui, tout jeune, connaît des peurs et possède un imaginaire enfantin qui peuvent le conduire à s'identifier au héros de Dickens. D'ailleurs, les frayeurs nocturnes de la jeune Élisabeth<sup>42</sup>, l'héroïne de *Minuit*, notamment dans la pièce débarras de sa tante rappellent irrésistiblement celles d'Oliver dormant sous le bureau, à proximité des cercueils chez Mr. Sowerberry. L'errance dans la ville, de nuit, au gré des rues désertes, accomplie par maints personnages greeniens, Adrienne Mesurat, héroïne du roman éponyme, Guéret, le héros de *Léviathan*, Philippe, celui d'*Épaves*, ou encore Fabien, le héros de *Si j'étais vous...*, par exemple, est commune à Green et Dickens. L'atmosphère d'angoisse qui règne chez l'un et l'autre écrivain, dans certains romans, enfante souvent les crimes. Green se montre tout particulièrement fasciné par l'ambiguïté de Dickens dont il dresse un portrait éloquent dans son *Journal* : « Dans sa robe de chambre rouge de Père Noël, se dissimulaient un égorgeur et un tortionnaire<sup>43</sup>. » La scène de crime d'*Oliver Twist*, au cours de laquelle Sikes tue sauvagement la malheureuse Nancy, a laissé des souvenirs dans l'imaginaire criminel de Green, comme il le mentionne dans la même notation de son *Journal*, rappelant les répétitions de Dickens, avant ses séances de lecture publique, qui privilégiaient les scènes d'horreur : « Ainsi l'assassinat de la petite Nancy par l'épouvantable Bill Sikes, dans *Oliver Twist*<sup>44</sup>. »

Green affirme péremptoirement l'absence d'influence d'Edgar Allan Poe sur son œuvre et son imaginaire : « Poe n'a jamais eu la moindre influence sur moi, comme je l'ai dit bien des fois<sup>45</sup>. » Mais, d'après sa liste de lectures de 1919 à 1935, il semble qu'il connaisse bien Poe. Sa toute première lecture de Poe, à dix-neuf ans, semble bien générer une sensation de choc qu'il décrit dans *Mille chemins ouverts* : « Les yeux m'en sortirent de la tête<sup>46</sup>. » Puis, Green analyse son ressenti : « Tous ces somptueux cauchemars déferlèrent en moi

---

<sup>40</sup> *Jeunesse, OC*, t. V, p. 1444.

<sup>41</sup> *Journal*, 19 août 1970, *OC*, t. V, p. 570.

<sup>42</sup> *Minuit, OC*, t. II, p. 429-435 (Chapitre VIII).

<sup>43</sup> *Journal*, 1<sup>er</sup> avril 1971, *OC*, t. V, p. 600.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 599.

<sup>45</sup> *Journal*, novembre 1950, *OC*, t. IV, p. 1197.

<sup>46</sup> *Mille chemins ouverts, OC*, t. V, p. 1020.



avec une force énorme » par le biais d'une « prose aussi violente et aussi précieuse, avec un tel raffinement dans la monstruosité » que l'intensité de la lecture de notre auteur s'explique. Il passe ainsi des « heures étranges de demi-hallucination<sup>47</sup> ». Les deux châteaux greeniens de Nègreterre, dans *Le Visionnaire*, et de Fontfroide, dans *Minuit*, doivent beaucoup à l'imagination de Poe et notamment à « La Chute de la maison Usher » dans *Les Nouvelles Histoires extraordinaires*. En effet, Nègreterre, véritable château des cauchemars de Manuel, le visionnaire, recèle, dans une chambre secrète, le corps à demi-vivant du comte, vieillard enfoui dans une agonie interminable, vivante image de la mort, prisonnier et presque emmuré dans cette pièce tendue de rouge, à l'instar des Usher, frère et sœur, au bord de la mort. La sœur revient même du caveau familial où elle a été enterrée trop tôt par son frère, ce qui semble précipiter l'écroulement physique de la demeure. La vicomtesse, dans *Le Visionnaire*, est fascinée et angoissée par les progrès de la mort chez son père autour duquel elle tourne. En héroïne que Poe n'aurait pas reniée, la vicomtesse semble se livrer à une expérience pour accélérer la mort de son père en le privant presque de visites et l'isolant dans une chambre, ce qui s'apparente à un emmurement, un crime et fait songer à ces nouvelles de Poe où des savants cherchent à recueillir le secret de la mort sur les lèvres des agonisants, comme dans « La Vérité sur le cas de M. Valdemar » ou « Révélation magnétique ». Les crimes abondent chez Poe et certains d'entre eux ont vraisemblablement nourri l'imaginaire greenien : « Double assassinat dans la rue Morgue » ou « Le Mystère de Marie Roget ». Si Nègreterre ne s'écroule pas, comme la maison Usher, en revanche Fontfroide, dans *Minuit*, est suspendu au-dessus d'un précipice profond et a vu l'une de ses chambres s'effondrer. Dans ce château, M. Edme mène aussi une expérience étrange, fidèle à l'imaginaire de Poe, faisant vivre les habitants, comme des vampires : ils dorment le jour et vivent la nuit, le tout dans une obscurité inquiétante, pour approcher des visions lumineuses et mystiques de M. Edme, sortes de doubles du « Domaine d'Arnheim » ou de « Cottage Landor ».

Robert Louis Stevenson semble aussi représenter un écrivain important pour Green qui le découvre à l'université de Virginie, à vingt ans. Dans sa préface à l'édition de 1970 du roman *Si j'étais vous...*, Green nous relate la genèse de ce roman en expliquant qu'il l'a raconté à son ami Jim, sur une route déserte, en 1921 et nous confie ses impressions :

*J'eus l'impression que l'œuvre était écrite d'un bout à l'autre, je la voyais étrange et profonde, je crus avoir réussi ce haut fait littéraire : la création d'un mythe nouveau. Je ne me rendais pas compte qu'à l'origine de mon histoire, il y avait la sinistre aventure du docteur Jekyll et de Mr. Hyde que j'avais lue en classe d'anglais l'année précédente<sup>48</sup>.*

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 1020-1021.

<sup>48</sup> Préface de 1970 à *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 1528.

Le célèbre récit de Stevenson nourrit à son insu Green puisque les transformations de Jekyll en Hyde et *vice versa* se muent en transformations successives en différents individus grâce non plus à une mystérieuse potion verdâtre mais à une formule magique. L'intertexte de Stevenson, et notamment la scène violente de l'assassinat de Sir Danvers Carew par M. Hyde, se retrouvent aussi dans d'autres fictions de Green, nous aurons l'occasion de développer cette analyse dans la première partie de notre travail.

La troisième catégorie, celle des romans spiritualistes de Green, trouve vraisemblablement sa source d'inspiration dans la lecture cruciale de Fédor Dostoïevski. Par crainte, Green attendra 1950 pour lire une œuvre du romancier russe, comme il le dit dans son *Journal* : « Par méfiance également, je n'ai jamais voulu lire Dostoïevski (sauf les nouvelles<sup>49</sup>). » Green revient sur cette « méfiance » qu'il explique de façon plus précise : « Je me méfiais de lui, instinctivement, sans vouloir m'expliquer pourquoi. Aujourd'hui, il m'apparaît clairement que je craignais qu'il ne me gênât. Je le pressentais énorme, encombrant, tyrannique<sup>50</sup>. » La crainte de Green dissimule une peur de se sentir inférieur face à cet aîné en écriture et un danger de stérilité littéraire, comme il l'analyse dans cette réflexion : « j'ai toujours pensé qu'il valait mieux que je ne lise pas Dostoïevski, crainte d'être à tout jamais découragé d'écrire<sup>51</sup>. » La découverte du roman majeur de *Crime et Châtiment* suscite d'emblée une forte émotion : « Les cinquante premières pages m'ont jeté dans une sorte de stupéfaction<sup>52</sup>. » Dans la même notation, après la lecture des meurtres de Raskolnikov, Green exprime un hommage vibrant au génie de Dostoïevski : « Mais chaque fois que Raskolnikov reparait, le livre remonte d'un seul coup à des hauteurs qui, je pense, n'ont jamais été atteintes par d'autres romanciers<sup>53</sup>. »

Les univers romanesques de Green et de Dostoïevski comportent d'emblée, avant même la lecture de Dostoïevski par Green, des thèmes communs : la dénonciation sociale de l'argent, surtout dans les premiers romans greeniens (*Mont-Cinère, Adrienne Mesurat, Léviathan, Épaves*), les errances des personnages à l'intérieur de l'espace urbain, comme celles de Philippe, le héros d'*Épaves*, l'importance accordée aux rêves, la violence et les crimes liés à une réflexion sur le Mal, la foi et la question du salut (les grands romans de Dostoïevski comportent tous au moins un crime : *Crime et châtiment, L'Idiot* et *Les Frères Karamazov*). Après la lecture de Dostoïevski, la présence du mysticisme devient plus prégnante dans les romans greeniens de la troisième catégorie (*Moïra, Chaque homme dans sa nuit* et *L'Autre*) et un personnage comme Max, le Polonais étrange et louche de *Chaque homme dans sa nuit*, pourrait être digne de figurer dans une œuvre du romancier russe.

---

<sup>49</sup> *Journal*, 18 avril 1949, *OC*, t. IV, p. 1072.

<sup>50</sup> *Journal*, 27 mai 1950, *OC*, t. IV, p. 1154.

<sup>51</sup> *Journal*, 29 septembre 1949, *OC*, t. IV, p. 1101.

<sup>52</sup> *Journal*, 27 mai 1950, *OC*, t. IV, p. 1154.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 1155.

Au vu des thèmes qui font la singularité de l'œuvre fictionnelle et notamment romanesque de Green et des diverses influences émanant de ses lectures d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, la présence du crime occupe, presque logiquement, une place prégnante dans l'imaginaire fictionnel greenien et ce, sous de multiples visages. Qu'il apparaisse sous la forme d'un meurtre, d'un assassinat, d'un viol, d'une agression sexuelle ou atteinte sexuelle sur mineur, d'un rêve criminel, le crime, au sens juridique du terme, est omniprésent dans l'œuvre de Julien Green. Certains titres de ses œuvres fictionnelles se font même, plus ou moins, directement l'écho de cette question : *Le Malfaiteur*, roman de 1955, *Le Mauvais Lieu*, roman de 1977 ou *L'Ennemi*, pièce de théâtre de 1954. Le mot « crime », ainsi que son dérivé adjectival « criminel », ses synonymes tels que « meurtre » et son dérivé « meurtrier », « assassinat » et son dérivé adjectival « assassiné » ou verbal « assassiner », en concurrence avec le verbe « tuer » ou les verbes désignant les modes opératoires (« égorger », « étrangler »...) abondent dans l'ensemble de l'œuvre de notre auteur<sup>54</sup>. Green, lui-même, est conscient d'être concerné au premier chef par cette question quand il déclare dans son *Journal* : « Je trompe la violence qui forme le fond de ma nature en écrivant mes livres<sup>55</sup>... » Son célèbre *Journal* non plus n'est pas en reste sur cette question puisqu'il se fait l'écho aussi bien des faits divers que des crimes de guerre ou des attentats qui émaillent tout le XX<sup>e</sup> siècle.

Issu du latin *crimen, inis*, le mot crime comporte deux acceptions : en premier lieu, en latin classique, il signifie « l'accusation, le chef d'accusation, le grief » et, en second lieu, « la faute, le crime même que l'on accuse ». Les deux acceptions mêlent sens juridique et sens moral. En consultant le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'Ernout et Meillet, l'on découvre que le mot *crimen* renvoie à *cerno* et à une racine indo-européenne de forme *\*krei*, c'est-à-dire « séparer », qui se trouve en italique, en grec, en celtique et en germanique. Elle exprime l'idée de « séparer, cribler, trier » et se retrouve dans le latin *cribrum* : crible, tamis. On serait alors passé du sens matériel au sens abstrait de « choix, décision » et plus spécialement « décision judiciaire ». En grec, *κρίνω* signifie : séparer, trier, distinguer, choisir, puis, décider, trancher, juger. Dans son substrat étymologique, le crime implique l'idée d'une décision à prendre, d'un choix à trancher et conduit à l'idée fondamentale de distinguer les circonstances du crime et d'évaluer la gravité de la faute, le degré de responsabilité. En bas latin, le terme prend même le sens moral très fort de « faute, souillure ». Les deux acceptions juridique et morale coexistent dans l'œuvre fictionnelle de Green, écrivain réaliste hanté par les questions existentielles et religieuses du péché, du châtement et du salut.

---

<sup>54</sup> Les termes « crime », « assassinat » et « meurtre » sont synonymes dans le langage courant mais pas dans le vocabulaire juridique. En effet, dans le domaine juridique, le « crime » désigne la catégorie des infractions les plus graves. Cette catégorie est plus ou moins vaste, suivant les pays et les systèmes juridiques. En France, cette catégorie du « crime », comprend, entre autres, le « meurtre » (homicide volontaire non prémédité), l'« assassinat » (homicide volontaire prémédité) et le viol. Ces trois crimes sont ceux que nous étudierons de façon privilégiée au cours de notre travail.

<sup>55</sup> *Journal*, 4 mars 1929, *OC*, t. IV, p. 39.

Si l'on considère le terme « crime » dans le domaine religieux, il peut revêtir un sens très large et se confondre avec les notions de « péché » et de « faute ». La notion de « péché » désigne un acte qui atteint Dieu car il ne va pas dans le sens de Sa Création. Il empêche celui qui le commet d'être à Son image et à Sa ressemblance. Il renvoie bien sûr aux sept péchés capitaux et au Décalogue de l'Ancien Testament qui définissent très précisément les « crimes » au sens religieux. Dans sa *Somme théologique*, saint Thomas d'Aquin définit ainsi les péchés capitaux : « On appelle péchés capitaux, ceux dont les fins ont la vertu première et principale de mouvoir l'appétit et comme ces vertus sont au nombre de sept, on distingue aussi sept vices capitaux : l'orgueil, l'avarice, la luxure, l'envie, la gourmandise, la colère et la paresse<sup>56</sup>. » Saint Thomas d'Aquin parle plutôt de vices capitaux, ainsi qu'on le voit, desquels découlent tous les péchés et les crimes puisqu'il définit le vice capital comme « celui qui donne naissance à d'autres vices<sup>57</sup> ». La notion de « faute » implique une distinction entre « faute vénielle », moins grave, et « faute mortelle », très grave pour le salut de l'âme. L'idée de « faute » recouvre des « fautes morales » comme l'hypocrisie ou le manque de charité, par exemple. Selon saint Thomas d'Aquin, « la faute est un mal qui rend l'homme mauvais<sup>58</sup> ». Saint Thomas d'Aquin reprend la définition du péché par saint Augustin : « “Une parole, un acte ou un désir contraire à la loi éternelle<sup>59</sup>.” » et la discute pour élaborer la définition suivante : « Les théologiens considèrent le péché principalement comme une offense contre Dieu<sup>60</sup>. » La faute est un manquement conscient ou inconscient d'un acte qui a des conséquences. C'est un acte coupable qui manque à une règle morale, à un devoir, à une prescription religieuse. La responsabilité de la personne est engagée. La faute ne devient péché que quand le chrétien prend conscience, sous le regard de Dieu, que son acte est un manquement à l'amour de Dieu. Le suicide, crime contre soi-même, est un « crime » au sens religieux mais pas au sens juridique. Le droit pénal restreint donc le sens du mot « crime ». En effet, en droit pénal français, le mot « crime » renvoie à l'infraction la plus grave, devant le délit et la contravention. Le « crime » regroupe ainsi souvent les meurtres, homicides volontaires non prémédités, les assassinats, homicides volontaires prémédités, les viols, les agressions sexuelles sur mineurs et parfois des délits avec circonstances aggravantes, tels que des vols avec violence. L'homosexualité était considérée comme un délit, en France, jusqu'en 1981. La notion de crime étant présente dans toutes ses dimensions, de façon foisonnante, dans l'œuvre fictionnelle greenienne, il nous paraît judicieux de restreindre son étude au sens juridique, c'est-à-dire aux meurtres, assassinats et viols, présents dans la fiction greenienne, afin d'homogénéiser le travail de recherche. Toutefois, l'homosexualité, bien qu'elle soit un délit et n'entre donc pas directement dans notre étude des crimes, mérite d'être évoquée car elle concerne de façon prégnante Green et constitue l'un des éléments de la réflexion

---

<sup>56</sup> SAINT THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, t. II, traduction par Aimon-Marie Roguet, Paris, Éditions du Cerf, 1984, p. 531.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 530.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 450.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 451.

et de l'angoisse de l'écrivain face au désir charnel en conflit avec l'exigence de pureté de la foi catholique. Conflit encore exacerbé par le fait que l'Église considère les homosexuels comme des réprouvés. En outre, afin d'unir les sens religieux et juridique, il nous paraît pertinent de prendre en compte le suicide, bien que ce ne soit pas un crime au sens juridique, en tant que meurtre ambigu puisqu'il fait du criminel la victime et *vice versa*.

Bien que la question du crime occupe une place primordiale dans toute l'œuvre de Green, il convient toutefois d'opérer une césure entre le *Journal* et son œuvre fictionnelle. En effet, Green accorde une place cruciale à son œuvre romanesque en déclarant dans son *Journal* : « “Mon vrai journal est dans mes romans<sup>61</sup>.” » En se fiant uniquement à cette assertion, l'on pourrait être tenté de n'étudier que les romans de Green mais celui-ci déjoue ce projet en déclarant plus tard, non sans une certaine satisfaction : « Les études sur moi sont toutes fausses, étant établies en équilibre exclusif sur mon œuvre de romancier<sup>62</sup> » ! Cette deuxième citation nous invite donc clairement à étudier non seulement les romans mais aussi les pièces de théâtre et les nouvelles afin d'approcher une vérité sur l'œuvre de Green. L'œuvre fictionnelle de Green ne peut être confondue avec le *Journal* car elle comporte une forte unité à plusieurs niveaux. Tout d'abord, elle appartient au domaine de l'imagination, ainsi que l'explique Gérard Genette : « Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets<sup>63</sup>. » Le *Journal* appartient, lui, au domaine de la conscience mais aussi des affects. L'œuvre fictionnelle crée des histoires, des lieux parfois imaginaires et des personnages inventés, d'autant plus quand on considère les romans fantastiques tandis que le *Journal* reflète le monde réel, se faisant l'écho de son cortège de faits quotidiens, de faits d'actualité et de personnages connus. Green désigne d'ailleurs le roman sous le nom de *fabula* dans sa *Genèse du roman* et en donne cette définition : « un mensonge qui ne se présente pas comme étant la vérité [...], mais qui met tout en œuvre pour être cru<sup>64</sup>. » C'est l'illusion réaliste que l'on retrouve ici. La genèse d'écriture du *Journal* et de l'œuvre fictionnelle diffère encore radicalement chez Green : son *Journal*, image du monde extérieur et réel, est ancré dans la conscience tandis que son écriture romanesque notamment semble émaner d'un autre pôle de lui-même, de l'imagination, passant par un regard intérieur, ainsi qu'il l'explique dans la même conférence :

*et tout à coup, au bout d'une longue attente et de longs efforts que Flaubert appelait des affres, l'auteur n'est plus dans la pièce où il travaille, il est dans le lieu qu'il décrit et il regarde, et il écoute, il voit et il entend les personnages dont il nous rapporte les faits et gestes et dont il devine, mais pas toujours, les pensées les plus secrètes<sup>65</sup>.*

---

<sup>61</sup> *Journal*, 15 octobre 1948, *OC*, t. IV, p. 1044.

<sup>62</sup> RACLOT Michèle, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Julien Green. Étapes, constantes et variations esthétiques », in TOUZOT Jean (dir.), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, *Littératures contemporaines*, n° 4, 1997, p. 49.

<sup>63</sup> GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 31.

<sup>64</sup> *Genèse du roman*, *OC*, t. III, p. 1461.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 1464.

En poursuivant son analyse, Green assimile ce travail de l'imagination à celui de la mémoire : « ce qu'il imagine, ce qu'il se figure imaginer, se présente à lui avec cette autorité particulière à un souvenir très précis<sup>66</sup>. » Ce type d'écriture créatrice s'apparente à une prise de pouvoir du Ça, pour reprendre la terminologie freudienne, ainsi que l'analyse Green, dans son *Journal*, en relatant les propos d'un ami psychanalyste au sujet de ses romans : « "C'est l'inconscient qui parle et votre style est le style de l'inconscient par sa simplicité et sa nudité<sup>67</sup>." » Le processus créatif que nous venons d'évoquer pour les romans est transposable aux pièces de théâtre, d'autant plus qu'à partir de 1950, les dialogues sont de plus en plus présents dans les romans greeniens, comme si l'émergence dialogique appelait une nouvelle enveloppe générique pour s'incarner. Green ne commence d'ailleurs à écrire des pièces de théâtre qu'à partir des années 1950, de façon significative.

Les nouvelles de Green ont été écrites à partir de 1920, et, comme il l'évoque dans son avant-propos aux *Histoires de vertige*, « en marge de [ses] premiers romans », les « dernières : *Fabien* et *La Belle Provinciale* datent de 1944, *Portrait de femme* et *La Réponse* de 1951 et 1956<sup>68</sup>. » Green a écrit ses nouvelles tout au long de sa vie d'écrivain et la toute dernière, semble-t-il, *L'Inconnu*, datant de 1997-février 1998, aux côtés de ses romans et pièces de théâtre, en laissant parler, là aussi et peut-être plus encore que dans ses autres œuvres de fiction, l'inconscient, comme il l'indique dans son avant-propos : « Pour moi il n'y a aucun lien entre nouvelle et roman, car la nouvelle, la "short story", n'est pas un court roman, mais un récit où, quand tout est dit pour l'auteur, celui-ci s'arrête. Commence alors le rêve<sup>69</sup>. » La place laissée au mystère est ici bien visible et s'éclaire à la lumière des idées d'Edgar Allan Poe, grand nouvelliste, qui montre toute la puissance que trouve une œuvre littéraire à « se laisser lire en une seule séance » et qu'il nomme « totalité ou unité d'effet<sup>70</sup> ». D'après les théories de Poe, mises au jour par Charles Baudelaire dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans *La Genèse d'un poème*, la forme brève serait, en outre, susceptible de traduire l'indicible grâce à la concision des dialogues et de la brièveté – forme concentrée et centrée sur elle-même – de la matière diégétique. Plus qu'un récit détaillé, censé révéler, par *mimésis*, l'exacte représentation du réel, la nouvelle s'intéresserait surtout à l'implicite qui se dévoile entre les lignes à la faveur de l'implication du lecteur ou de l'inventivité de l'auteur. La place consacrée à l'implicite, voire à l'indicible, et le rôle actif dévolu au lecteur dans les nouvelles greeniennes favorisent l'émergence d'autres aspects de la poétique du crime que nous analyserons. L'étude de la question du crime que nous nous proposons de mener tout au long de cette thèse apparaît donc tout particulièrement légitime et

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 1464.

<sup>67</sup> *Journal*, 7 juillet 1967, *OC*, t. V, p. 430-431.

<sup>68</sup> GREEN Julien, *Histoires de vertige*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 9.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>70</sup> POE Edgar Allan, *Œuvres en prose, La Genèse d'un poème*, traduction par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1994, p. 986-987.



pertinente dans l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Green. Notre corpus se compose plus précisément de dix-sept œuvres de fiction qui comportent dix-huit homicides et quatre viols<sup>71</sup>.

Bien qu'une multitude de recherches aient déjà été menées sur l'œuvre de Green, et notamment sur son œuvre romanesque, il semble bien qu'aucune thèse ou ouvrage critique, donc aucun travail très approfondi et d'ampleur n'ait traité exclusivement de la question du crime. Seul l'article de Kim Nam Youn, intitulé « Crime et criminels dans l'œuvre de Julien Green<sup>72</sup> », dresse un panorama des différents types de crimes et criminels rencontrés dans l'œuvre romanesque de Green, tableau récapitulatif à l'appui, et montre la récurrence des crimes, réels ou rêvés, chez Green. Toutefois, si l'étude du thème du crime en tant que telle apparaît novatrice dans le paysage de la critique dévolue à l'œuvre de Green, le chercheur greenien ne commence pas ses recherches en toute virginité et la belle et riche thèse de Michèle Raclot constitue un substrat fertile<sup>73</sup>. À travers la notion de mystère, Michèle Raclot a sans doute atteint le cœur de l'œuvre romanesque greenienne. Elle montre, en effet, l'impossible communication entre les personnages qui conduit au thème du secret, à la violence et à la cruauté. Elle pose ainsi le mystère du mal qui se traduit par la fascination pour le péché, le rôle du destin, la réversibilité des signes du bien et du mal et la présence de Dieu et de Satan. Le rayonnement du mystère dans l'œuvre romanesque greenienne innerve en profondeur la question du crime, d'après les analyses de Michèle Raclot qui nous ouvrent ainsi des pistes de recherches.

D'autres ouvrages ou thèses voisinent avec la question du crime, celui de Jean Sémolué étudiant les manifestations du mal<sup>74</sup> à travers le corps malade, vieillissant mais aussi dans sa nudité, à travers l'esprit qui tantôt rejette autrui par peur, hantise, tantôt le recherche avec passion et désespoir, à travers la conscience en proie à un dualisme irréconciliable, dichotomie entre le corps et l'âme, déchirement intérieur qui mène à s'évader dans la mort, les rêves ou à s'anéantir en Dieu, selon les romans envisagés. La thèse de Michael O'Dwyer s'attache à étudier la notion de péché dans l'œuvre romanesque et théâtrale greenienne de 1926 à 1971<sup>75</sup>. O'Dwyer distingue quatre phases dans la perception du péché que reflète l'œuvre de Green : la première, de 1926 à 1934, correspond à la dénonciation du pharisaïsme sous toutes ses formes ; la deuxième, de 1940 à 1947, s'intéresse à la dimension ontologique du péché à travers l'analyse de l'orgueil intellectuel, du rôle du diable et des aspects psychologiques du péché que sont la solitude, l'ennui et la rupture avec autrui : la troisième, de 1950

---

<sup>71</sup> On pourra se reporter utilement à l'annexe n° 2 comportant des tableaux récapitulatifs des crimes et de leurs circonstances dans notre corpus fictionnel de la p. 471 à la p. 474. L'annexe n° 3 (p. 484-491) évoque les cas ambigus de la fiction greenienne.

<sup>72</sup> NAM YOUN Kim, « Crime et criminels dans l'œuvre de Julien Green », in FOUCAULT Claude (dir.), *Crimes et criminels dans la littérature française*, Actes du colloque international 29/11/90-01/12/90, Lyon, Presses Universitaires de Lyon III, CEDIC, 1990, p. 213-222.

<sup>73</sup> RACLOT Michèle, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988. Réédition : *Le Mystère dans l'œuvre de Julien Green*, Nantes, Paulo-Ramand, 2015.

<sup>74</sup> SÉMOLUÉ Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal*, Paris, Éditions du Centurion, 1964.

<sup>75</sup> O'DWYER Michael, *Le Péché dans l'œuvre romanesque et théâtrale de Julien Green*, Maynooth, thèse, 1986.

à 1960, s'attache à montrer que le péché se manifeste dans un caractère trop scrupuleux et le péché de chair, le péché étant principalement vu négativement ; enfin, la quatrième, de 1960 à 1971, offre une vision plus positive du péché, le considérant comme une mesure qui permet d'évaluer les « grandeurs et misères » des personnages, pour reprendre Balzac, l'Église devenant un intermédiaire entre l'homme et Dieu. La thèse de Ghayas Hachem analyse les liens entre les registres ironique et tragique pour montrer que l'ironie se met au service de l'expression de la condition tragique de l'existence humaine<sup>76</sup>. Il analyse ainsi successivement les cibles de l'ironie, puis ses procédés et, enfin, ses fonctions, en démontrant que l'ironie crée une ambivalence du sens et favorise une condamnation du rationnel et du pharisaïsme. L'ironie se mue en ironie du sort faisant de la révolte des personnages un nouvel échec, ce qui traduit le tragique de la condition humaine.

D'autres ouvrages collectifs dédiés à un roman en particulier comportant un crime, comme *Léviathan*<sup>77</sup>, *Chaque homme dans sa nuit*<sup>78</sup>, ou à un thème de l'œuvre de Green proposent aussi des articles offrant des pistes de réflexion sur des aspects ou notions en prolongement de la question du crime dans *Moïra*, *Adrienne Mesurat* ou *Varound*<sup>79</sup>. Les travaux universitaires que nous venons d'évoquer brièvement sont contigus à la question du crime et ouvrent des portes sur ce sujet mais par un angle d'approche qui fait du crime un objet d'étude secondaire. En outre, la plupart de ces travaux s'appuient, pour l'essentiel, sur l'étude de l'œuvre romanesque. L'œuvre théâtrale est peu abordée et les nouvelles, encore moins. Étudier ici la question du crime dans l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Green constituera donc une entreprise un peu novatrice.

L'œuvre de Green, d'une part, et la notion de crime, d'autre part, suggèrent des enjeux, fonctionnements, et poétiques littéraires distincts et complexes. Afin de penser le crime en littérature et de problématiser au mieux la question du crime dans l'œuvre de Green, nous nous appuyons sur des réflexions littéraires générales et plusieurs autres œuvres. Le crime et plus particulièrement le meurtre sont des motifs récurrents du récit, quel que soit le domaine artistique concerné : peinture, cinéma et littérature, et ce, dans tous les genres et sous-genres, policier, bien sûr, mais aussi science-fiction. Nombreuses sont les œuvres de fiction littéraire qui font la part belle aux crimes, et notamment aux meurtres, crimes des crimes, si l'on peut dire, car ils portent atteinte à l'intégrité et à la vie de la personne. La fiction greenienne ne fait pas exception à cette règle. Or, il se trouve que cette quasi-omniprésence du crime dans la fiction est d'autant plus significative qu'elle ne correspond pas à l'expérience, pour la plupart d'entre nous : ni à celle des auteurs dont Green, ni à celle des lecteurs. Si, dans leur quasi-totalité, auteurs et lecteurs ont sans doute une expérience de la violence en paroles

---

<sup>76</sup> HACHEM Ghayas, *Ironie et tragique dans l'œuvre romanesque de Julien Green : de « Mont-Cinère » au « Mauvais Lieu »*, Le Mans, Université du Maine, thèse, 2005.

<sup>77</sup> CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, Textes publiés par la S.I.E.G., Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.

<sup>78</sup> GOSSELIN Monique (dir.), *Julien Green*, *Chaque homme dans sa nuit*, Lille, *Roman 20-50*, n° 10, 1990.

<sup>79</sup> FOUART Claude et PLANTIER René (dir.), *Julien Green*, Actes du colloque international 12/05/1988-14/05/1988, Lyon, Presses Universitaires de Lyon III, janvier 1989.



ou en actes, en revanche l'expérience du crime reste pour la plupart des auteurs et lecteurs marginale. Si Green a enduré des expériences violentes, elles n'ont pas pris une forme criminelle. Ces réserves établies nous pouvons considérer que, dans l'ensemble, auteurs et lecteurs ne se préoccupent pas beaucoup des réalités afférentes à la criminologie : pathologies, psychologies des criminels et des victimes, sociologie et justice. À quelques exceptions, dont celle de Stendhal qui suivait avec assiduité l'actualité des faits divers de la *Gazette des tribunaux* ou celle de Dostoïevski qui fit, trois ans durant, l'expérience du bague, en compagnie de criminels de droit commun, les uns et les autres ignorent bon nombre d'aspects de l'univers criminel, judiciaire et carcéral. Nous sommes donc conduits à nous demander quels rôles jouent le crime et le meurtre dans la littérature et, en l'occurrence, dans l'œuvre fictionnelle de Green et ce qu'ils y signifient. Les crimes abondent dans l'œuvre fictionnelle de Green mais pourquoi ce recours à la transgression, à ce qui contredit les codes sociaux et l'éthique ? Pourquoi donc accepter dans la fiction ce qui est insoutenable ailleurs ? Mais aussi, question plus prégnante encore, comment dans la situation que le crime y figure, la forme, qu'il constitue aussi, s'allie-t-elle avec l'éthique ? Autrement dit, comment à travers le crime l'éthique et l'esthétique trouvent-elles à s'unir ? Colette Astier, dans un article examinant les liens entre crime et roman, formule ainsi une réponse à ces questions :

*C'est parce que le meurtre échappe à la problématique ordinaire, c'est parce qu'il est hors du champ des préoccupations communes ordinaires qu'elle [la littérature] l'investit à ce point. Elle se sert, en ce cas, de ce qu'elle ne connaît pas, de ce que ni auteurs ni lecteurs ne connaissent pour en faire un chiffre. Elle s'en sert à la fois comme d'une pierre de scandale et comme d'une figure de style et de langage<sup>80</sup>.*

N'ayant que peu d'expériences des crimes et de connaissance intime de ces actes, nous pouvons légitimement nous demander comment les écrivains, et notamment Green, vont pouvoir écrire une scène de crime. La romancière Minh Tran Huy fait le point sur les rapports matriciels et poétiques qu'entretiennent roman, poésie et faits divers « [c]ar si l'écrivain fait parfois mine de dédaigner les “chroniques du sang” – récits vulgaires, outranciers, voyeuristes, [...] – il peut aussi bien confesser son attirance pour leur “monstruosité<sup>81</sup>.” » La littérature ne serait-elle pas une variation poétique sur la *Gazette des tribunaux* ? C'est la réflexion qui nous vient à lire l'enquête minutieuse menée par Minh Tran Huy sur les liens fructueux qu'entretiennent depuis le XIX<sup>e</sup> siècle la littérature, et surtout le roman, avec les entrefilets sanglants et les anecdotes judiciaires, « contes tout faits » disait Stendhal, de la presse populaire. Que ce soit les histoires horribles et légendaires alimentant les

---

<sup>80</sup> ASTIER Colette, « Le roman et le crime », dans *Littératures*, n° 39, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 178-179.

<sup>81</sup> TRAN HUY Minh, *Les Écrivains et le fait divers, Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, 2017, p. 10.

« canards sanglants », les dossiers criminels à l'origine des grands romans de la littérature française (*Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *La Bête humaine* d'Émile Zola) ou de grands poèmes (Paul Verlaine, Robert Desnos et les surréalistes) ou les réflexions menés à partir de « cas » judiciaires par François Mauriac, Albert Camus, Marguerite Duras ou Emmanuel Carrère, il apparaît que la donnée brute, livrée par le fait nu du crime sous toutes ses formes, est une matière tout à la fois irradiante et malléable, idéale pour inspirer et nourrir l'écrivain. Comment les faits divers de journaux ont-ils pu nourrir l'imaginaire ou l'écriture de Green, dans son œuvre fictionnelle ?

Topos romanesque et littéraire, le crime lu et imaginé, à la lecture de textes emblématiques, depuis le récit du premier meurtre relaté dans la Bible d'Abel par Caïn, jusqu'à ceux des romans de Michel Bussi, en passant par les crimes de Sade, nourrit en profondeur aussi bien les auteurs que les lecteurs, leur donnant ainsi une culture littéraire leur tenant lieu d'expérience du crime. Il s'agit donc d'une expérience littéraire, langagière du crime.

Pris entre l'interdit pesant sur le statut de criminel, conséquence d'une triple interdiction religieuse, morale et juridique, l'inexpérience du statut de victime et l'impossibilité d'écrire un acte aussi effroyable, en l'absence même d'expérience réelle et immédiate du crime, les auteurs, dont Green, semblent bien faire face ici à une scène frappée au sceau d'un interdit, voire d'un tabou. Comment écrire une scène de crime avec les « mots de la tribu<sup>82</sup> » ? De quel point de vue ? Peut-on écrire une scène de crime réaliste et détaillée ? Peut-on faire œuvre esthétique avec une scène porteuse d'un tel effroi, d'une telle réprobation éthique ?

Dans *De sang-froid*, Truman Capote propose aux lecteurs le « récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences », basé sur un fait divers, issu d'une enquête minutieuse sur le quadruple meurtre de la famille Clutter : « Tous les éléments de ce livre qui ne sont pas le fruit de ma propre observation ont été tirés de documents officiels ou bien résultent d'entretiens avec les personnes directement concernées – entretiens qui, pour la plupart, s'étendirent sur une période considérable<sup>83</sup>. » Capote tâche de comprendre les mobiles des meurtres des Clutter par Perry et Dick dans un abondant récit réunissant tous les éléments et qui pourtant laisse le lecteur dans un certain mystère sur les raisons profondes de ces meurtres. Perry, le criminel, ne comprend pas vraiment lui-même ce qui l'a poussé à tuer, en commençant par le père, ainsi qu'il l'évoque : « Je ne voulais pas faire de mal à cet homme. [...] C'est ce que j'ai pensé jusqu'au moment où je lui ai tranché la gorge<sup>84</sup>. » Le dit du crime, dans ce récit, semble épaissir l'opacité du mystère. Cela pose la question du travail de l'écrivain et de la pesée des mots : que dire ? que taire ?

---

<sup>82</sup> MALLARMÉ Stéphane, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Poésies et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « classiques », 2005, p. 78.

<sup>83</sup> CAPOTE Truman, *De sang-froid*, traduction de Raymond Girard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, [1965], p. 9.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 362.

Acte irréversible, le crime est une scène narrative ou dramatique intense qui change à jamais le lieu, le temps et les protagonistes : avec lui, il y a un ici et un ailleurs, un avant et un après, un innocent qui devient un coupable, un être vivant intègre qui devient une victime ou un cadavre. Le crime est donc un acte transformateur tant pour le criminel que pour sa victime. En poursuivant cette réflexion, nous pouvons nous demander si l'écriture du crime et sa lecture représentent aussi un acte transformateur pour l'auteur et son lecteur. En tenant compte des thèmes dominants dans l'œuvre fictionnelle de Green, nous avons entamé le travail de recherches avec l'hypothèse de travail suivante : l'écriture du crime chez Green pourrait constituer non seulement un aboutissement mais aussi un catalyseur narratif et dramatique qui conduirait à un bouleversement des valeurs.

Transgression religieuse, éthique et juridique, notamment au travers du meurtre, crime majeur dans une société de plus en plus individualiste et matérialiste, le crime pose, à plus forte raison chez un écrivain catholique comme Green, la question du remords sur le plan moral, du repentir du criminel, du pardon de la victime et du salut, sur le plan religieux. En dépit de son crime, un criminel qui a la foi et se repent peut-il être sauvé ? Est-ce suffisant ? Faut-il aussi qu'il gagne le pardon de sa victime ? La victime peut-elle ne pas être sauvée, *a contrario*, si elle ne pardonne pas à son agresseur ? Le crime, chez Green, peut-il être le prélude à un parcours de repentir et de pardon permettant d'atteindre le salut ?

Le crime, quand il revêt la forme d'un meurtre, constitue l'irruption de l'inconnu, de l'extraordinaire, dans le banal et le quotidien, tant dans la vie que dans la littérature, pour la grande majorité d'entre nous. De quelle nature cet inconnu et cet extraordinaire sont-ils ? S'agit-il de la nature même du mal ? Quand le meurtrier tue sa victime, les deux protagonistes, à l'instar de la scène de crime, oscillent entre « nature » physique et « métaphysique », ainsi que l'évoque Colette Astier<sup>85</sup>. Le meurtre touche au corps, c'est la nature, mais le basculement dans l'au-delà, le moment où la victime meurt, fait toucher du doigt la dimension métaphysique. C'est le mystère de la mort qui est ici mis en œuvre, en scène. Mystère inconnu et indicible par excellence. La transgression de l'interdit de tuer se présenterait donc comme un mode d'accès à l'indicible. Or, chez Green, pour qui la foi catholique est prégnante, l'au-delà de la mort n'est pas vide mais débouche dans le sein de Dieu. Il conviendra donc de se demander si la transgression de l'interdit est un mode d'accès privilégié pour accéder à l'indicible, à Dieu, dans l'œuvre fictionnelle de Green. Autrement dit, commettre le mal permet-il d'atteindre Dieu ?

Les différents aspects et problèmes qu'implique la question du crime, tels que nous venons de les évoquer, nous invitent à étudier la poétique du crime, dans l'œuvre fictionnelle de Green, comme l'écriture de la transgression d'un interdit. Toutefois, cette hypothèse nous conduit à une question paradoxale dans la fiction

---

<sup>85</sup> ASTIER Colette, « Le roman et le crime », *op. cit.*, p. 181.

greenienne marquée par la foi catholique : le crime, transgression d'un interdit, peut-il ouvrir à un parcours vers le salut et, de façon ambiguë, à l'expression d'un sacré ineffable ?

Afin de répondre à cette problématique, nous adopterons des approches méthodologiques variées susceptibles de répondre aux multiples aspects de la question du crime, dans une démarche progressive. Tout d'abord, l'étude stylistique et narratologique de la scène de crime – le terme « crime » étant défini de la façon que nous avons posée ci-dessus – apparaît primordiale afin de comprendre comment le récit de cet épisode s'insère dans la diégèse du roman ou de la nouvelle et dans l'action de la pièce de théâtre et saisir les particularités poétiques et esthétiques de l'écriture du crime chez Green. Le récit du crime est-il situé au début du texte ? Prend-il place à la fin ? Quelles interprétations peut-on donner à cet emplacement du crime dans l'économie de l'œuvre ? La scène de crime est-elle détaillée ? Est-elle claire et précise ou floue par moments ? Quel est le point de vue narratif adopté pour le récit du crime ? Y a-t-il des mots ou tournures de phrases récurrentes ? Le crime est-il esthétisé au cours du récit ? Quelles émotions la scène de crime suscite-t-elle chez le lecteur ? Chez le spectateur, pour les pièces de théâtre ? Quel rôle le récit du crime assigne-t-il au lecteur ? Au spectateur, dans les pièces de théâtre ? La règle des bienséances est-elle appliquée dans les pièces de théâtre de Green ? Pourquoi ? Quel personnage prend en charge le récit du crime, dans les pièces de théâtre ?

Le crime est devenu un lieu commun en littérature et, notamment, en littérature populaire et policière. Faussement simple, ce dernier genre offre une grande diversité puisqu'il se subdivise, selon Tzvetan Todorov, en trois sous-genres<sup>86</sup> : le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspense. André Peyronie définit le roman à énigme de la façon suivante : « Dans le roman policier à énigme, on passe de l'énigme à la solution par le moyen d'une enquête<sup>87</sup>. » Le roman à énigme est en effet orienté vers sa résolution, sa fin. Tzvetan Todorov définit ainsi le roman noir par opposition au roman à énigme :

*Il n'y a pas d'histoire à deviner ; et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant : on se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la curiosité [...]. La deuxième forme est le suspense<sup>88</sup> [...].*

Dans le roman noir, il n'y a donc pas d'énigme à proprement parler mais un accent mis sur le suspense. Pourtant, le roman noir ne se confond pas avec le roman à suspense car il est constitué, comme l'analyse Yves Reuter, de « scènes typiques, très variées » : « scènes de bagarre, d'interrogatoires musclés, de passage à tabac,

---

<sup>86</sup> TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

<sup>87</sup> PEYRONIE André, « La double enquête du roman policier », *Modernités*, n° 2, « Criminels et policiers », Nantes, 1988, p. 129.

<sup>88</sup> TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », *op. cit.*, p. 60.

de poursuite, de meurtre ou, un peu différentes, de contrat ou d'érotisme<sup>89</sup>... » Dans le roman à suspense, Reuter montre que « le crime central – celui qui suscite l'intérêt du lecteur – est *virtuel*, en suspens. Il risque de se produire dans un avenir proche. Au travers de l'action présente [...], l'histoire va permettre de reconstituer et de mieux comprendre le passé de chacun pour tenter de mettre en échec un futur tragique<sup>90</sup>. » Ainsi défini, le roman à suspense réunit l'intérêt du lecteur pour le mystère enfoui dans le passé qui a entraîné cette situation présente et le suspense généré par une victime en danger vital. À la faveur de ces définitions génériques, il convient donc de s'interroger pour déterminer quelles empreintes, quelles traces l'œuvre fictionnelle de Green a pu conserver de ce genre romanesque et dans quel but.

Dans le roman policier, le crime apparaît comme une transgression souvent d'ordre social, un désordre, qui s'accompagne, dans le roman à énigme, d'un retour à l'ordre puisque le coupable est trouvé et tout est expliqué, mais qui se traduit par une mise en question de la société et une vision désespérée de l'homme dans le roman noir et une exigence de quête de soi-même, de travail sur soi et d'explication du passé dans sa psyché afin d'éviter la fatalité future qui se prépare dans le roman à suspense. Le crime, dans l'œuvre fictionnelle greenienne, apparaît aussi comme une transgression mais on pourra se demander quelle est la nature de cette transgression et si elle permet de remettre en question la société, l'homme, les deux ou une transcendance. La variété des crimes chez Green s'accompagne d'une variété des profils de criminels, de leurs victimes (hommes ou femmes, jeunes ou plus âgés) et des circonstances qui président à ces crimes et les entourent. Toutes ces figurations du crime donnent lieu à des rôles fictionnels divers et des combinaisons narratives complexes dont nous montrerons la richesse et dont nous extrairons une taxinomie précise, en nous appuyant sur les codes et les schémas narratifs du roman policier.

La scène de crime se présente aussi comme un topos de la littérature populaire du XIX<sup>e</sup> siècle et notamment des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue et des *Misérables* de Victor Hugo que Green a lus avec passion et effroi, enfant. Charles Grivel, qui analyse le rôle du crime dans les romans populaires va même plus loin en déclarant que le crime y est narré pour « émouvoir et exciter – provisoirement tant qu'on voudra ! – les lecteurs<sup>91</sup>. » Il est donc question du plaisir du destinataire à la lecture d'une scène de crime dans un roman populaire. Le roman populaire fait la part belle au schéma narratif de l'exclusion, de la compensation et du pardon, au travers notamment de la figure du *pharmakos*, le bouc émissaire, qui s'incarne dans le personnage du forçat au cœur d'or – qu'on songe à Jean Valjean dans *Les Misérables* de Victor Hugo – ou de la pécheresse repentie dont Fleur-de-Marie, l'une des héroïnes des *Mystères de Paris*, ou Fantine, la mère de Cosette, dans *Les*

---

<sup>89</sup> REUTER Yves, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2013 (2<sup>e</sup> édition), p. 60.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>91</sup> GRIVEL Charles, « De l'assassinat considéré comme le plus populaire des beaux-arts. (Au point de non-retour de la vision romanesque) », in CONSTANS Ellen et VAREILLE Jean-Claude (dir.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international de mai 1992, Limoges, PULIM, coll. « Littérature en marge », 1992, p. 33.

*Misérables*, sont les parangons. Dans le roman populaire, le crime est lié à l'univers des bas-fonds, comme le martèle, dans une visée didactique et éthique, Eugène Sue dans son roman : « on réfléchit que les sinistres populations des geôles et des bagnes... que la sanglante moisson du bourreau... germent toujours dans la fange de l'ignorance, de la misère et de l'abrutissement<sup>92</sup>. » Les criminels des bas-fonds s'organisent souvent en bandes que l'on retrouve d'ailleurs dans nos deux romans : la bande de la Chouette et du Maître d'école, dans *Les Mystères de Paris*, ou celle que réunit Jondrette, alias Thénardier, dans la mesure Gorbeau, afin de tendre un piège à Jean Valjean, dans *Les Misérables*. À cette catégorie de criminels sont liées des armes de prédilection : les armes blanches. Le personnage du Chourineur en fera un usage digne d'une boucherie, dans *Les Mystères de Paris*. Mais Jean Valjean déjouera le rôle cliché du couteau pour les gens de sa condition en l'employant comme objet salvateur : il dénoue les liens de Javert, non loin de la barricade, et lui laisse la vie sauve. À l'exception de la figure de la pécheresse repentie qui tend à devenir topique chez les Romantiques, les romans populaires proposent souvent une vision manichéenne de la femme : ange de douceur, à l'instar de Clémence d'Harville, ou démon pervers, à l'image de Cecily, dans *Les Mystères de Paris*. Nous verrons dans quelle mesure ces lectures, ces types de personnages et ces crimes ont pu nourrir Green dans son œuvre fictionnelle.

Scène récurrente de la littérature, la scène de crime fait, à l'instar de toute scène fictionnelle d'importance, l'objet de références littéraires, picturales ou cinématographiques, inconscientes ou non, chez l'écrivain. Green, lecteur, ainsi que nous l'avons évoqué, et cinéphile passionné, notamment dans sa jeunesse, ne fait pas exception à cette règle. Les crimes greeniens font-ils l'objet d'intertextes ? Lesquels ? Comment s'intègre-t-il au récit de la scène de crime ? Quelles interprétations peut-on proposer pour cette intertextualité de l'écriture du crime ? Nous étudierons l'intertextualité des crimes chez Green afin d'approfondir l'idée de déterminisme du crime tant sur le plan fictionnel que sur le plan créatif. Nous chercherons ainsi à comprendre les traces et les images obsessionnelles que les grandes scènes de crimes ont pu laisser dans l'inconscient greenien et dans sa poétique du crime.

La scène de crime constitue souvent un aboutissement dramatique et diégétique, dans l'économie du récit ou de la pièce de théâtre, qui, chez un écrivain dont les œuvres ont un pied dans le réel et dont deux des modèles importants sont Honoré de Balzac et Fédor Dostoïevski, pose les questions des mobiles du crime, de ses ressorts psychologiques, de son déterminisme et de sa vraisemblance. Ces questionnements sur les causes du crime dans l'œuvre fictionnelle greenienne nous conduisent à considérer le crime comme le fruit du mariage entre un ou plusieurs mobiles et la psychologie du criminel : l'exploration de la piste naturaliste, qui baigne la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, influence probablement Green, même indirectement. Dans la perspective naturaliste, le criminel en vient à perpétrer son crime en raison de son

---

<sup>92</sup> SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989 [1842-1843], p. 1010.



hérédité, de l'atavisme et du milieu dans lequel il évolue, qui le déterminent inexorablement. Le crime devient donc un destin pour le criminel. Dans *Le Roman expérimental*, Émile Zola, s'appuyant sur les théories du médecin Claude Bernard et du naturaliste Charles Darwin, en vient à appliquer les conceptions scientifiques des lois des espèces à la littérature romanesque et théâtrale et aux personnages humains, en s'appuyant sur les deux notions fondamentales de l'hérédité et du milieu. La grille de lecture naturaliste du monde humain, appliquée aux crimes et criminels qui nous intéressent ici, pose de nombreuses questions : quel est le dosage de l'influence du milieu, d'une part, et, de l'hérédité, d'autre part, dans le déterminisme qui mène au crime ? Quelle part de libre-arbitre et de responsabilité, dans cette analyse scientifique et rationnelle, reste-t-il au personnage criminel ? Le destin de la victime s'inscrit-il de la même façon dans l'alchimie du milieu et de l'hérédité ?

Dans son approche du roman expérimental, Émile Zola ouvre sur une approche sociologique<sup>93</sup>, en envisageant les influences réciproques entre l'individu et la société. Cette causalité réciproque entre l'individuel et le collectif de la société montre aussi les difficultés et limites auxquelles se heurte la volonté d'appliquer de façon systématique les lois naturelles à l'homme et de comprendre et théoriser en lois la façon dont les individus, « corps indivisibles » étymologiquement, donc uniques, agissent et modifient la société, difficultés et limites encore accrues du fait d'un nombre croissant d'individus. Émile Durkheim, le père de la sociologie, n'évade pas ces problèmes et analyse le crime, de façon paradoxale, comme « un phénomène normal<sup>94</sup> », conséquence de la société urbaine et capitaliste et permettant de faire évoluer la justice et l'appareil législatif.

Les pistes naturalistes de l'hérédité et du milieu sociologique, du destin des criminels et de leurs victimes amènent à explorer le registre tragique afin de comprendre quelles fonctions et représentations du crime ce registre met en place non seulement dans l'œuvre romanesque et les nouvelles mais aussi et surtout dans l'œuvre dramatique de Green : comment la fatalité et le registre tragique émanent-ils du crime dans l'œuvre fictionnelle de Green ? En outre, l'étude des pièces de théâtre permettra d'aborder la question du tragique dans des pièces qui ne se donnent pas comme des tragédies. Peut-on appliquer une lecture aristotélicienne à ces pièces ? Une lecture classique ? Quelle image de la fatalité Green montre-t-il ? On pourra aussi se demander si la célèbre analyse malrucienne de *Sanctuaire* de William Faulkner (« *Sanctuaire*, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier<sup>95</sup> ») est transposable aux romans, nouvelles ou pièces de théâtre de notre auteur. Green crée-t-il un tragique propre à son univers ?

---

<sup>93</sup> Nous nous sommes livrée à une typologie des crimes greeniens ainsi qu'à une comparaison avec la sociologie criminelle afin de voir les écarts et les récurrences entre le réel et l'univers fictionnel de Green. On pourra se reporter à cette approche sociocritique des crimes et criminels greeniens à l'annexe n° 3 de la p. 475 à la p. 491.

<sup>94</sup> DURKHEIM Émile, « Le crime, phénomène normal », in SZABO Denis (dir.), *Déviance et criminalité*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1970.

<sup>95</sup> MALRAUX André, Préface à *Sanctuaire* de William Faulkner, *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> novembre 1933, p. 747.

Écrivain « voyant », Green déclare volontiers dans son *Journal* : « “Mes livres sont mes rêves<sup>96</sup>.” » Si nous considérons cette assertion attentivement, nous sommes conduits à lire et étudier l’œuvre fictionnelle de Green à la lumière de la psychanalyse que Sigmund Freud définit comme une « science de l’inconscient » visant à analyser « ce qu’il y a de plus intime dans la vie psychique<sup>97</sup> ». Cette approche nous permettra de nous interroger sur les complexes, les rêves, les pulsions de l’inconscient et les liens entre Éros et Thanatos, pour reprendre Sigmund Freud, c’est-à-dire sur le déterminisme psychique à l’œuvre dans l’univers fictionnel de Green. Que cache la scène de crime ? Il sera aussi intéressant d’adjoindre à cette approche psychanalytique une analyse phénoménologique de l’imaginaire du crime chez Green, à la lumière des travaux de Gaston Bachelard et Gilbert Durand, afin de comprendre quels rôles les quatre éléments ou les schèmes peuvent jouer dans le prélude ou la réalisation du crime et s’il existe des motifs ou images qui nourrissent en profondeur l’imaginaire du crime greenien.

Les interrogations sur les causes que pose la perpétration d’un crime s’accompagne de son corollaire, les conséquences du crime et l’histoire après son récit. Sur le plan diégétique et dramatique, comment l’histoire se poursuit-elle, si une suite a lieu ? Quels changements narratifs ou dramatiques le récit après le crime entraîne-t-il ? Le criminel est-il arrêté et, si oui, le procès, le verdict et le châtement sont-ils narrés ? Dans cette perspective, comment la justice et la société sont-elles représentées ?

Chez Green, écrivain catholique, l’écriture du crime apparaît comme la manifestation d’un questionnement sur le salut et sur Dieu. En effet, le crime, qui contrevient à l’un des dix commandements, doit dès lors être interprété à la lumière de la notion de péché et de sa capacité à nous couper de l’amour et de Dieu. Le crime nous invite donc à nous interroger sur l’homme : qui commet le crime, du corps ou de l’âme ? Le crime pose aussi la question du salut : quand le crime revêt l’apparence d’un meurtre ou d’un viol, c’est-à-dire d’un péché mortel, même si le criminel a la foi et s’il se repent, son âme peut-elle être sauvée ? Quant à la victime, si elle est encore en vie, comment peut-elle arriver à pardonner à son agresseur ou violeur ? Peut-il y avoir pardon de la victime à son bourreau sans demande de pardon de la part de celui-ci ? Pour le criminel, comme pour sa victime, il faudra se demander de quelles étapes se compose un parcours qui permet d’aller du crime au repentir, pour le criminel, et du crime au pardon, pour la victime, afin de comprendre comment le crime peut s’avérer une voie paradoxale d’accès au salut.

La question du sens du crime se pose ici, de façon prégnante, et invite à poser celle du mal. Qu’est-ce que le mal ? Comment peut-on penser le mal ? Est-il l’apanage des hommes ou existe-t-il dans la nature ? Est-il universel ? Une approche philosophique, à la faveur des théories d’Emmanuel Kant, de Paul Ricœur et de

---

<sup>96</sup> *Journal*, 27 août 1954, *OC*, t. IV, p. 1359.

<sup>97</sup> FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, traduction de Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2015 [1921], p. 13.



Hannah Arendt, nous permettra d'approcher ce problème. La théologie catholique se préoccupe également de la question du mal : en effet, Dieu étant bon et infini dans les qualités qui lui permettent l'exercice d'une pleine justice (omnipotence, omniscience et omniprésence), comment expliquer que le mal et la souffrance, son corollaire, existent sur terre ? Cette question a donné lieu à des tentatives de justification et d'explication, notamment dans les *Théodicée* de Baruch Spinoza et Gottfried Wilhelm Leibniz. D'où vient la violence, dont le crime est une incarnation ? Les approches et analyses de René Girard et Georges Bataille seront ici éclairantes.

Le mal commis à l'occasion du crime permet-il d'atteindre Dieu ? En d'autres termes, dans une approche catholique, comment l'impureté résultant du crime favoriserait-elle un rapprochement de la pureté de Dieu ? Aux yeux des catholiques, la dichotomie du pur et de l'impur est cruciale. Comment peut-on représenter le salut et Dieu, alors qu'il est précisément irreprésentable, dans une œuvre de fiction ? Comment Green, qui a toujours refusé l'étiquette d'écrivain catholique, peut-il éviter la fin édifiante ?

Écrire une scène de crime pour un écrivain n'est pas innocent et invite à s'interroger sur l'origine créatrice de cette scène tant dans la vie de l'écrivain que dans le processus créateur et artistique lui-même. De l'autre côté du miroir du livre, le lecteur qui lit une telle scène, n'est pas innocent non plus : quelle place lui est accordée ? Quel rôle lui fait-on jouer face à ce crime ? L'auteur et le lecteur sont-ils criminels, complices ou victimes ?

Dans une première partie, nous étudierons la poétique de la scène de crime chez Green : nous verrons qu'elle se présente comme un lieu de croisement littéraire et esthétique personnel et novateur. En effet, nous montrerons d'abord que le crime fait l'objet d'une narration obsessionnelle qui se traduit, en premier lieu, par un aspect visionnaire, hallucinatoire de la scène de crime, entre dit et non-dit. La scène de crime greenienne comporte aussi des éléments récurrents stylistiques et thématiques. C'est aussi une scène éminemment littéraire car elle est marquée par l'intermédialité et l'intertextualité. Scène cruciale dans la diégèse et la pièce de théâtre, la scène de crime se mue en moteur fictionnel, selon qu'elle est aboutissement ou catalyseur fictionnel. Le crime suscite plusieurs récits, selon une multifocalisation et semble aller par paires au sein de la fiction ou se poursuivre d'une œuvre à l'autre.

Dans un deuxième temps, nous tâcherons de comprendre les origines du crime, en analysant les différentes couches herméneutiques. Tout d'abord, nous nous intéresserons aux liens entre secret et enfermement, deux thèmes à la causalité réciproque. Puis, nous verrons que le crime greenien s'inscrit dans un processus d'engrenage tragique qui se manifeste par la fatalité tragique, un déterminisme emprunté aux théories naturalistes et enclos dans l'onomastique des criminels et victimes greeniens. Enfin, la piste psychanalytique nous permettra d'examiner les rapports étroits à l'œuvre entre Éros et Thanatos qui conduisent au crime. Le désir est en effet la source de bien des crimes greeniens. Nous montrerons que le récit du crime, récit de transgression d'un interdit, se présente aussi comme un récit se substituant à une scène interdite, impossible à narrer. La sexualité devient ainsi un crime dans l'œuvre de Green, ce que l'on voit bien dans les fictions dénuées de crimes, au sens juridique.

En dernier lieu, nous verrons comment le crime génère une transformation, après sa perpétration : un parcours paradoxal s’instaure ainsi de l’interdit vers le salut et l’indicible. Nous démontrerons ainsi que le crime est une scène pivot d’inversion et de brouillage des frontières : criminels et victimes sont divisés, objets et mains deviennent des armes, les objets bénéfiques se muent en objets maléfiques et les armes sont personnifiées. Les lieux et les éléments extérieurs semblent acquérir une mystérieuse force capable d’influencer les criminels et leurs victimes. Cette première inversion par le crime préfigure le renversement du péché en voie de salut : nous analyserons ici les manifestations de la *felix culpa*. Le parcours des criminels s’achemine vers le repentir par un chemin initiatique et religieux. Celui des victimes se dirige vers le pardon par un parcours mystagogique et spirituel. L’étude du rôle symbolique et sotériologique des armes utilisées sera la bienvenue afin de montrer le renversement du mal en bien. Toutefois, les œuvres fictionnelles de Green semblent conçues pour que le sens demeure ambigu et que la transgression de l’interdit mène à l’expression d’un inconnu, ainsi que nous l’avons évoqué ci-dessus. Les crimes, dans l’œuvre greenienne, ne sont pas les seules manifestations du mal : ce dernier apparaît universel et son origine est posée. En appréhendant ici le crime comme la tentative de l’auteur pour tuer l’œuvre et les personnages et donc pour échapper à la fiction et aux modèles littéraires tout faits, nous sommes conduits à nous intéresser aux origines troubles de la création artistique. Cela nous amène aussi à nous interroger sur ce qui n’est pas dit et sur ce qui n’est pas représenté dans la fiction greenienne et qui pourtant trouve à s’exprimer en filigrane : l’indicible. Or, ce qui s’atteint par la transgression de l’interdit n’est autre que le sacré : trace ancestrale et archaïque.

**LA POÉTIQUE DE L'ACTE CRIMINEL : UN**  
**CARREFOUR LITTÉRAIRE ET ESTHÉTIQUE**  
**ORIGINAL**



# 1. Une narration obsessionnelle

## 1.1. Le caractère visionnaire de la scène de crime

### 1.1.1. Surgissement du crime : la banalité devient extraordinaire

Dans cette première partie, nous analyserons la poétique de la scène de crime afin de mettre au jour ses enjeux narratifs, littéraires et esthétiques. Pour ce faire, nous allons, tout d'abord, nous attacher à démontrer que le crime fait l'objet d'une narration qui révèle des thèmes, motifs, éléments stylistiques récurrents, signes d'obsessions chez Green et d'un imaginaire présentant une forte unité. Cette narration obsessionnelle passe, en premier lieu, par un caractère visionnaire de la scène de crime. Le terme « visionnaire » étant polysémique, nous nous efforçons de lever toute ambiguïté en précisant le sens dans lequel ce mot est ici utilisé, à l'aide du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : nous n'employons pas cet adjectif comme synonyme de « prophétique » se référant à « celui ou celle qui a la prescience de l'avenir » ni dans le sens de « celui ou celle qui a ou croit avoir des visions surnaturelles », mais bien dans le sens de « celui, celle qui perçoit ou qui croit percevoir la réalité profonde des choses, au-delà du visible, de l'immédiat ». Ce sens s'applique particulièrement aux artistes et aux écrivains. En analysant la « vision intérieure », de laquelle procède sa création littéraire, comme une « sorte d'hallucination<sup>98</sup> », Green n'exclut pas l'idée d'une dimension surnaturelle, mais il généralise surtout son expérience à celle d'autres auteurs qu'ils nomment les « romanciers du monde intérieur ». Selon Green, ce que ces romanciers racontent « est plus vrai que le vrai<sup>99</sup> ». Il s'agit donc bien ici de découvrir une réalité, une « vérité<sup>100</sup> » au-delà des apparences et de la montrer aux lecteurs. Or, Annette Tamuly, dans son étude phénoménologique de l'œuvre de Green, mentionne d'emblée l'importance de

---

<sup>98</sup> *Genèse du roman, OC*, t. III, p. 1462. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 1463.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 1464.

la vision, au sens de vue, chez cet écrivain : « Toute la création romanesque chez Green se fonde sur le bien voir et le bien faire voir<sup>101</sup>. »

L'aspect visionnaire de la scène de crime apparaît donc tout d'abord dans le surgissement même du crime. Le premier indice de cette irruption brutale de l'extraordinaire dans la fiction est l'usage récurrent de la locution adverbiale « tout à coup » et de ses variants<sup>102</sup> ou des adverbes comme « brusquement<sup>103</sup> » ou « soudain<sup>104</sup> » comme bornes d'entrée dans la narration du crime que nous approfondirons dans le deuxième temps de ce chapitre. Par le biais de ces adverbes ou locutions adverbiales, le passage fictionnel de la banalité à l'extraordinaire devient manifeste.

L'aspect visionnaire de la scène de crime s'inscrit aussi dans le moment où la banalité cède la place à l'extraordinaire comme si le monde autour des personnages revêtait plus d'intensité, dépouillé du regard de l'habitude. Il se manifeste dans la fiction en termes précis marquant la différence entre l'univers du quotidien et la menace de la mort qui se précise et dont les personnages prennent conscience. Deux extraits sont à cet égard particulièrement éclairants sur ce basculement de l'ordinaire dans l'extraordinaire. Dans *Épaves*, Philippe est d'abord frappé par la banalité de l'altercation entre le terrassier et sa femme : « C'était la plus ordinaire des scènes de ménage<sup>105</sup> ». Mais l'ivresse du terrassier, la peur de la femme et la proximité de la Seine transforment la scène et la femme, aux yeux de Philippe :

*Lorsqu'ils reparurent de l'autre côté du viaduc, elle avait arraché le châle qui lui couvrait la tête et montrait un visage blanc transfiguré par la haine et la peur ; la force de ces deux sentiments enlevait aux traits leur vulgarité naturelle et leur prêtait une sorte de beauté violente et presque théâtrale.*

Les termes « transfiguré » et « beauté violente et théâtrale » utilisés dans le passage d'*Épaves* évoquent une transformation sur deux plans : l'ordinaire laid mais paisible devient son opposé et la banalité réelle acquiert la valeur artistique et esthétique d'une pièce de théâtre, c'est-à-dire d'une fiction. Le vocabulaire utilisé faisant référence à la vue (« montrait ») et l'image forte, bien qu'imprécise, du « visage blanc transfiguré par la haine et la peur » placent l'extrait du côté de la vision fugace mais obsédante. Un processus analogue s'observe dans les dernières pages de *Chaque homme dans sa nuit*, peu avant que Wilfred ne soit tué. Une fois sorti de chez Max, Wilfred se retrouve dans l'escalier de l'immeuble et en constate l'aspect ordinaire et habituel : « Les murs

---

<sup>101</sup> TAMULY Annette, *Julien Green à la recherche du réel, approche phénoménologique*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Étude 10 », 1976, p. 10.

<sup>102</sup> Voir par exemple *OC*, t. I, p. 390, p. 680-681 ; *OC*, t. II, p. 6.

<sup>103</sup> Voir par exemple *OC*, t. I, p. 269 ; *OC*, t. II, p. 908.

<sup>104</sup> Voir par exemple *OC*, t. II, p. 613 ; *OC*, t. VIII, p. 599.

<sup>105</sup> *Épaves*, *OC*, t. II, p. 5. Cette référence est valable pour la citation suivante.

peints en brun clair, la rampe de métal en noir, rien de plus banal<sup>106</sup>. » Puis, sous l'effet de la peur, Wilfred prend conscience de la volonté homicide de Max : « “Il veut me tuer”, se dit-il et cette phrase qu'il retourna dans tous les sens lui parut extraordinaire. Mourir pouvait arriver aux autres, pas à lui. Mourir de cette façon-là surtout. C'était bon pour les gens dont on parlait dans les journaux<sup>107</sup>. » La peur et le décor ordinaire font ressortir de nouveau ici le caractère irréel et irréaliste non seulement de la mort mais encore de la mort violente issue d'un crime. Cette dernière, dans l'esprit de Wilfred, est cantonnée à la « littérature » journalistique et réservée à des personnes de renom et assez exceptionnelles, extraordinaires déjà pour connaître une mort hors du commun. Dans les deux extraits que nous avons cités, le crime apparaît comme déréalisé et faisant davantage partie de l'univers fictionnel par son caractère extraordinaire et improbable. Le crime revêt donc un aspect irréel propre à lui faire rejoindre la vision ou l'hallucination.

Le crime apparaît dans la fiction greenienne comme un événement sur fond d'intrigue marquée par ailleurs par l'ennui, la répétition et la banalité dans la vie des personnages. Le terme « événement » vient du latin *evenire* qui signifie « advenir » : avec le crime, il se passe donc quelque chose. Quelques exemples nous permettront de démontrer que la fiction greenienne laisse la part belle à un quotidien routinier, avant l'émergence du crime. Dans *Adrienne Mesurat*, par exemple, la jeune femme s'étiole dans la vie routinière qu'elle mène entre sa sœur, Germaine, et son père, Antoine Mesurat : « Elle baissait la tête sous l'ennui comme d'autres sous la fatigue<sup>108</sup> ». Dans *Léviathan*, Guéret est le précepteur du jeune André, ce qui ne l'épanouit pas du tout : « Cette somptueuse pièce aux rideaux de velours, aux tapis épais, il lui semblait l'avoir connue depuis son enfance car certaines heures d'ennui paraissent longues comme une vie entière et c'était là qu'il s'ennuyait le plus cruellement<sup>109</sup>. » Dans *Si j'étais vous...*, la banalité du personnage de Paul Esménard se traduit moins par l'ennui que par son épaisseur intellectuelle : « Il eut le sentiment d'une lourdeur terrible, invincible<sup>110</sup>. » Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred constate la banalité de la vie, que ce soit à son travail ou au détour d'une discussion : « pendant quelques minutes, la conversation prit le tour enjoué et insignifiant qui fait du monde le royaume de l'ennui<sup>111</sup>. »

Événement subit, extraordinaire, le crime se distingue de la vie quotidienne, faite d'habitudes et d'ennui, par son intensité, la violence qu'il dégage, « la passion » et son « caractère d'unicité<sup>112</sup> », d'après Colette Astier qui développe cette analyse en ces termes : « On ne tue qu'une fois sa victime. D'où le fait [...] que le meurtre

---

<sup>106</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 697.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>108</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 287.

<sup>109</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 610.

<sup>110</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 904.

<sup>111</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 576.

<sup>112</sup> ASTIER Colette, « Le roman et le crime », *op. cit.*, p. 185.

et le crime soient tout à la fois signes de véhémence et de catastrophe<sup>113</sup>. » Le crime est un climax narratif, un temps fort de l'intrigue et des relations entre les personnages, ce qui fait dire à Colette Astier que les crimes « définissent la limite concevable de relations vécues dans le même temps dans leur acmé et dans la rupture<sup>114</sup>. » Le crime, viol ou meurtre, rompt avec la banalité quotidienne, par une chronologie et un espace spécifique. L'accomplissement du crime, irréversible, dramatise le temps : il crée une césure temporelle, il y a autour du crime un avant et un après. Cette rupture temporelle est particulièrement visible quand le crime se situe à la fin de la première partie de l'œuvre de fiction, comme dans *Adrienne Mesurat*, *Léviathan* ou *Varouna*. Le début de la deuxième partie se situe après une ellipse temporelle et donne lieu, à la lettre, à un temps autre que celui laissé à la fin de la première partie. Dans *Adrienne Mesurat*, le lecteur devine que quelques semaines se sont écoulées depuis le meurtre de M. Mesurat par Adrienne : « Tous les matins, depuis l'enterrement de son père, elle [Adrienne] venait la [Mme Legras] voir et demeurait avec elle jusqu'à l'heure des repas<sup>115</sup>. » Il en va de même dans *Léviathan*, où la deuxième partie commence après une ellipse d'un mois et demi, ainsi que l'explique Mme Londe : « Pour un malheureux vieillard assassiné au coin d'une rue, voilà tout le pays en émoi depuis six semaines<sup>116</sup>. » Dans *Varouna*, roman fondé sur la théorie de la métempsycose, ce sont sept siècles qui séparent le meurtre de Morgane par Hoël au IX<sup>e</sup> siècle du récit de la vie d'Hélène Lombard et de son père au XVI<sup>e</sup> siècle, comme le montre la remarque de la tante de Marguerite au sujet de Bertrand Lombard : « Ne m'a-t-on pas dit l'autre jour qu'il avait quelque attache à l'hérésie des Calvinistes<sup>117</sup> ? » Le cas de la pièce de théâtre *L'Ombre* est un peu particulier puisque l'assassinat d'Évangéline a lieu dans le hors-scène de la pièce, dix ans avant le début de la pièce qui nous est donné à lire. Le crime s'ancre dans un hors-temps. La pièce prend donc place après une ellipse de dix ans, ainsi que James Ferris le rappelle à Philip Anderson, dans l'acte I : « Il y a dix ans que j'ai envie de dire ces choses<sup>118</sup> ». Même procédé d'ellipse dans *L'Ennemi*, au second tableau de l'acte III, « un mois à peine<sup>119</sup> » après l'assassinat de Pierre mais celui-ci nous a été montré sur scène au premier tableau de l'acte III.

Dans *Si j'étais vous...*, le meurtre de Berthe par Paul Esménard se situe non à la fin de la première partie mais à la fin d'un chapitre, le chapitre VII. Ce chapitre constitue le milieu de la première partie. Au chapitre VIII, si le temps s'inscrit dans la continuité linéaire du chapitre VII, en revanche, il semble s'étirer, s'allonger sur deux pages, par l'attente de Paul qui craint d'être arrêté : « Il pensa : "Je vais compter jusqu'à vingt, puis je m'en irai." »

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>115</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 402-403.

<sup>116</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 699.

<sup>117</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 697.

<sup>118</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1185.

<sup>119</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1153.



Mais ayant compté il attendit encore<sup>120</sup>. » Le lendemain du meurtre de Moïra, Joseph erre à travers la ville et, peu avant de revenir à l'Université, s'interroge sur l'heure qu'il est dans un passage où l'utilisation de l'imparfait à l'aspect duratif et inaccompli et les répétitions semblent figer les actions du personnage, tant le temps paraît plus long : « Sa montre qu'il tira de sa poche s'était arrêtée à six heures. Il avait oublié de la remonter, la veille. La veille, à onze heures du soir, il avait oublié de remonter cette montre qu'il tenait dans le creux de sa main et qu'il regardait comme s'il ne l'avait jamais vue<sup>121</sup>. » Dans *Moïra*, la temporalité apparaît comme arrêtée, à l'instar de la montre de Joseph. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, elle subit même une sorte de régression diégétique, comme si le déroulement linéaire s'abolissait et s'inversait : « À l'hôpital où il fut transporté, on le mit dans la chambre occupée quelques semaines plus tôt par le petit Freddie, mais cela personne ne le savait<sup>122</sup>. »

La transformation du temps par le crime s'accompagne d'une transformation qui affecte l'espace et notamment celui où le crime a lieu. L'exemple le plus probant dans la fiction grenienne est bien sûr l'incendie de Mont-Cinère par Emily qui métamorphose le lieu du crime en ruines fumantes : « La maison brûla jusqu'à l'aube<sup>123</sup>. » Dans *Léviathan*, après le viol d'Angèle et le meurtre de M. Sarcenas par Guéret, les lieux de ces deux crimes sont frappés de malédiction comme s'ils gardaient la mémoire de ce qui s'y était déroulé :

*Les femmes n'osaient plus se risquer sur la route qui longeait la Sommeillante et dès la chute du jour tout le voisinage du chantier à charbon semblait maudit, comme si l'assassin dût y revenir pour y perpétrer de nouveaux crimes. Certains coins de rue lui étaient abandonnés après le coucher du soleil<sup>124</sup> ...*

Guéret, le criminel, éprouve le besoin de revenir sur le lieu du crime, en retournant sur la berge où il a violé Angèle et ressent un plaisir sensuel et poétique, en retrouvant l'endroit précis :

*Son cœur battait, non de crainte, mais d'une émotion nouvelle qu'il ne réprimait pas, une curiosité extraordinaire de tout ce qui donnait à cet endroit son caractère propre : l'odeur de la rivière, la fraîcheur qui montait du sol et cette agitation perpétuelle des branches au-dessus de sa tête<sup>125</sup>.*

Le lieu du crime revêt donc bien un caractère particulier, extraordinaire, par le crime qui y a été commis. Il est comme chargé d'un sens supplémentaire. C'est ainsi que nous pouvons comprendre la raison pour laquelle Philip Anderson a fait de Bleak Wood, nom de la falaise d'où James Ferris a poussé sa femme, Évangéline, dans le vide, son lieu de promenade favori, comme le constate Mrs. Anderson : « Philip s'absente de la maison des

---

<sup>120</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 911.

<sup>121</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 182.

<sup>122</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 702.

<sup>123</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>124</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 716.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 684.

heures entières vers la fin de l'après-midi<sup>126</sup>. » Il s'y rend comme en pèlerinage, comme l'analyse sa femme : « Est-il nécessaire de vous dire que c'est l'ombre de cette femme qu'il va chercher là-haut<sup>127</sup> ? » Philippe, l'un des protagonistes d'*Épaves* n'agit pas autrement en rôdant inlassablement, au cours de ses promenades, aux alentours de l'endroit où une femme a vraisemblablement été jetée à l'eau par un terrassier. Dans la pièce de théâtre, *L'Ennemi*, après l'assassinat de Pierre, le décor de la pièce où Pierre a été étouffé a changé ainsi que le précise une didascalie : « *Même décor, mais les meubles ont été changés de place et la porte de la chambre a été murée ; à cet endroit, on a installé un clavecin*<sup>128</sup>. » Le lieu a changé réellement et visuellement mais il reste chargé de son passé mortifère, ainsi que le déclare Jacques, le commanditaire du crime : « Je ne comprends pas qu'on ne condamne pas à tout jamais cette partie du château, après ce qui s'y est passé, voici un mois à peine<sup>129</sup>. » Les lieux criminels sont ainsi dotés d'une âme, d'une mémoire des actes qui y ont été perpétrés, ainsi que l'observe Jeanne, la romancière de la troisième partie de *Varouna*, en visite dans la vieille maison de la brodeuse, qui a appartenu à Bertrand et Hélène Lombard :

*Et tout à coup, comme une explosion, oui, comme quelque chose qui éclaterait au fond du cerveau, la pensée bouleversante m'est venue qu'entre ces murs j'avais passé ma vie, que j'étais quelqu'un qui avait souffert dans cette maison, pendant des années*<sup>130</sup> ...

C'est dans cette antique demeure qu'Eustache Croche a escroqué Bertrand Lombard, lui faisant croire que sa fille, Hélène, n'était autre que sa femme revenue d'entre les morts. Bertrand Lombard nourrissait un désir incestueux pour sa fille. Le louche parfum du crime et de la souffrance est donc ressenti ici par Jeanne. Dans cette vision animiste des endroits et des objets, il est, pour reprendre Maurice Barrès, « des lieux où souffle l'esprit<sup>131</sup>. » Lieux de présence absente, les lieux criminels offrent une illustration du topos de l'*ubi sunt*. Ils sont les témoins d'un drame qui a changé à jamais leur nature. Le crime imprime sa marque, son sceau, non seulement au temps mais aussi au lieu où il se déroule : il y a un avant et un après mais aussi un ici et un ailleurs.

### 1.1.2. L'écriture d'un cauchemar entre dit et non-dit

La tension entre dit et non-dit existe dans tous textes, ainsi que l'ont montré les théories de la réception et notamment Umberto Eco dans un célèbre passage où il rappelle le rôle essentiel de déchiffrement et de construction du sens qui revient au lecteur :

---

<sup>126</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1226.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 1227.

<sup>128</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1153.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 1153.

<sup>130</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 823-824.

<sup>131</sup> BARRÈS Maurice, *La Colline inspirée*, Paris, Plon, coll. « Le Livre de Poche », 1961 [1913], p. 7.

*Le texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux [...]. Ensuite parce que [...] un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner<sup>132</sup>.*

L'œuvre fictionnelle de Green ne fait pas exception à cette tension entre dit et non-dit. Cependant, dans cette œuvre, le jeu subtil entre dit et non-dit s'instaure tout particulièrement dans le caractère visionnaire, hallucinatoire de la scène de crime qui se manifeste par l'écriture du récit criminel, comme si c'était un cauchemar, comme si la scène décrite était rêvée, éclairant tantôt tel aspect, tantôt tel autre, dans une vision fragmentaire. Le récit criminel greenien est innervé par une tension entre la précision et l'imprécision. Nous nous appuyerons sur trois extraits de crime particulièrement étoffés : *Léviathan*, *Si j'étais vous...* et *Moïra*. Ces trois récits criminels s'étendent sur deux à quatre pages. Dans *Si j'étais vous...*, l'assassinat de Berthe par Paul Esménard fait l'objet d'une description précise :

*il saisit le cou de Berthe dans ses doigts. Pendant une seconde, elle eut le temps de crier, mais d'une simple pression de pouce il la fit taire, puis il serra un peu plus l'étreinte de ses mains jusqu'à ce que, doucement et avec une sorte de tendresse, elle se laissât aller sur sa poitrine<sup>133</sup>.*

Le récit de l'étranglement opère un gros plan sur la main de Paul, comme dans une vision cauchemardesque où l'on verrait cette partie du récit grossie démesurément : le récit dramatise l'assassinat. En revanche, lors de son entrée, chez Berthe, les cris de cette dernière perturbent Paul qui connaît un moment de confusion mentale, dont le récit se fait le fidèle témoin : « Une sorte d'ivresse s'empara de lui, brouillant tout dans son cerveau, sinon qu'il fallait étouffer ces cris qui lui faisaient peur<sup>134</sup>. » Ce passage flou et confus dans le processus meurtrier correspond aux moments plus imprécis et vagues des cauchemars que les mots peinent à raconter. Dans *Léviathan*, la même dichotomie entre précision et imprécision travaille le récit criminel. La pluie de coups que Guéret fait tomber sur Angèle pour la faire taire est narrée à l'imparfait duratif et inaccompli, sans précision de durée ou de parties du corps touchées : « Les poings se levaient et retombaient sans qu'il en fût le maître<sup>135</sup>. » Dans le récit criminel, nous sommes dans l'impossibilité de déterminer si la phrase que nous venons de citer constitue la suite ou décrit différemment ce moment mentionné quelques lignes plus haut : « il la frappa à la poitrine et au visage, plusieurs fois<sup>136</sup>. » La confusion semble là encore régner tant dans l'esprit du meurtrier

---

<sup>132</sup> ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 66-67.

<sup>133</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 907.

<sup>135</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 682.

que dans le récit. Cependant, l'acte de défiguration d'Angèle à l'aide d'une branche est, lui, soigneusement relaté : « Dans l'excès de sa colère il leva son arme et en frappa Angèle au visage, sur les joues, sur le front, jusqu'à ce qu'elle se tût et que le sang dérobât aux yeux du vainqueur la vue de ses traits qu'il adorait<sup>137</sup>. » Le récit s'attarde sur cette agression violente, figeant l'image en vision. Dans *Moïra*, à l'instar des deux extraits précédents, le récit criminel alterne moments d'une grande précision comme celui-ci : « Moïra eut un soubresaut qui faillit la jeter hors du lit, mais Joseph la maintint de toutes ses forces sous cette énorme masse de laine d'où monta une plainte qui ressemblait à un cri d'enfant<sup>138</sup> » et moments imprécis, plus flous, comme si l'image ou le récit se brouillait : « Des mots sans suite lui sortaient de la bouche et à un moment il pleura sans le savoir<sup>139</sup>. » Le lecteur ne saura jamais quelles paroles Joseph prononce ainsi. Le récit criminel établit ainsi, à la façon onirique d'un cauchemar, des faits saillants de premier plan qui ont la précision d'une vision et d'autres de second plan, qui apparaissent flous.

Dans les nouvelles, qui se caractérisent par un art de la concision et de la suggestion, le jeu habile entre dit et non-dit est encore plus manifeste. Dans les deux nouvelles relatant explicitement un crime, ce jeu est mis en lumière par la tension entre précision et imprécision. Dans *L'Apprenti Psychiatre*, le narrateur raconte le crime final en ménageant ses effets : « Soudain un coup de pistolet retentit, puis, après quelques instants d'interminable silence, quelqu'un éclata d'un rire hystérique<sup>140</sup>. » Les sujets « un coup de pistolet » et le pronom personnel indéfini « quelqu'un » ne permettent pas de déterminer avec précision qui a tiré. Tout le texte de la nouvelle a même conduit le lecteur à penser que Pierre-Marie de Fronsac est fou et que son précepteur, Casimir Jovite l'étudie. En outre, nous ignorons si l'un des deux protagonistes est mort. Un blanc dans le texte matérialise l'ellipse narrative et la chute finale savamment préparée : « Quand les policiers entrèrent dans la chambre, une demi-heure plus tard, ils trouvèrent, couché sur le ventre, Pierre-Marie de Fronsac, la tempe trouée et, jouant dans un coin avec le pistolet neuf, un fou délirant<sup>141</sup>. » La volonté de dire et de ne pas dire est patente dans l'utilisation de la périphrase « un fou délirant » au lieu du prénom et du nom de Casimir Jovite. L'art de la chute, comme souvent, est ici art du retournement et de la surprise du lecteur et s'appuie bien sûr sur la tension entre dit et non-dit. Dans *Le Duel*, le narrateur distille savamment les informations afin de ménager les surprises de la chute. À la fin de la nouvelle, un premier duelliste s'écroule : « L'homme debout est mort, puis d'un seul coup il bascule à la renverse<sup>142</sup> ». Puis, de façon étonnante, le second meurt à son tour, dans une chute, au sens propre et générique, en deux temps : « Mais la mort est étrange, car le second des hommes, le forcené, porte lui aussi

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>138</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 174.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>140</sup> *L'Apprenti Psychiatre, OC*, t. VIII, p. 569.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>142</sup> *Le Duel, OC*, t. VIII, p. 599.

sa main à la poitrine et tombe à genoux<sup>143</sup>. » La nouvelle s'achève sur une phrase mystérieuse qui donne un nom propre au lecteur mais jette une lueur incertaine sur la ou les causes du duel entre les deux hommes dont l'identité nous restera à jamais inconnue : « “Et Miss de Vere pourra recommencer ses tours avec d'autres cœurs<sup>144</sup>.” » Le dit ici se fait complice du non-dit auquel il laisse un champ libre, d'autant plus libre que la nouvelle se clôt sur ces mots.

Nous avons défini la nouvelle, dans l'introduction, comme une forme brève dont la lecture peut se faire, d'après Edgar Allan Poe, « en une seule séance », ce qui participe à l'« unité d'effet » et l'« unité d'impression<sup>145</sup> » sur le lecteur. Or, ces deux unicités recherchées dans la nouvelle font d'elle, selon Daniel Grojnowski, « un univers clos, autonome, un microcosme événementiel<sup>146</sup>. » L'intensité, obtenue par la fusion de la brièveté et de l'unicité, comporte l'acuité, la force d'une vision que la chute est chargée de condenser, selon Charles Baudelaire : « Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début<sup>147</sup>. » La nouvelle se présente donc bien comme un art de la chute et de l'intensité d'impression à produire sur le lecteur, comme à l'issue d'une vision onirique. Les deux images finales des nouvelles *L'Apprenti Psychiatre* et *Le Duel* restent en mémoire, avec vigueur.

Dans les pièces de théâtre, la tension entre dit et non-dit ne s'exprime pas dans les mêmes termes que dans les romans ou les nouvelles puisqu'il s'agit d'un genre différent qu'Anne Ubersfeld définit comme un « texte [...] troué<sup>148</sup> », lacunaire, auquel, à la lecture, il manque, en effet, l'intonation, les gestes, les regards, les corps, l'incarnation, en trois mots, la représentation scénique. Jean-Pierre Ryngaert résume bien cette incomplétude du texte théâtral : « il présuppose un ensemble de signes non-verbaux avec lesquels ses signes verbaux entreront en relation dans la représentation<sup>149</sup>. » Constitué pour l'essentiel de dialogues, le texte théâtral, selon la définition aristotélicienne, « imite tous les gens en train d'agir et de réaliser quelque chose<sup>150</sup>. » La *mimésis* passe donc par les dialogues et les actions, rapportées parfois dans les didascalies. Dans le texte théâtral, la tension entre dit et non-dit, qui existe bien sûr, ainsi que nous l'avons rappelée ci-dessus, se double d'une tension entre écrit et dit, selon Pierre Larthomas pour qui le langage dramatique est un « compromis » entre « le dit et l'écrit<sup>151</sup> » et le montré et le caché sur scène, dans la perspective de la représentation scénique.

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 599.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 599.

<sup>145</sup> POE Edgar Allan, *La Genèse d'un poème*, op. cit., p. 986-987.

<sup>146</sup> GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 57.

<sup>147</sup> BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1976, p. 329.

<sup>148</sup> UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 [1977], p. 19.

<sup>149</sup> RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 5.

<sup>150</sup> ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1990, 1448 a, p. 87.

<sup>151</sup> LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001 [1972], p. 175.

Les spécificités et enjeux du genre théâtral étant brièvement rappelés, nous pouvons à présent examiner comment le texte théâtral met en œuvre le caractère cauchemardesque de la scène de crime à travers la dialectique entre dit et non-dit d'une part et montré et caché, d'autre part. Pendant la Querelle du *Cid*, Scudéry invoquait, en 1637, « la règle qui défend d'ensanglanter le théâtre », c'est-à-dire la règle des bienséances. Cette règle, posée avec l'émergence du théâtre classique, au XVII<sup>e</sup> siècle, interdit de représenter sur scène des spectacles violents tels que les cadavres, meurtres, duels, batailles ou viols. Dans *L'Ombre*, l'assassinat d'Évangéline a eu lieu dans le hors-scène, dix ans avant le début de la scène : les règles de bienséances sont donc parfaitement respectées. En revanche, dans *Sud*, à l'acte III, scène 2, si le duel entre le lieutenant Wiczewski et Mac Clure n'est pas montré sur scène, en revanche le corps du lieutenant mortellement blessé au visage est ramené sur scène. Bien que le visage soit dissimulé dans « sa tunique<sup>152</sup> », la règle des bienséances chère aux classiques est enfreinte. Enfin, dans *L'Ennemi*, le spectateur assiste à l'assassinat de Pierre par Mugis et son acolyte, à l'acte III, premier tableau. Trois didascalies assez longues effectuent le récit succinct mais précis de l'assassinat, prévoyant ainsi la représentation scénique. Si « une pièce d'étoffe noire » est placée sur la tête de Pierre et la lumière éteinte (« *Le second assassin souffle les bougies*<sup>153</sup> »), le crime est tout de même accompli sur scène et la règle des bienséances est de nouveau transgressée. Le début du crime éclairé et la fin dans l'obscurité confèrent à la scène, non seulement un aspect esthétique mais aussi le caractère prégnant d'une vision sitôt vue, sitôt enfuie. C'est sans doute ce caractère prégnant et sidérant qu'Aristote recherchait dans les spectacles violents qu'il considérait comme efficaces pour produire un effet puissant et le pathos chez les spectateurs : « quant à l'événement pathétique, c'est une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre<sup>154</sup>. » Dans les pièces de théâtre, la poétique de Green oscille donc entre montré et caché, bien que la règle des bienséances ne soit plus en vigueur au théâtre, au XX<sup>e</sup> siècle.

Quand le crime n'est pas montré sur scène, comme c'est le cas dans *L'Ombre*, il fait l'objet d'un récit, comme cela se pratiquait dans les tragédies classiques, par exemple dans le célèbre récit de Thémène narrant la mort d'Hippolyte à la fin de *Phèdre* de Racine. Ce récit, écrit, est l'occasion d'examiner la tension entre dit et non-dit, dans cette pièce de théâtre. Dans *L'Ombre*, à l'acte III, Bruce Douglas, le frère d'Évangéline, est venu s'excuser auprès de Philip Anderson de l'avoir injustement soupçonné de la mort de sa sœur et il revient sur le passé et la mort récente de James Ferris qui lui a tout avoué mais Philip Anderson s'oppose à ce retour du passé d'abord par une question réticente : « Mais pourquoi parlons-nous de cela<sup>155</sup> ? » Bruce Douglas poursuit pourtant le récit de l'aveu, convaincu que la parole est libératrice : « Mes paroles rouvrent des plaies et pourtant

---

<sup>152</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>153</sup> *L'Ennemi*, OC, p. 1152.

<sup>154</sup> ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., 1452 b, p. 102.

<sup>155</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1230.



je ne puis me taire<sup>156</sup>. » Anderson est de plus en plus opposé à ce récit des derniers instants d'Évangéline : « Je vous en prie, ne parlons plus de cela. » Il éclate en une exclamation de refus : « Non ! » Il renouvelle son refus d'échanger sur ce sujet : « Bruce, je ne peux plus vous écouter<sup>157</sup>. » La tension entre le dit et le non-dit est palpable dans cet échange et incarnée dans les deux personnages : Bruce Douglas symbolise le dit et Philip Anderson le non-dit, l'un et l'autre étant complémentaires. La dichotomie du dit et du non-dit donne la force d'une vision au récit fait par Bruce Douglas qui retrouve la tension entre précision et imprécision, avec l'accent mis sur la course d'Évangéline, par la comparaison : « Elle courait, m'a-t-il dit, comme courent les enfants<sup>158</sup>. » L'acte assassin de Ferris non vu et non montré n'en est pas moins intense puisqu'il est entendu : « Les arbres vous cachaient Évangéline et Ferris, vous n'avez rien vu, mais vous avez dû entendre ce cri qu'elle a poussé en tombant dans le vide. » La dialectique du caché-montré se résout dans le binaire caché-entendu. La vision de cauchemar se fait ici cri obsédant, ainsi qu'en témoigne Philip Anderson : « Je l'entends sans cesse. Il est dans ma tête, il est emprisonné dans ma tête. »

La tension entre dit et non-dit trouve à s'exprimer dans l'utilisation des sous-entendus ou de stratégies pour dire sans dire, ce que Marie-Françoise Canérot analyse très bien comme étant la tension même du travail de l'écrivain :

*Ballotté entre le refus de dire, la terreur de ne pas trouver les mots pour dire et le désir de dire le tout, le romancier et le nouvelliste ne cessant d'écrire une œuvre « ouverte », un « texte scriptible » ou l'art de dire en disant autre chose, l'art de dire l'indicible ou de suggérer par des mots qu'il est impossible de dire, créent le vertige et l'excitation du lecteur<sup>159</sup>.*

Le sous-entendu le plus éloquent, si l'on peut dire, dans la fiction greenienne, est celui du viol d'Angèle, dans *Léviathan*, qu'il faut lire entre ces lignes : « il jeta sa branche de côté et, prenant à deux bras ce corps qui se débattait, se laissa tomber avec lui sur le sol<sup>160</sup>. » Dégrisé de sa rage, un peu plus tard dans la journée, Guéret repense aux actes qu'il vient d'accomplir et qu'il qualifie en ces termes : « des actes s'accomplissaient qu'il n'avait pas crus possibles, des actes de meurtre et de désir<sup>161</sup>. » La dernière périphrase conduit à interpréter la phrase citée ci-dessus comme le prélude à l'accomplissement du viol, ce que semblent confirmer les phrases qui suivent : « Dans la rage qui lui faisait perdre tout contrôle de ses gestes, il eut tout à coup un mouvement de

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 1231. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 1232.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 1231. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>159</sup> CANÉROT Marie-Françoise, « Avant-propos », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, p. 7.

<sup>160</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 681.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 683.

tendresse en voyant la blancheur de cette chair que soulevait une respiration difficile<sup>162</sup> ». L'implicite et le non-dit travaillent ici le texte et le récit criminel.

La négation de l'acte criminel et de la mort de la victime est aussi une stratégie de non-dit : quand ne pas dire, c'est ne pas faire, pour reprendre John Austin. Ce processus est à l'œuvre dans plusieurs œuvres fictionnelles et tout d'abord, dans *Adrienne Mesurat*, où la jeune femme, après avoir poussé son père dans l'escalier, se penche par-dessus la rampe : « À mi-voix, elle appela : “Papa<sup>163</sup> !” » Le déni va même plus loin lorsque Adrienne Mesurat imagine qu'il ne s'est rien produit et qu'elle rêve : « elle rêvait qu'elle était assise dans l'escalier et qu'elle se souvenait d'une scène avec son père et cette illusion lui donnait une espèce de tranquillité. » Les termes « illusion », « scène » et « rêvait » déréalisent le récit criminel et lui confèrent le caractère d'une vision, d'un cauchemar irréel. Nous retrouvons ce procédé de déni dans *Léviathan* lorsque Guéret finit par considérer les actes criminels qu'il vient d'accomplir sur Angèle comme irréels : « Cela ressemblait trop peu au reste de sa vie pour être vrai<sup>164</sup> ». Il revient donc sur les lieux du crime pour vérifier s'il s'est passé quelque chose et trouver « la place pour se prouver à lui-même qu'elle n'existait pas. » Le crime est encore frappé au sceau de la vision cauchemardesque irréelle, terme dont use d'ailleurs le narrateur pour montrer Guéret en fuite « dans des rues qui ne l'avaient point vu depuis le commencement de son cauchemar<sup>165</sup>. » Dans *Si j'étais vous...*, Paul Esménard tâche aussi de se convaincre qu'il n'a pas tué Berthe qui glisse entre ses bras : « Il la retint, la prit dans ses bras, ne voulant pas comprendre. “Évanouie”, pensa-t-il, à la fois heureux et inquiet<sup>166</sup>. » Dans les trois romans que nous venons de citer, le dire est non seulement le contraire du ne pas dire mais encore celui de la réalité et de la vérité. Ce procédé tire le crime du côté de la fiction, de la vision onirique. Ce nouveau statut du crime dans la fiction greenienne explique le comportement de Joseph qui, dans *Moïra*, après son crime, semble frappé de « stupeur<sup>167</sup> » et vivre comme s'il dormait debout, ainsi que le lui dit Praileau, sans ambages : « “Réveille-toi ! lui cria-t-il. Tu es comme un somnambule au bord de son toit<sup>168</sup>.” » Le crime et le criminel n'appartiennent pas à la réalité ordinaire : leur nature paraît donc faite de l'étoffe des rêves, ce qui justifie que le titre d'une nouvelle de Green s'intitule *Le Rêve de l'assassin*.

L'aspect visionnaire de la scène de crime passe par le sens de la vue et une dramatisation de sa représentation que nous avons eu l'occasion d'observer dans l'assassinat de *L'Ennemi* avec l'extinction des bougies. Ce procédé de dramatisation se retrouve dans *Adrienne Mesurat* où la jeune femme, en cherchant à s'illusionner sur l'absence de crime, est amenée à jeter la lumière, à la lettre, sur le cadavre de son père que

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>163</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>164</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 683. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 690.

<sup>166</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

<sup>167</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 186.



Green décrit avec précision : « Elle distingua la tête dans une tache sombre, puis les bras étendus n'importe comment au-dessus du crâne et les jambes pliées ; les deux pieds étaient couchés parallèlement sur la dernière marche. Elle retira son bras et la vision disparut<sup>169</sup>. » Il en va de même dans *Léviathan* dans lequel le terme « vision » est aussi employé dans le récit, insistant ainsi sur le caractère terrifiant et presque irréel du crime : « elle [Angèle] ressemblait à une aveugle, à une folle, elle ressemblait déjà à cette vision de l'assassinée qu'il avait eue la nuit dernière<sup>170</sup>. » Le crime apparaît bien ici comme une vision fortement dramatisée. C'est d'ailleurs pour cela que cette vision devient obsédante pour Guéret : « ces gestes qui passaient continuellement devant ses yeux<sup>171</sup>. » Dans *Varouna*, après avoir égorgé Morgane, Hoël s'endort aux côtés du cadavre et fait un rêve dans lequel il a la vision de « quelque chose de noir couché entre lui et le corps de Morgane<sup>172</sup> » qui lui déclare : « “en tranchant le cou de cette femme, tu m'as donné le visage qui me manquait et la force qui circule à présent dans mon corps<sup>173</sup>.” » Le procédé analogue d'éclairage subit se retrouve dans *Chaque homme dans sa nuit*, faisant paraître Max comme une vision : « À ce moment, il vit la lumière jaillir autour de lui<sup>174</sup> ». Décrits comme des visions, le crime et le cadavre sont générateurs de visions à leur tour, comme le montre la pensée de Wilfred qui se voit déjà échappant à Max : « par l'imagination [il] se vit de l'autre côté de la porte dans l'espace d'un éclair<sup>175</sup>. »

Dans cette dialectique du dit et du non-dit, un autre élément fait l'objet d'un traitement particulier : il s'agit du sang puisque le répandre est souvent signe de mort violente, voire de crime. Tous les crimes de la fiction greenienne ne donnent pas lieu, par le mode opératoire utilisé, à la présence de sang mais quand le crime s'y prête, il est intéressant d'étudier la place qui lui est accordée tant sur le plan sémantique que sur le plan narratif. Parmi les crimes dont le mode opératoire génère l'effusion de sang, mentionnons dans l'ordre la poussée d'Antoine Mesurat dans l'escalier par sa fille, dans *Adrienne Mesurat*, l'agression d'Angèle par Guéret, le meurtre de M. Sarcenas par Guéret, dans *Léviathan*, le meurtre de M. Agnel par Serge, dans *Minuit*, l'égorgement de Morgane par Hoël dans *Varouna*, l'assassinat de Wilfred par Max, dans *Chaque homme dans sa nuit*, l'assassinat de Pierre-Marie de Fronsac par Casimir Jovite, dans *L'Apprenti Psychiatre*, les deux hommes tués en duel dans *Le Duel*, Ian défiguré en duel par Mac Clure dans *Sud*, Évangéline poussée du haut de la falaise par James Ferris dans *L'Ombre* et l'amant de sa fille tué d'un coup de pistolet par William Hargrove dans *Les Étoiles du Sud*.

---

<sup>169</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 393.

<sup>170</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 683.

<sup>172</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679-680.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>174</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 701.

Sur le plan sémantique, le mot « sang » n'apparaît pas aisé à prononcer et à écrire, ce que l'on remarque de façon prégnante dans *Adrienne Mesurat* lorsque la jeune femme observe le corps de son père mort qui a « la tête dans une tache sombre<sup>176</sup> ». Le sang n'est pas nommé comme pour continuer à nier la mort et le crime accompli. Dans *Léviathan*, le sang fait l'objet d'une périphrase métaphorique : « les filets noirs qui couraient et se rejoignaient sur cette chair jaunie<sup>177</sup>. » Dans *Varouna*, Hoël, en se réveillant, contemple la blessure faite à Morgane la transformant métaphoriquement en « grande bouche sombre qui semblait rire<sup>178</sup>. » Dans *Minuit*, dans *Sud*, dans *Chaque homme dans sa nuit*, dans *L'Apprenti Psychiatre* et dans *Les Étoiles du Sud*, il n'est pas fait mention du mot « sang » dans le cadre du récit criminel. Absence de mention, métaphore et périphrase sont évidemment des stratégies pour ne pas dire le sang et ne pas dire et reconnaître le crime commis.

Quand le terme « sang » est utilisé dans le récit criminel, il sert de vision répulsive. Ainsi, dans *Léviathan*, il est employé à deux reprises, à des endroits narratifs importants : à la fin des scènes de crime sur Angèle et M. Sarcenas. Il clôt le crime de Guéret qui frappe Angèle : « jusqu'à ce qu'elle se tût et que le sang dérobât aux yeux du vainqueur la vue de ces traits qu'il adorait<sup>179</sup>. » Il achève le meurtre de Guéret qui bat M. Sarcenas « avec une violence frénétique sur le front et les tempes jusqu'à ce que le sang parût<sup>180</sup>. » La vue du sang fait cesser les coups de Guéret dans les deux cas : le sang a donc un rôle diégétique de clôture de la séquence narrative criminelle. Il sert de révélateur de la réalité et d'anamnèse de son acte criminel pour Hoël, dans *Varouna* :

*Hoël se frotta les yeux et crut qu'il rêvait encore, à voir tout ce sang qui coulait jusque sur le plancher. Pendant un moment, il regarda la blessure qui allait d'une oreille à l'autre, et il aurait bien voulu perdre à jamais la mémoire à cette minute même, mais il ne put faire qu'à la longue elle ne lui revînt, et il se demanda pourquoi il avait tué Morgane<sup>181</sup>.*

Le sang est encore un motif repoussant qui fait office de symbole de la dialectique du dit et du non-dit dans la nouvelle *Le Duel* puisque le dernier duelliste à s'effondrer crache du sang, en voulant parler : « Il a été touché, il veut parler, mais ce sont des mots de sang qui jaillissent de sa bouche<sup>182</sup>. » La métaphore et le sang incarnent une parole souillée et criminelle. Le sang semble bien faire chez Green l'objet d'un interdit, si ce n'est d'un tabou. D'ailleurs, Paul Esménard, dans *Si j'étais vous...*, s'enorgueillit de ne pas avoir versé le sang, en tuant Berthe : « Toutefois, contrairement à l'espèce de tradition qui s'était établie dans cet ordre de choses, on ne voyait ici ni sang ni désordre, et il en conçut un vague sentiment de fierté<sup>183</sup> ». L'absence de sang est présentée

<sup>176</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 393.

<sup>177</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 689.

<sup>178</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680.

<sup>179</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>181</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680.

<sup>182</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>183</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 909.

méliorativement. Le mot « sang » voisine avec le mot « désordre » et connote une idée de malpropreté, de saleté. Dans l'ordre symbolique, la saleté n'est jamais loin de la souillure. Dans le domaine des interdits primitifs, ainsi que Paul Ricœur s'en fait l'écho dans *La Symbolique du mal*, la souillure est définie comme le niveau primitif de la conscience de la faute, « une tache symbolique<sup>184</sup> » qu'il développe plus précisément : « la représentation de la souillure se tient dans le clair-obscur d'une infection quasi physique qui pointe vers une indignité quasi morale<sup>185</sup>. » Répandre le sang, dans cet ordre des choses primitif, est donc porteur de danger, selon « la croyance archaïque aux vertus maléfiqes du sang versé<sup>186</sup>. » Le sang fait donc l'objet d'un fort interdit, ainsi que le rappelle René Girard, qui ressortit aux « tabous primitifs sur le sang menstruel<sup>187</sup> ». L'interdit pesant sur le sang se retrouve aussi dans l'œuvre fictionnelle de Green.

### 1.1.3. L'oscillation des points de vue narratifs

Signe et preuve du caractère visionnaire de la scène de crime, la variation des points de vue, au sein même du récit de la scène criminelle, participe d'une écriture de l'instabilité, tout particulièrement à l'œuvre dans la scène de crime, qui travaille tant le criminel que la victime. Nous nous appuyerons sur les scènes de crime les plus détaillées de la fiction greenienne et la terminologie de Gérard Genette, afin de démontrer cette oscillation des points de vue narratif : *Adrienne Mesurat*, *Léviathan*, *Varouna*, *Si j'étais vous...* et *Moïra*. Nous examinerons ensuite les cas des nouvelles et des pièces de théâtre qui font l'objet d'un traitement différent.

Dans *Adrienne Mesurat*, la scène de crime est principalement narrée selon une focalisation zéro comprenant une oscillation entre des effets de focalisation interne et des effets de focalisation externe. Selon Gérard Genette, la focalisation zéro se définit par le fait que le narrateur puisse à la fois percevoir ce que pensent et ressentent les personnages et les considérer de l'extérieur. Le point de vue d'Adrienne est adopté au cours de la scène de crime qui comporte d'emblée un effet de focalisation interne : « Elle crut voir une lumière qui tournait autour de la tête du vieillard. Une horrible frayeur la saisit<sup>188</sup> ». Le narrateur n'est pas absent, ce qu'indique le modalisateur « croire ». La confusion qui règne dans l'esprit d'Adrienne se reflète dans le miroir de l'écriture qui bascule, quelques mots plus loin dans l'intervention plus explicite du narrateur : « Une horrible frayeur la saisit et, sans savoir comment, à peu près comme si elle eût été jetée dans le noir par une force irrésistible, elle se rua vers l'escalier ». En l'espace d'une phrase, l'effet de focalisation interne se mue en analyse du narrateur,

---

<sup>184</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, dans *La Philosophie de la volonté*, Paris, Points, coll. « Essais », 2009 [1960], p. 232.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>187</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriels », 1998 [1972], p. 55.

<sup>188</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391. Cette référence est valable pour les trois citations suivantes.

avec la comparaison (« comme si elle eût été jetée dans le noir par une force irrésistible »). Le narrateur omniscient vient pallier l'impossibilité où se trouve Adrienne de comprendre ce qui la meurt. La scène de crime s'achève avec un effet de focalisation externe : « Au bout d'un instant elle s'assit sur la première marche de l'escalier et attendit. » L'adoption du point de vue de l'œil de la caméra montre qu'Adrienne est absente à elle-même et dans un tel chaos mental, de « torpeur », qu'elle n'est pas en état d'analyser et de s'analyser. Le narrateur se fait ici le témoin fidèle qui enregistre les faits et gestes du personnage. Le choix de la focalisation zéro permet de restituer le brouillage des effets de focalisation au cours de la scène de crime.

Dans *Léviathan*, la scène de crime est aussi régie par la focalisation zéro. Elle oscille entre des effets de focalisation interne et externe. À ce premier brouillage inhérent à la focalisation zéro, s'ajoute la notion de point de vue voyageur : la scène de crime est en effet décrite à travers les regards successifs d'Angèle et de Guéret. Le point de vue d'Angèle est adopté dans cet extrait : « Mais elle ne pouvait plus se contenir : son cœur battait trop vite ; sa gorge malgré elle livrait passage à un appel terrible<sup>189</sup> ». Celui de Guéret est suivi dans cet autre passage : « Le spectacle de cet effroi mit Guéret hors de lui. » Les deux personnages étant sous le coup d'émotions violentes, la peur pour Angèle et la colère pour Guéret, le narrateur devient omniscient dans certains passages afin de suppléer la confusion mentale des deux protagonistes, comme à cet endroit pour Angèle : « sa gorge malgré elle livrait passage à un appel terrible, un hurlement d'animal pris au piège et qui ne connaît plus de ressource que dans ses cris de douleur et de désespoir. » L'emploi du mot « animal » comme un générique et du présent de vérité générale « connaît » dans une expression métaphorique montrent l'analyse du narrateur omniscient. Pour Guéret, nous retrouvons un procédé analogue du narrateur omniscient : « Il jeta les yeux autour de lui avec le regard d'un homme qui tombe à la mer. » La scène de crime s'achève dans un mélange d'effets de focalisation interne et externe, caractéristique de la focalisation zéro, dont voici un exemple pour cette dernière : « Brusquement, il saisit la branche qu'il avait jetée de côté et qui était à portée de sa main<sup>190</sup>. » Ce mélange d'effets de focalisations dans le paragraphe final de la scène de crime prouve non seulement l'oscillation des points de vue mais aussi la confusion du criminel qui semble tout de même s'appartenir davantage qu'Adrienne Mesurat.

Dans *Varouna*, le récit criminel est raconté selon le point de vue de Hoël. C'est la focalisation zéro qui domine ici aussi, avec une oscillation entre effets de focalisation externe et effets de focalisation interne, à l'instar de cet extrait : « Dans l'ombre il palpa les murs et les meubles et découvrit bientôt le coffre ; pour mieux réfléchir il s'assit dessus<sup>191</sup>. » Très vite, la scène de meurtre oscille entre effets de focalisation interne, externe et analyses du narrateur omniscient pour rendre compte de la confusion du criminel, car Hoël semble égorger Morgane,

---

<sup>189</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681. Cette référence est valable pour les trois citations suivantes.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>191</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

comme dans un état second, ainsi que le prouve le passage suivant : « Lorsqu'il fut près du lit où reposait son hôtesse, il promena légèrement les mains sur ce corps endormi jusqu'à ce qu'il eût trouvé la tête, et d'un seul coup trancha la gorge de Morgane<sup>192</sup>. » Difficile en effet de déterminer dans cet extrait ce qui relève de la focalisation interne ou de la focalisation externe. Un brouillage des points de vue s'opère, à l'image sans doute de l'esprit de Hoël. Dans cet autre passage, c'est une alliance entre les trois focalisations qui se met sans doute en place juste après le crime : « Pendant un moment, il resta debout près du lit, puis il fit deux ou trois pas dans l'obscurité en chancelant comme un homme qui a bu un coup de trop. » Le brouillage déjà relevé précédemment entre effet de focalisation interne et effet de focalisation externe est à nouveau visible et s'y ajoute la focalisation zéro, clairement identifiable par le biais de la comparaison « comme un homme qui a bu un coup de trop. »

Dans *Si j'étais vous...*, le point de vue du criminel, Paul Esménard, est une fois encore privilégié. La focalisation zéro, propre à restituer la confusion du criminel et de la scène de crime, est donc tout naturellement à l'honneur. Elle favorise des effets de focalisation interne, comme dans cet extrait : « Car il avait peur depuis un instant, il avait peur de ces cris, et il avait peur de ce qu'il était en train de faire<sup>193</sup>. » Dans la confusion des émotions fortes de peur partagées par Paul et Berthe, le narrateur omniscient prend le relais à travers une métaphore : « Un meuble tomba et avec lui un pot à eau dont le contenu se répandit avec le bruit somptueux d'une cataracte. » La scène de crime se clôt avec le passage à un effet de focalisation externe qui se fait le miroir de la stupeur hagarde de Paul, après son crime : « Il déplaça son chapeau sur sa tête et porta un poing à sa hanche<sup>194</sup>. »

Dans *Moïra*, le récit du meurtre de Moïra par Joseph est effectué selon le point de vue de Joseph, le meurtrier. À nouveau, la focalisation zéro prévaut. Elle se traduit d'abord par l'utilisation d'un effet de focalisation interne, comme dans ce passage : « une telle énergie l'animait tout à coup que Joseph craignit qu'il ne lui échappât et ses mains s'enfoncèrent si profondément dans la couverture qu'elles reconnurent la forme des traits sous cette épaisseur<sup>195</sup>. » Toutefois, à l'instar de ses doubles criminels de papier, la confusion s'empare de Joseph, en proie à la colère criminelle et les analyses du narrateur omniscient viennent combler les lacunes de l'effet de focalisation interne : « Des mots sans suite lui sortaient de la bouche et à un moment il pleura sans le savoir. » Joseph, à l'évidence, ne se possède plus entièrement. Un effet de focalisation externe succède donc logiquement à l'effet de focalisation interne et aux analyses du narrateur pour venir clore et poursuivre le récit criminel : « Il l'habilla. Pour lui passer sa robe, il dut plier les bras encore tièdes, et de ses mains maladroitement, il tenta de la coiffer ». Dans l'ensemble des extraits que nous venons de citer et d'analyser, le récit criminel est raconté d'après le point de vue du criminel, à l'exception de *Léviathan* qui mêle celui d'Angèle et de Guéret et

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 679. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>193</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>195</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

de *Chaque homme dans sa nuit* qui suit le parcours de la victime, Wilfred. Un schéma analogue d'utilisation de la focalisation zéro permettant un brouillage entre focalisation interne et externe a pu être mis au jour (effets de focalisation interne, analyses du narrateur plus explicites et effets de focalisation externe) traduisant la confusion émotionnelle et mentale progressive du criminel et de sa victime qui ne s'appartiennent plus.

Les pièces de théâtre, genre fictionnel différent, traitent le récit criminel et les points de vue utilisés de façon différente. En effet, la notion de focalisation est une notion de narratologie : elle ne s'applique donc guère au théâtre où l'action est donnée à voir plutôt que racontée. Toutefois, de la *diégésis* peut venir s'insérer dans la *mimésis*, permettant ainsi d'utiliser la notion de focalisation. Dans *Sud* et *L'Ombre*, le respect des bienséances, concernant la représentation du crime, conduit au procédé du récit par une tierce personne. Ce récit est effectué par un témoin du duel, M. White, dans *Sud*. Le point de vue interne de M. White domine donc ce récit. Ce récit est l'occasion pour M. White de reconstituer, de l'extérieur, l'état d'esprit des personnages : Ian, la victime et Erik, le coupable, comme si M. White devenait un narrateur omniscient capable de percevoir les émotions des deux duellistes. Le brouillage des focalisations est ici plus complexe qu'il n'y paraît, grâce au dispositif discursif propre au théâtre. Ainsi, le récit du duel par M. White imagine-t-il d'abord l'état d'esprit de Ian : « On le sentait offert comme une victime à cette fureur qu'il avait déchaînée<sup>196</sup>. » La comparaison utilisée par M. White pour décrire l'attitude de Ian permet de voir le lieutenant, au moment de sa mort. Puis, comme si le récit suivait le mouvement du duel et l'avantage pris par Mac Clure, M. White se focalise sur ce dernier, quoique de façon extérieure : « L'autre était terrible, frappait, frappait... ».

Dans *L'Ombre*, un dispositif narratif analogue se met en place : le récit du crime d'Évangéline est accompli par Bruce Douglas, son frère. Bruce Douglas n'est pas un témoin oculaire de la scène, ce qui pourrait jeter le discrédit sur la véracité de son récit mais il a recueilli les aveux de James Ferris, l'assassin, sur son lit de mort. Bruce Douglas, par son récit à Philip, se fait donc l'écho du point de vue de James Ferris, le criminel. Le récit oscille toutefois de nouveau entre deux focalisations internes : l'une de James Ferris et l'autre de Philip Anderson. Bruce Douglas relate la scène de crime avec les termes de Ferris : « Elle s'est mise à courir entre les arbres qui bordent la falaise. Elle courait, m'a-t-il dit, comme courent les enfants<sup>197</sup>. » Après l'ellipse de l'acte criminel, Douglas tâche ensuite de restituer le point de vue de Philip Anderson, demeuré en arrière, par une focalisation interne fortement modalisée puisque Douglas suppose les réactions et perceptions de Philip : « Les arbres vous cachaient Évangéline et Ferris, vous n'avez rien vu, mais vous avez dû entendre ce cri qu'elle a poussé en tombant dans le vide. » Le récit criminel et la tentative de reconstitution du point de vue de Philip Anderson confèrent à Bruce Douglas le statut de narrateur presque omniscient. Cependant, l'alternance des points de vue et la modalisation dans la reconstitution du point de vue de Philip Anderson conduisent à dessiner

---

<sup>196</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>197</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1231. Cette référence est valable pour la citation suivante.



une scène de crime entachée d'incertitudes et dont les images ou sons marquants ressortent comme les moments clefs d'une vision, celle de Bruce, en l'occurrence.

La représentation de la scène de crime dans *L'Ennemi* est différente car le crime est montré sur scène. La scène de crime est cependant évoquée, pour le lecteur, par trois didascalies entrecoupées de deux répliques de Mugis, l'un des assassins. Les trois didascalies guident une action destinée à être vue plutôt que lue. Il pourrait donc être intéressant de voir quels seraient les effets du passage à la *mimésis* sur le point de vue offert au spectateur sur le crime, en imaginant un metteur en scène qui respecterait scrupuleusement les didascalies écrites par Green. La scène de théâtre se fait scène de crime par le mouvement de l'œil du spectateur qui suivraient les mouvements des « rideaux », comme dans une scène cinématographique : « On voit alors les rideaux de la fenêtre du fond s'écarter et deux hommes vêtus de longs manteaux noirs pénètrent silencieusement dans la pièce<sup>198</sup> ». La scène offre ensuite un accès direct à la scène de crime pour le spectateur qui assiste à l'assassinat de Pierre. Les répliques de Mugis offrent un changement de point de vue, celui de l'assassin, puisque nous accédons à ses réflexions vénales : « Un petit écu dans la poche du gilet. Nous sommes volés, camarade. » Dans les récits criminels des pièces de théâtre, les oscillations de points de vue narratifs tirent parti de toutes les variations possibles entre les différentes focalisations internes des protagonistes du crime, ce qui insiste sur l'instabilité et la difficulté de l'écriture du récit criminel.

Dans les nouvelles qui appartiennent à un genre où domine l'art de la concision et de la suggestion, le jeu sur les focalisations et les oscillations entre elles sont évidemment primordiaux. Les derniers moments de Pierre-Marie de Fronsac et de son assassin, Casimir Jovite, sont racontés en focalisation zéro, selon le point de vue du domestique complice, Camille : « Soudain un coup de pistolet retentit<sup>199</sup> ». Puis, après un blanc, la chute fait l'objet d'un changement de point de vue afin de ménager la surprise. Un effet de focalisation interne permet d'adopter le point de vue des policiers : « ils trouvèrent, couché sur le ventre, Pierre-Marie de Fronsac, la tempe trouée ». La précision de l'identité de la victime est sans doute une intrusion du narrateur omniscient. Le jeu et l'oscillation des effets de points de vue, propre à la focalisation zéro, favorise l'aspect visionnaire et instable de la scène de crime. Dans la nouvelle *Le Duel*, l'utilisation de la focalisation zéro se retrouve dans l'oscillation entre l'effet de focalisation externe, comme si le lecteur regardait un film, et l'effet de focalisation interne de la chute. L'effet de focalisation externe correspond à la chute et à la mort des deux adversaires : « le second des hommes, le forcené, porte lui aussi sa main à la poitrine et tombe à genoux<sup>200</sup>. » Une intrusion du narrateur omniscient est peut-être présente par la métaphore « on voit s'étendre une île noire à la place du cœur. » Le pronom personnel « on » suscite un doute sur l'identité de celui qui voit : un narrateur omniscient ? Un témoin

---

<sup>198</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1152. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>199</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>200</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

du duel ? L'incertitude plane sur l'ensemble du récit de cette nouvelle. La chute de la nouvelle s'achève par un retour à la focalisation interne par l'intervention de l'un des hommes assistant au duel : « "Il n'y a plus rien à tenter, chuchote l'un des hommes à l'écart, il faudra creuser une tombe sur place." » Enfin, dans la nouvelle *Le Rêve de l'assassin*, la focalisation zéro est privilégiée avec le brouillage entre des effets de focalisation interne et externe. Toutefois, le récit criminel fait l'objet d'une ellipse, puisqu'il est situé avant le début de la nouvelle, dans un hors-texte. Dans les nouvelles, le récit criminel est raconté selon la focalisation zéro, principalement, sans adopter le point de vue de l'un des protagonistes du crime, afin de ménager davantage de surprise et de place à la suggestion et à la rêverie pour le lecteur. Le récit criminel demeure ainsi toujours incomplet et à compléter par le lecteur.

#### 1.1.4. Un auteur et un lecteur voyants et voyeurs

Qui écrit sur la feuille blanche ? Qui est-on quand on écrit ? Telles sont les questions que pose le travail de l'écrivain, assis à sa table. Nous allons voir que ces questions sont encore plus prégnantes pour Green, dans son œuvre fictionnelle. En effet, devant sa feuille blanche, sorte de miroir, l'écrivain plonge en lui-même et se retrouve dans un « état second » dans lequel « tout ce qui est subjectif » se présente à la conscience « comme quelque chose d'objectif » que le sujet a « pour ainsi dire devant les yeux<sup>201</sup> ». C'est la phase d'aliénation de l'écrivain avec son moi conscient, qui est une sorte de mort, par la possession de l'autre, nouveau *daimon*, que Green nomme « l'inconnu<sup>202</sup> » dans l'avant-propos du *Visionnaire*. Grâce à ce passage qui laisse la parole à l'autre, Green devient autre lors de la phase d'incarnation, de renaissance dans des personnages, donnant accès à d'autres vies. Cette phase repose directement sur l'étape précédente de mort. Ces deux phases, que j'ai distinguées pour les besoins de l'explication, sont en réalité presque simultanées au moment de l'écriture car Green se fait autre à « l'endroit du récit » où ses personnages deviennent, selon lui, « ingouvernables<sup>203</sup> » et « crée[nt] l'intrigue<sup>204</sup> ». « C'est seulement quand l'auteur prétend être quelqu'un d'autre qu'il se trahit<sup>205</sup> » : l'objectivation (faite de la double phase d'aliénation et d'incarnation) permet, paradoxalement, une connaissance plus profonde des mystères de son individualité, ainsi qu'il le dit : « Le romancier découvre un inconnu, et cet inconnu, c'est lui-même<sup>206</sup>. » Le processus créatif montre bien que Green est un écrivain voyant, au même titre

---

<sup>201</sup> *Genèse du roman, OC*, t. III, p. 1465-1466.

<sup>202</sup> Préface au *Visionnaire, OC*, t. VI, p. 884.

<sup>203</sup> GREEN Julien, *L'Homme et son ombre*, « Le Romancier et ses créatures », Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 31.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>206</sup> *Genèse du roman, OC*, t. III, p. 1469.



qu'Arthur Rimbaud l'était comme poète, bien qu'avec une méthode différente. La célèbre sentence « JE est un autre<sup>207</sup> » peut tout à fait résumer la technique d'écriture greenienne de son œuvre fictionnelle. La force des visions de Green les apparente à des « images eidétiques » ou « image-fétiche » pour Peter C. Hoy dans son article : « *Topiquement*, ces images se développent à la surface d'une espèce d'écran, lieu intermédiaire à la limite du monde mnémonique et à la rencontre de celui-ci avec un milieu externe<sup>208</sup> ». L'enjeu de cette vision, pris dans une perspective phénoménologique, implique la perception de l'essence de ce que l'on voit, selon Edmund Husserl : « C'est seulement en voyant que je peux mettre en évidence ce dont il s'agit vraiment dans un voir ; l'explicitation de l'essence propre d'un tel voir, je dois l'effectuer en voyant<sup>209</sup>. » Il s'agit donc de donner à voir ce qui est.

L'écrivain voyant confère à son lecteur, au lecteur idéal et coopératif, tel que le suppose Umberto Eco, une qualité analogue, le temps de la lecture de l'œuvre ou de la scène, puisqu'il lui donne accès, par le truchement de la lecture, à ses visions. La scène de crime constitue une des visions de l'auteur, à la façon d'une séquence cinématographique. Le sens du détail permet, à l'instar d'un gros plan dans un film ou une touche de couleurs dans un tableau, de faire voir aux lecteurs la scène qui est décrite. Ainsi dans *Léviathan*, les lecteurs voient-ils Angèle courir pour tenter d'échapper en vain à Guéret : « Angèle s'était levée et courait le long de la Sommeillante ; lorsqu'elle fut à vingt pas de Guéret, elle voulut remonter le talus mais, à l'endroit où elle se trouvait, il était à deux mètres au-dessus de la rivière et en pente trop rapide<sup>210</sup>. » La succession des verbes d'action « se lever », « courir » et les indications spatiales « vingt pas », « deux mètres », autant d'effets de réel, permettent aux lecteurs de visualiser parfaitement la scène, dans un ordre chronologique et spatial. Après avoir étranglé Berthe et l'avoir déposée sur son lit, Paul Esménard la considère dans un passage qui donne lieu à une description particulièrement expressive :

*Un peignoir blanc et mauve recouvrait son petit corps potelé qui semblait presque celui d'une enfant ; les bras courts et ronds s'échappaient de larges manches à la japonaise, une tresse de cheveux noirs s'épandait sur tout le visage, mais laissait visible le cou meurtri par les doigts<sup>211</sup>.*

La touche de couleur, la comparaison et le style vestimentaire du peignoir donnent l'illusion réaliste d'un tableau japonisant. Le décor et les personnages existent bel et bien chez Green. Mais un écrivain voyant

---

<sup>207</sup> RIMBAUD Arthur, « Lettre dite du voyant à Georges Izambard, 13 mai 1871 », *Poésies*, Paris, Gallimard, 1999, p. 84.

<sup>208</sup> HOY Peter C., « Images crépusculaires et images eidétiques chez Julien Green », in FITCH Brian T. (dir.), *Configuration critique de Julien Green*, Paris, Minard, *La Revue des Lettres Modernes*, n° 130-133, 1966, p. 35.

<sup>209</sup> HUSSERL Edmund, *Logique formelle et transcendantale*, traduction de Suzanne Bachelard, Paris, PUF, 1957 [1929], p. 216.

<sup>210</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>211</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

comme l'est Green, doté d'une grande sensibilité, se double d'un écrivain sentant à l'aide de ses cinq sens, au cours de ses visions sensorielles. Les personnages sont en effet à la fois des visages de « l'inconnu » et des « personnes vivantes<sup>212</sup> » faites de « sa chair » et de « son sang<sup>213</sup> » ! À travers ses personnages, Green peut donc vivre d'autres vies dans d'autres décors et ressentir leurs sensations. Le sens olfactif est mis en avant après le meurtre de Moïra par Joseph : « De la couche entière elle montait comme d'un corps tiède, une odeur de chair mêlée à l'odeur de lilas, une odeur vivante, rebelle<sup>214</sup>. » Le sens du toucher est mis en avant quand Hoël égorge Morgane, dans *Varouna* : « il promena légèrement les mains sur ce corps endormi jusqu'à ce qu'il eût trouvé la tête, et d'un seul coup trancha la gorge de Morgane<sup>215</sup>. » Enfin, le sens de l'ouïe est largement privilégié dans *Adrienne Mesurat* où la jeune femme éponyme pousse son père dans l'escalier, à la faveur de l'absence de lumière : « les pieds heurtèrent les barreaux et les firent trembler ; elle perçut le frémissement de la rampe sous sa main et entendit en même temps un second choc d'un son plus mat que le premier<sup>216</sup>. » La lecture devient une sorte d'expérience totale approchant l'expérience « synesthésique » baudelairienne décrite au vers huit du sonnet des *Correspondances* : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent<sup>217</sup>. »

Auteur et lecteur voyants se transforment bientôt en auteur et lecteur voyeurs. Le Trésor de la Langue Française définit le voyeur ou la voyeuse dans un sens général comme « une personne qui aime regarder, observer les choses et les gens ». Dans un sens plus péjoratif, ce terme désigne une « personne qui se plaît à découvrir des choses intimes, cachées, qui est d'une curiosité malsaine ». De ces deux définitions, nous retiendrons deux idées : celle du plaisir de regarder les autres et celle d'un plaisir malsain lié au fait de pénétrer dans la vie secrète, intime des êtres qui nous sont extérieurs. Nous allons tâcher de démontrer ces deux aspects du mot « voyeur » dans l'écriture des scènes de crime de l'œuvre fictionnelle de Green.

Dans le processus créatif de Green, le voyant a pour corollaire le voyeur puisque la phase d'incarnation de l'écrivain dans ses personnages correspond à la possibilité de vivre une autre vie et d'entrer par effraction dans une autre âme pour voir ce qui s'y passe, à la façon de Fabien, le héros de *Si j'étais vous...*, à qui la possibilité de voyager d'âme en âme est offerte, ainsi que le lui explique l'inquiétant Brittomart :

*“Cette nuit, par une faveur insigne, vous recevrez le don de changer votre personnalité contre celle qu'il vous plaira d'élire : vous deviendrez qui vous voudrez. Toute l'expérience humaine, éparse autour de vous, vous est offerte. D'un être à l'autre, selon le caprice de votre curiosité, vous voyagerez comme le voyageur qui s'arrête dans une ville le temps qu'il faut pour en épuiser les plaisirs ou satisfaire son goût du savoir<sup>218</sup>.”*

---

<sup>212</sup> GREEN Julien, *L'Homme et son ombre*, op. cit., p. 29.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>214</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 177.

<sup>215</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>216</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>217</sup> BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, Classiques de Poche, 1999 [1857], p. 55.

<sup>218</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 881-882.

Les termes « don », « plaira », « voudrez », « curiosité », « plaisirs », « satisfaire » et « goût » insistent sur l'idée de plaisir qu'il y a à voir et découvrir les autres. La métaphore du voyage, connotée méliorativement, renforce encore l'idée de plaisir et d'évasion dans cette activité de découverte visuelle et approfondie d'autrui. Ce passage, qui décrit parfaitement la genèse des fictions greeniennes, reflète, comme un miroir, le don de l'écrivain, Green, mais aussi celui conféré aux lecteurs, à la lecture de ses fictions. Le plaisir voyeur de regarder les êtres et les choses passe par le processus d'identification, cher aux écrivains réalistes et naturalistes. Cette identification est favorisée par l'utilisation d'effets de focalisation interne, dans le cadre de la focalisation zéro, qui permettent aux lecteurs d'entrer dans l'esprit d'un personnage privilégié et de voir le monde et les autres par ses yeux et ses sens. Suivre le point de vue d'un personnage constitue l'expérience la plus réaliste puisque chacun d'entre nous ne perçoit le monde et les êtres que par le truchement de ses sens et n'analyse qu'à l'aide de son cerveau, avec sa grille de lecture forgée par le milieu socio-culturel dans lequel il baigne. En effet, chacun d'entre nous est un seul « personnage » en quelque sorte : nous-mêmes. Adopter le point de vue d'un personnage en particulier favorise donc le processus d'identification que nous allons privilégier ici, dans notre analyse. La lecture, celle de toute œuvre de fiction comme celle de Green, donne l'occasion aux lecteurs de changer d'identité, de sexe, de vivre et de voir par d'autres yeux, par le biais du choix d'un point de vue privilégié et du processus d'identification : dans *Mont-Cinère*, nous suivons Emily Fletcher, la jeune incendiaire de la fin du roman (« Cette nuit-là, Emily dort mal<sup>219</sup> »), dans *Adrienne Mesurat*, nous observons l'héroïne du roman éponyme (« Elle songea avec mélancolie que l'heure approchait à laquelle, autrefois, elle montait en cachette à la chambre de Germaine<sup>220</sup> »), dans *Léviathan*, nous suivons Guéret, dans la majeure partie de la première partie du roman (« Il se retourna brusquement au son de cette voix et regarda sa femme d'un air sombre<sup>221</sup> »), avec une brève incursion dans l'esprit de Mme Londe (« À quelques six cents mètres de là et au moment même où cette conversation avait lieu, Mme Georges Londe méditait devant son miroir en attendant qu'il fût l'heure de pénétrer dans la salle à manger<sup>222</sup> ») et Angèle, pour l'essentiel de la seconde partie (« elle sanglota comme une folle, avec des hurlements qui faisaient songer aux éclats d'une épouvantable gaieté<sup>223</sup> »), avec une incursion dans l'esprit de Mme Grosgeorge (« Il y avait des moments où sa vie lui apparaissait non pas comme une succession d'années, mais comme un être vivant, une sorte de double à qui elle aurait donné un visage, des gestes, une voix<sup>224</sup> ») et de Mme Londe, à nouveau (« Dans la longue salle à manger triste, les bouts des doigts croisés, les

---

<sup>219</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 99.

<sup>220</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 330.

<sup>221</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 609.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 589.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 709.

pieds sur la chaufferette, Mme Londe attendait ses clients<sup>225</sup> ». Dans *Minuit*, nous suivons pour l'essentiel la jeune Élisabeth (« Le caractère insolite de cette promenade lui apparut tout à coup et la troubla<sup>226</sup>. »). Dans *Varouna*, nous observons Hoël, tout au long de la première partie du roman (« Hoël trouva la chaîne sur la grève<sup>227</sup> »), puis Hélène, dans la deuxième partie du roman (« Depuis son enfance, il semblait à Hélène que jamais elle ne s'habituerait parfaitement au monde<sup>228</sup> ») et, dans la troisième partie du roman, Jeanne qui tient un journal et s'exprime à la première personne du singulier (« Je me sens devenir méfiante, le destin m'ayant appris à tenir compte de ses redoutables caprices<sup>229</sup>. »). Dans *Épaves*, le roman suit tantôt Philippe Cléry (« Le premier mouvement de Philippe fut de les suivre, puis il consulta sa montre et changea d'avis<sup>230</sup> »), tantôt Éliane (« Presque au même instant, à dix minutes de là, Éliane fut tirée de son sommeil par un coup de sonnette<sup>231</sup> »), tantôt Henriette, la femme de Philippe (« Henriette quitta la maison une demi-heure après Éliane et prit une voiture qui la mena dans le centre de Paris<sup>232</sup>. »). Dans *Si j'étais vous...*, nous observons Fabien tout d'abord (« Rien ne bougeait dans la maison et Fabien n'entendait que le son haletant de son propre souffle ; il ôta son chapeau ; peu à peu son cœur espaçait ses battements<sup>233</sup> »), puis, par la formule magique qu'il obtient, nous avons accès, à travers lui, à l'être de M. Poujars (« La douceur de l'air lui remit en tête les bons moments de sa jeunesse, et il sourit avec indulgence à de gracieux fantômes<sup>234</sup> »), puis Paul Esménard (« Il passa la main sur une de ses épaules, puis il caressa des doigts sa mâchoire. Un sourire béat relevait les coins de sa grande bouche<sup>235</sup> »), Emmanuel Fruges (« M. Fruges se leva en chancelant, comme un homme qui vient de recevoir un coup en pleine poitrine, et il sourit d'un air un peu hagard, la main appuyée sur la longue table<sup>236</sup> »), Camille (« Tout à coup sa vue se brouilla et il s'aperçut que deux larmes coulaient avec lenteur sur ses joues brunes. Il pleurait de joie<sup>237</sup> ») avant de revenir à Fabien de nouveau (« Au bout d'un moment, Fabien ouvrit les yeux et tomba sur le plancher en étouffant un cri<sup>238</sup>. »). Dans *Moïra*, nous suivons Joseph Day (« Demeuré seul, il ouvrit sa valise pour en retirer des vêtements qu'il accrocha dans un placard et quelques livres en mauvais état dont il fit une rangée sur la cheminée<sup>239</sup> ») avec de brèves notations nous donnant à voir Mrs. Dare, la première logeuse

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>226</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 437.

<sup>227</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 621.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 687.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 787.

<sup>230</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 4.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>233</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 843.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 893.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 899.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 925.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 995.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 1026.

<sup>239</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 6.

de Joseph (« Quand elle eut fermé la porte à clef, Mrs. Dare regagna sa chambre qu'elle considéra un instant d'un air excédé<sup>240</sup>. »). Dans *Chaque homme dans sa nuit*, nous suivons tout au long du roman le parcours de Wilfred : « La grande voiture de son oncle ne se trouvait pas là. Peut-être y avait-il eu une erreur... N'aurait-il pas dû descendre à l'arrêt suivant<sup>241</sup> ? » Le discours indirect libre favorise ici la prise de connaissance des pensées de Wilfred et l'identification du lecteur.

Dans ce jeu du changement des points de vue, des effets de focalisation interne et de l'identification, le lecteur, et notamment celui de l'œuvre fictionnelle de Green, apparaît bien comme un « voyeur absolu » pour reprendre l'expression de Nathalie Roelens dans une étude sur la littérature et les œuvres picturales, démontrant de façon ambiguë que le lecteur devient vraiment voyant et voyeur quand il cesse de ne faire que voir :

*La lecture proprement dite aura lieu dès l'instant où je cesse de voir ce qui m'est donné à voir, mais où je vois davantage, autrement dit, où je flaire et ressens, où j'imagine sensoriellement, où je deviens le texte et où le texte m'épouse. Mon voyeurisme n'est plus trivial, mais absolu. Soudain je vois au-delà du visible, j'embrasse une réalité tri-dimensionnelle, je me laisse transporter, happer, entraîner par mes sensations. Je fabule, j'hallucine, je jubile, j'y crois, bref : je lis<sup>242</sup>.*

L'identification, ainsi définie dans sa pleine sensorialité voyeuse, est porteuse de plaisir dans la mesure où elle favorise la vue et la vie d'autres expériences. Aux yeux de Michel Picard, la fiction – et celle de Green ne fait pas exception, bien au contraire, tant ses personnages sont incarnés – offre une « *épreuve de réalité ludique* » qu'il définit de cette manière : « En nous l'enfant s'identifie, dans le délire et dans l'effroi, aux rêves que le texte lui donne à lire par transparence, par analogies, et qu'il reconnaît<sup>243</sup> ». L'identification procure donc un réel plaisir au lecteur-voyeur. Pour autant, le lecteur ne s'identifie pas nécessairement à tous les personnages. Il peut garder une extériorité et une distance face à certains d'entre eux, voire parfois à tous. La distance est parfois voulue par certains romanciers ou dramaturges, comme Bertolt Brecht.

Dans les pièces de théâtre, le processus d'identification est rendu possible au travers d'une pluralité des points de vue et par le dispositif discursif du dialogue. Le lecteur a ainsi la possibilité de s'identifier tour à tour et simultanément à tous les personnages qui parlent et sont présents. Les répliques prononcées et lues ensuite par le lecteur, au style direct, ont la couleur de la vie et mêlent les pronoms personnels que nous avons tous l'habitude d'employer dans nos conversations : je, tu, nous, vous, de façon privilégiée. Mais à cette dimension discursive qui favorise l'accès aux pensées des personnages et donc, potentiellement, l'identification aux personnages, s'ajoute la représentation scénique qui met naturellement l'accent sur « la dimension visuelle<sup>244</sup> »,

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>241</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 413.

<sup>242</sup> ROELENS Nathalie, *Le Lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2004, p. 411.

<sup>243</sup> PICARD Michel, *Nodier, La Fée aux miettes : Loup y es-tu ?*, Paris, PUF, coll. « Le texte rêve », 1992, p. 5.

<sup>244</sup> RYNGAERT Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 18.

ainsi que le rappelle Jean-Pierre Ryngaert, mais aussi sensorielle et charnelle du texte théâtral. Le plaisir de voir une pièce jouée est naturel selon Ryngaert : « Bien sûr, le spectateur éprouve le besoin et le plaisir de retourner au texte, comme le lecteur d'assister à une représentation<sup>245</sup>. »

Dans les nouvelles, l'exigence de concision et « d'unité d'effet » favorise davantage la suggestion que l'identification. La lecture de ce genre fait peut-être davantage du lecteur un rêveur qu'un voyeur. Cependant, le caractère visuel des scènes dans la nouvelle n'est pas absent et il apparaît, comme dans un tableau impressionniste, par petites touches, à l'image de « la tempe trouée<sup>246</sup> » de Pierre-Marie de Fronsac dans *L'Apprenti Psychiatre* ou de la chute du second duelliste qui se fixe dans l'esprit du lecteur de la nouvelle *Le Duel* : « ce sont des mots de sang qui jaillissent de sa bouche<sup>247</sup>. » Le plaisir de l'auteur et du lecteur de voir un tel passage est perceptible dans la métaphore métapoétique « des mots de sang ».

Examinons à présent la seconde dimension du mot « voyeur » que nous avons identifiée ci-dessus : celle d'un plaisir malsain lié au fait de pénétrer dans la vie secrète, intime des êtres qui nous sont extérieurs. Écrire et lire une scène criminelle participent du plaisir malsain du voyeur car le crime est d'abord, pour Charles Grivel qui fonde son interprétation sur les romans populaires du XIX<sup>e</sup> siècle, « un crime “pour la vue<sup>248</sup>” » avant tout. En effet, ainsi que Grivel l'analyse plus en détails, le crime est fait pour « émouvoir et exciter – provisoirement tant qu'on voudra ! – les lecteurs. Nous festoyons tous autour d'un crime. Nous sommes conviés à la Cène et regardons ensemble de quoi il s'agit : la mise à mort, la mise à mal, ainsi que tout spectacle délétère possible<sup>249</sup>. » Les romans populaires ont nourri l'imaginaire greenien et l'écriture de tout crime génère des émotions et une excitation chez le lecteur. Or, ces deux ressorts sont à la racine du plaisir malsain du voyeur et trouvent leur acmé dans la lecture d'un crime, dans quelque genre littéraire que ce soit. Les crimes greeniens ne constituent donc pas des exceptions à cette règle.

À la faveur de la lecture d'une scène de crime, nous éprouvons bien un plaisir, quoique malsain, qui prend sa source dans le schéma narratif du récit, ainsi que l'analyse Charles Grivel :

*Le duel et l'épreuve [...] sont le moteur de tout récit. [...] Or, ce schéma n'est capable d'entraîner l'adhésion que pour autant qu'il y ait représentation et hyperbolisation de ce que nous lisons. Or, un crime allie précisément représentation à hyperbolisation. Cet alliage constituant même sa définition romanesque : un crime écrit représente par excès, comme excès, en excès, l'objet du plus fort interdit.*

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>246</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>247</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>248</sup> GRIVEL Charles, *op. cit.*, p. 31.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 33. Cette référence est valable pour la citation suivante.



Le crime, dans la fiction greenienne, conjugue les deux caractéristiques mises au jour par Charles Grivel : « représentation et hyperbolisation ». Nous avons déjà étudié la « représentation » ci-dessus et pouvons à présent nous consacrer à l'« hyperbolisation ». Ce procédé d'« hyperbolisation » est mis en œuvre par la violence des affects ordinaires, des gestes courants et de leurs conséquences présente à maintes reprises dans les scènes de crime. Dans *Mont-Cinère*, l'incendie final de la maison donne lieu à une description quasi dantesque du ravage des flammes : « dans un fracas assourdissant, toute la partie de l'escalier qui reliait le rez-de-chaussée au premier étage s'écroula. Un trou apparut dans le plafond ; de longues flammes jaillirent, avec une espèce d'émulation féroce et joyeuse<sup>250</sup>. » Le spectacle visuel et auditif de destruction de la maison et de la majeure partie de ses habitants suscite une fascination pour le lecteur, d'autant plus qu'il s'opère par le feu, élément fascinant par excellence. La violence des affects est parfaitement illustrée par le transfert sur les flammes de la férocité joyeuse de la transgression criminelle et surtout de la jouissance de son spectacle. La chute d'Antoine Mesurat, poussé par sa fille, dans *Adrienne Mesurat*, semble interminable et prendre des allures de figures acrobatiques restituant parfaitement la violence du geste criminel et la chute : « Il dut tomber tout de son long, le front sur une marche, puis rebondir de là jusqu'en bas en deux énormes culbutes<sup>251</sup>. » Dans *Léviathan*, Guéret, à l'instar d'autres personnages greeniens, est en proie à une hyperesthésie de l'ouïe en particulier puisqu'il frappe Angèle pour qu'elle cesse ses cris : « ce son aigu qui pénétrait dans son cerveau comme une arme et le déchirait<sup>252</sup>. » Dans *Varouna*, Hoël est tout étonné du sang qui s'écoule de la gorge tranchée de Morgane : « Hoël se frotta les yeux et crut qu'il rêvait encore, à voir tout ce sang qui coulait jusque sur le plancher<sup>253</sup>. » Le spectacle visuel du bain de sang est toujours à la fois fascinant et repoussant pour le lecteur-voyeur : il traduit la violence de l'acte criminel. Dans *Épaves*, Philippe constate que la peur et la haine métamorphosent le visage de la femme du terrassier : « la force de ces deux sentiments enlevait aux traits leur vulgarité naturelle et leur prêtait une sorte de beauté violente et presque théâtrale<sup>254</sup>. » Dans *Si j'étais vous...*, la scène de crime occasionne un spectacle visuel et auditif : « Un meuble tomba et avec lui un pot à eau dont le contenu se répandit avec le bruit somptueux d'une cataracte<sup>255</sup>. » La métaphore hyperbolique accentue la dimension sonore de la scène de crime et rend perceptible le plaisir du spectacle criminel. Dans *Moïra*, Joseph lutte de façon herculéenne avec Moïra pour la maintenir sous la couverture et l'étouffer : « Le petit corps se retourna dans un sens, puis dans l'autre avec une violence extraordinaire<sup>256</sup>. » Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred est en proie à une peur panique d'être

---

<sup>250</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>251</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>252</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>253</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680.

<sup>254</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5.

<sup>255</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907.

<sup>256</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174.

tué dans l'escalier de l'immeuble de Max et quand celui-ci le met en joue, ses sentiments sont exacerbés : « Ce qui montait comme du fond d'un abîme, c'était un immense désir de vivre<sup>257</sup>. »

L'analyse de Charles Grivel est valable pour les romans. Toutefois, dans les pièces de théâtre de Green, la technique du récit, utilisée à deux reprises, amplifie l'effet de la scène de crime et nous retrouvons ainsi le procédé d'« hyperbolisation ». Le récit de M. White, à la fin de *Sud*, à l'acte III, scène 2, amplifie l'effet de la scène de duel et de crime en décrivant la façon dont Mac Clure a tué Wiczewski : « L'autre était terrible, frappait, frappait... Vous auriez dit l'ange exterminateur<sup>258</sup>. » Par l'interpellation du destinataire, qui peut être aussi le lecteur-spectateur, à la faveur du procédé de double énonciation propre au genre théâtral, Regina et le lecteur-spectateur sont appelés à avoir une vision hyperbolique de la scène de crime, transposée dans le registre épique et biblique. Dans *L'Ombre*, à l'acte III, c'est le « cri » poussé par Évangéline en tombant qui demeure dans l'esprit de Philip, en proie au remords et à une hyperesthésie auditive : « Je l'entends sans cesse. Il est dans ma tête, il est emprisonné dans ma tête<sup>259</sup>. » Dans *L'Ennemi*, au premier tableau de l'acte III, la scène de crime montrée sur scène fait l'objet d'une dramatisation par l'utilisation d'une « pièce d'étoffe noire » et la « lutte<sup>260</sup> » qui s'engage entre Pierre et ses assassins. La « représentation » est présente mais pas l'« hyperbolisation » à moins de considérer la monstration du crime sur scène comme telle pour le spectateur : la scène de crime est réaliste, sans excès, sans « cris » même.

Dans les nouvelles, bien que la scène de crime ne fasse pas l'objet d'un récit détaillé, la représentation des crimes n'est pas exempte d'« hyperbolisation ». À la fin de *L'Apprenti Psychiatre*, la violence de la scène criminelle et des affects est représentée : « Soudain un coup de pistolet retentit, puis, après quelques instants d'interminable silence, quelqu'un éclata d'un rire hystérique<sup>261</sup>. » Les deux adjectifs « interminable » et « hystérique » intensifient et dramatisent la scène, flattant le lecteur en quête de sensation forte. Dans la chute de la nouvelle *Le Duel*, la métaphore « des mots de sang » apparaît comme un procédé d'« hyperbolisation » apte à susciter fascination et répulsion chez le lecteur-voyeur amateur de scènes de crime sanguinolentes.

Le plaisir malsain du lecteur-voyeur ressortit aussi au fait de pénétrer dans la vie secrète des êtres qui nous sont extérieurs, dans leur intimité. Or, quel acte est plus secret, intime et extérieur aux lecteurs que le crime ? Cet acte est bien frappé au sceau du secret puisqu'il est criminel et interdit d'une part mais aussi soumis à la discrétion, avant, pendant et après sa perpétration. Mais le secret ne se limite pas à ces deux aspects : l'auteur nous invite, par le truchement de son œuvre fictionnelle, à pénétrer dans le secret de l'âme d'un criminel et de celle de sa victime, grâce au point de vue interne. La délectation, malsaine certes, du lecteur est d'autant plus

---

<sup>257</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

<sup>258</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>259</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1231.

<sup>260</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1152. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>261</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.



grande qu'on lui donne accès la plupart du temps à la psyché du criminel chez Green : le crime est vu selon la focalisation interne d'Adrienne Mesurat, l'héroïne du roman éponyme, de Guéret, mais aussi d'Angèle dans *Léviathan*, sa victime, Hoël dans *Varouna*, Paul Esménard dans *Si j'étais vous...*, Joseph dans *Moïra*, Mugis dans *L'Ombre*. Le point de vue interne de la victime est moins privilégié par Green : l'incendie de Mont-Cinère est vu par Franck qui y échappe par chance, le crime de Guéret est vu aussi du point de vue d'Angèle dans *Léviathan*, le crime de Max est suivi par les yeux de Wilfred dans *Chaque homme dans sa nuit* et le récit du crime de James Ferris sur Évangéline est narré par son frère, une des victimes indirectes de l'assassinat, dans *L'Ombre*. Le début de crime dans *Épaves*, est relaté par un témoin étranger à la scène de ménage, Philippe.

Cette position privilégiée occupée tant par l'auteur que par le lecteur permet à l'un comme à l'autre d'être aux premières loges de la scène de crime et de la voir au plus près : de nombreux passages des scènes de crimes greeniens peuvent ainsi être assimilés à des « gros plans » cinématographiques livrant accès à l'intimité de la scène criminelle et de l'acte. Dans *Mont-Cinère*, si la vue d'ensemble de la maison en flammes est dominante, l'œil de Franck opère tout de même un gros plan au début de l'incendie, comme pour en indiquer l'origine : « De la chambre d'Emily des nuages noirs roulaient sur la façade de la maison<sup>262</sup> ». Dans *Adrienne Mesurat*, l'examen du corps du père par sa fille à la lueur d'une lampe, par-dessus la rampe de l'escalier met en relief un élément : « Elle distingua la tête dans une tache sombre<sup>263</sup> ». Dans *Léviathan*, les gros plans sont nombreux mais nous n'en citerons qu'un : « Il appliqua sa main sur sa bouche ; elle mordit cette main<sup>264</sup>. » Ces deux actions quasiment simultanées, animées par des verbes de mouvement, nous font vivre le crime, de façon intime et vivante. Dans *Varouna*, l'instant fatidique du passage au crime est indiqué par un gros plan : « À cette minute, il plaça le poing sur la hanche et ses doigts touchèrent le couteau que le rémouleur lui avait donné<sup>265</sup>. » Dans *Épaves*, Philippe scrute tout particulièrement le visage de la femme agressée par le terrassier : « un visage blanc transfiguré par la haine et la peur<sup>266</sup> ». Dans *Si j'étais vous...*, c'est même l'étranglement de Berthe par Paul Esménard qui donne lieu à un gros plan qui nous situe au plus près du geste criminel et de la mort : « Pendant une seconde, elle eut le temps de crier, mais d'une simple pression de pouce il la fit taire, puis il serra un peu plus l'étreinte de ses mains<sup>267</sup> ». Cette proximité avec le geste défendu de tuer participe bien d'un plaisir malsain pour l'auteur et le lecteur voyeurs. Dans *Moïra*, l'accent est mis sur le visage de la morte : « devant ce visage qui le regardait, il fit un pas en arrière et demeura silencieux<sup>268</sup>. » Dans *Chaque homme dans sa nuit*, un gros plan sur un détail en apparence insignifiant, révèle l'action et la tentative d'échapper à la mort :

---

<sup>262</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>263</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 393.

<sup>264</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>265</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>266</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5.

<sup>267</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

<sup>268</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174.

« Du pied il ouvrit la porte et bondit en avant<sup>269</sup>. » Pour les pièces de théâtre greeniennes, on peut considérer avec prudence que les indications scéniques des didascalies vont attirer l'œil du lecteur sur un élément précis, à l'instar du gros plan. C'est dans cette perspective que nous comparerons indications scéniques et gros plan. Dans *Sud*, le corps du lieutenant Wiczewski est porté sur scène et la didascalie greenienne met l'accent sur un élément : « On lui a enveloppé la tête de sa tunique<sup>270</sup>. » Dans *L'Ennemi*, c'est la « pièce d'étoffe noire sur la tête<sup>271</sup> » de Pierre qui fait figure de gros plan.

Devenir le voyeur des personnages greeniens, à la faveur d'une scène de crime, c'est pénétrer dans l'intimité des corps et voir ce qu'il y a à l'intérieur : la présence et la mention du sang sont donc primordiales dans le plaisir malsain du voyeur. Cet élément fait l'objet d'une certaine pudeur de la part de Green et est de moins en moins présent ou nommé au fil des romans, nouvelles et pièces de théâtre. Le sang est présent et mentionné implicitement ou explicitement dans *Adrienne Mesurat*, *Léviathan*, *Varouna*, *L'Apprenti Psychiatre* et *Le Duel*. Le lecteur-voyeur éprouve la curiosité aussi de pouvoir ressentir la souffrance du corps de la victime, au moment du crime : cette curiosité est satisfaite quand Angèle évoque le souvenir de son réveil après que Guéret l'a défigurée : « c'était l'insupportable souffrance de sa chair qui l'avait ramenée à elle : du feu semblait couler sur son visage<sup>272</sup>. » Si le viol d'Angèle dans *Léviathan* est l'objet d'une pudique ellipse, en revanche celui d'Élisabeth dans *Minuit* est écrit selon le point de vue d'Élisabeth, en focalisation interne, plaçant le lecteur dans une position de voyeur ambivalent partagé entre le plaisir de lire une scène défendue et la gêne causée par un acte affreux. L'acte de pénétration est ainsi vécu par le lecteur au travers d'Élisabeth : « Tout à coup, une douleur atroce la déchira, et elle perdit connaissance<sup>273</sup>. » Les sensations physiques du criminel sont également relatées : ainsi, Adrienne Mesurat ressent-elle un « bourdonnement continu<sup>274</sup> », phénomène physiologique causé par le choc de la scène de dispute et de crime qui envahit l'héroïne. Une sensation similaire est éprouvée par Paul Esménard après l'étranglement de Berthe : « Depuis quelques secondes, un bruit continu résonnait au fond de ses oreilles, un petit sifflement [...] léger<sup>275</sup> ».

Le lecteur-voyeur cherche aussi à pénétrer l'intimité des êtres au cours de la scène de crime en ayant accès aux sentiments secrets qui travaillent tant le coupable que sa victime. Le choix du point de vue du criminel, privilégié par Green, offre à cet égard une entrée passionnante et originale dans la psyché du coupable. Les émotions les plus intimes sont alors livrées aux lecteurs dans les récits criminels les plus développés. Dans *Adrienne Mesurat*, l'héroïne ressent, juste avant le crime, et au cours de la violente dispute qu'elle a avec son

---

<sup>269</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

<sup>270</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>271</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1152.

<sup>272</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 756.

<sup>273</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 612.

<sup>274</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 394.

<sup>275</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

père qui la gifle, de la terreur et de la haine envers son père : « Ses yeux immobiles que l'horreur avait agrandis, ce regard de haine impuissante l'[Antoine Mesurat] excitèrent<sup>276</sup>. » L'émotion de la haine est attendue par le lecteur, de même que la grande peur éprouvée à ce moment-là par Adrienne. En revanche, le passage à l'acte criminel trouve sa source non dans la haine ou la colère à l'égard de son père mais dans « une horrible frayeur [qui] la saisit<sup>277</sup> ». Puis, la nuit du crime est vécue par Adrienne Mesurat d'abord dans la « torpeur », puis « l'effroi<sup>278</sup> », « la surprise<sup>279</sup> », la « joie » et de nouveau « la peur<sup>280</sup> ». Dans *Léviathan*, deux émotions dominent Guéret lors du viol et de l'agression violente d'Angèle : la colère et la peur. La colère mêlée de douleur est présente au début du crime : « Alors une sorte d'ivresse le prit, une ivresse de rage et de souffrance<sup>281</sup>. » La peur occupe la fin de la scène de crime : « Une terreur subite, la propre terreur de sa victime le gagnait<sup>282</sup>. » La « colère » revient au moment de frapper Angèle au visage avec une branche. Puis, Guéret se sent de nouveau « calme<sup>283</sup> » dans le courant de la journée. Face à M. Sarcenas, avant de le tuer, Guéret sent « la fureur » s'emparer de lui et éprouve bientôt une sorte de joie tant sa force circule dans ses membres, « impatiente et joyeuse<sup>284</sup> ». Dans *Si j'étais vous...*, Paul Esménard ressent principalement de la peur : « il eût fallu surtout qu'il n'eût pas peur lui-même alors qu'il s'appuyait contre elle de tout le poids de son grand corps et que la sueur lui coulait sur le front<sup>285</sup>. » Paul éprouve aussi un fort agacement de ne pas arriver à maîtriser Berthe, « exaspéré par cette résistance qu'il dominait mal ». Après le crime, Paul recouvre son « calme<sup>286</sup> » mais la peur revient bien vite quand il est « mal rassuré par le silence<sup>287</sup> » de l'immeuble. Dans *Moïra*, Joseph éprouve de la « colère » contre Moïra : « “Tu as froid ! répéta-t-il avec fureur. Tu as froid, Moïra !” » Le désespoir semble aussi envahir Joseph, au cours de la lutte pour étouffer Moïra : « à un moment il pleura sans le savoir ». Après le crime, Joseph ressent de la « stupeur<sup>288</sup> ». Puis, le lendemain du crime, il erre, dans une sorte de torpeur : « lui-même n'était pas présent<sup>289</sup>. » L'émotion de la peur, chez le criminel greenien, constitue une émotion récurrente et originale. Dans les pièces de théâtre ou les nouvelles, les émotions des personnages criminels ne sont guère développées, soit que les circonstances ne s'y prêtent pas (lorsque les assassins sont des hommes de main rémunérés pour

<sup>276</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 390.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 391. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 393. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>281</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 682. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 683.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 688. Cette référence est aussi valable pour la citation précédente.

<sup>285</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 909.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 910.

<sup>288</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174. Cette référence est valable aussi pour les trois citations précédentes.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 178.

accomplir le crime, comme dans *L'Ennemi*), soit que l'assassin n'éprouve aucune émotion (comme Erik Mac Clure dans *Sud*), soit que le genre préfère la concision (c'est l'art de la nouvelle).

Quand le point de vue des victimes est décrit au cours de la scène de crime, la peur est, sans surprise, l'émotion qui domine les personnages. Dans *Léviathan*, Angèle est « hors d'elle-même à l'idée que cet homme allait peut-être la tuer » et en proie à un « effroi<sup>290</sup> » terrible qui la fait hurler. M. Sarcenas ressent « une appréhension affreuse de la mort<sup>291</sup> » sous les coups de Guéret. Dans *Épaves*, « la haine et la peur<sup>292</sup> » se peignent sur les traits de la femme du terrassier qui craint d'être poussée dans la Seine. Dans *Si j'étais vous...*, l'émotion violente éprouvée par Berthe est décrite presque dans les mêmes termes que pour Angèle : « cette femme hors d'elle-même de terreur<sup>293</sup> ». Dans *Moïra*, si aucun mot exprimant la peur de mourir n'est prononcé par Moïra, en revanche, l'attitude du corps de la jeune femme sous la couverture parle pour elle : « Le petit corps se retourna dans un sens, puis dans l'autre avec une violence extraordinaire<sup>294</sup> ». Enfin, dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred, se sentant traqué par Max, éprouve une peur panique et viscérale à l'approche de la mort : « Jamais il n'avait connu cette peur qui saisit l'homme au creux du ventre<sup>295</sup> ». La « honte » succède à cette peur instinctive, chez Wilfred.

Le lecteur-voyeur éprouve ainsi un plaisir malsain à accéder tant à l'acte défendu du crime qu'aux émotions des criminels et de leurs victimes. L'intimité à laquelle il accède ainsi se traduit d'ailleurs par le déroulement de certains crimes dans le lieu même de l'intimité, l'habitation ou la chambre, endroit le plus intime du domicile : l'incendie de Mont-Cinère part de « la chambre d'Emily<sup>296</sup> », le parricide d'Adrienne Mesurat a lieu dans « l'escalier<sup>297</sup> » parental, non loin de sa chambre, Serge tue M. Agnel, dans *Minuit*, dans « l'escalier<sup>298</sup> », non loin de la chambre de M. Urbain, où Élisabeth et lui se sont réfugiés, Hoël égorge Morgane endormie dans sa « chambre<sup>299</sup> », dans *Varouna*, Berthe est étranglée par Paul Esménard dans son entrée puis déposée sur son « lit<sup>300</sup> », dans sa chambre, dans *Si j'étais vous...*, Joseph étouffe Moïra dans sa chambre, sur « le lit<sup>301</sup> », Pierre est étranglé dans son « fauteuil<sup>302</sup> », non loin de sa chambre, dans la pièce *L'Ennemi* et Pierre-Marie de Fronsac est tué dans sa « chambre<sup>303</sup> » dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*. Le viol d'Élisabeth par

---

<sup>290</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>292</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5.

<sup>293</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907.

<sup>294</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174.

<sup>295</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 700. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>296</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>297</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>298</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 613.

<sup>299</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>300</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

<sup>301</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 173.

<sup>302</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1152.

<sup>303</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

Serge a lieu dans la chambre de M. Urbain. L'acte criminel, mêlant l'intimité du coupable à celle de sa victime, se produit donc dans presque la moitié des cas dans un endroit proche de la chambre ou dans la chambre même, emplacement le plus intime d'une habitation, satisfaisant ainsi pleinement le lecteur-voyeur.

La scène de crime revêt donc un caractère visionnaire chez Green par le biais de plusieurs éléments : l'apparition même du crime, brutale, qui fait basculer le récit ou la pièce de théâtre dans l'extraordinaire ; une écriture entre dit et non-dit qui place le crime sur le plan onirique d'un cauchemar ; la variation des points de vue qui génère une instabilité de la vision de la scène de crime. L'écriture du crime, à l'instar du reste de la fiction greenienne passe par un auteur voyant qui donne ce don à son lecteur, dans l'acte de lecture, faisant d'eux, face à la scène de crime, des voyeurs.

## 1.2. Des éléments récurrents : variations sur le thème du crime

### 1.2.1. Marqueurs stylistiques de la scène de crime

La narration obsessionnelle de la scène de crime chez Green se traduit aussi par des éléments récurrents d'un crime à l'autre : on peut parler de variations sur le thème du crime. Nous allons nous intéresser à ces leitmotifs tant sur le plan des marqueurs stylistiques que des éléments thématiques intervenant dans les circonstances de l'acte criminel. Commençons par l'étude des marqueurs stylistiques. Le premier marqueur stylistique de la scène de crime et qui en constitue même un embrayeur est l'utilisation de la locution adverbiale « tout à coup » et ses variants ou des adverbes comme « brusquement » ou « soudain ». Dans *Mont-Cinère*, la tentative d'étranglement du bébé de Franck par Emily est narrée en ces termes : « Brusquement, elle baissa la tête et vit l'enfant sur les genoux de Franck<sup>304</sup>. » Dans *Adrienne Mesurat*, le « crime est entré [...] dans le roman<sup>305</sup> », selon Jacques Petit, dans une note au sujet du passage suivant : « Et, tout à coup, elle se rappela un vers qu'elle avait appris autrefois et dont les paroles lui vinrent aux lèvres. Elle murmura : *C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit*<sup>306</sup>. » Le vers racinien issu d'*Athalie* préfigure le crime d'Adrienne. Le prélude à la poussée du père dans les escaliers est raconté ainsi : « Adrienne le suivit des yeux, puis il sembla que tout d'un coup son corps entier se détendit<sup>307</sup>. » Pour aller voir s'il y a quelque chose au bas des marches de l'escalier, signe de son crime, nous retrouvons l'embrayeur du récit criminel « tout à coup » : « Tout à coup, elle se mit en

---

<sup>304</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 269.

<sup>305</sup> Notes d'*Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 1139. Note 1 de la p. 313.

<sup>306</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 313.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 390.

mouvement<sup>308</sup> ». Dans *Léviathan*, le crime entre dans le récit avec cette phrase : « il la repoussa tout à coup et elle retomba sur la berge<sup>309</sup> ». Ce passage aboutira au viol qui est signalé par « tout à coup » : « Dans la rage qui lui faisait perdre tout contrôle de ses gestes, il eut tout à coup un mouvement de tendresse en voyant la blancheur de cette chair<sup>310</sup> » La locution adverbiale « tout à coup<sup>311</sup> » émaille toute la scène de crime comme pour scander la montée vers le viol et la défiguration. La séquence de la défiguration d'Angèle est annoncée par l'adverbe « brusquement » : « Brusquement, il saisit la branche qu'il avait jetée de côté et qui était à portée de sa main<sup>312</sup>. » La scène de l'homicide volontaire de M. Sarcenas est délimitée par deux de ces signaux linguistiques « brusquement » et « tout d'un coup » : « brusquement il bondit sur lui et lui arracha sa canne<sup>313</sup>. » et « Il se redressa tout d'un coup en voyant les filets noirs qui couraient et se rejoignaient sur cette chair jaunie<sup>314</sup>. » Dans *Épaves*, Philippe, qui assiste à une scène de ménage qui dégénère entre un terrassier et sa compagne, au bord de la Seine, au moment où la femme l'appelle et où, l'on peut supposer que le crime va se produire, s'écarte du rebord du quai : « Ses mains qui étaient collées à la pierre s'en détachèrent tout à coup et il recula<sup>315</sup>. » Dans *Minuit*, avant que M. Agnel ne soit tué par Serge, voici ce que l'on peut lire : « Soudain une porte s'ouvrit à l'étage inférieur. Des pas montaient précipitamment. Il y eut un grand murmure de voix brusquement interrompu par un coup de feu<sup>316</sup>. » Dans *Varouna*, le basculement de la fiction dans le crime passe par le groupe prépositionnel « à cette minute » et l'adverbe « aussitôt » : « À cette minute, il plaça le poing sur la hanche et ses doigts touchèrent le couteau que le rémouleur lui avait donné. Hoël tira aussitôt cette arme de sa gaine et traversa la chambre<sup>317</sup>. » L'égorgeement de Morgane a lieu de façon soudaine et brutale avec une locution qui rappelle « tout à coup » : « et d'un seul coup trancha la gorge de Morgane. » Dans *Si j'étais vous...*, Paul Esménard en vient à tuer Berthe de la façon suivante : « Et brusquement, exaspéré par cette résistance qu'il dominait mal, il saisit le cou de Berthe dans ses doigts<sup>318</sup>. » Mais la locution adverbiale se retrouve sous la forme « d'un coup » à l'orée de la séquence de la scène de crime (« D'un coup il [Paul Esménard] saisit alors le bouton de cuivre et ouvrit la porte<sup>319</sup> ») et de façon intermédiaire (« Tout à coup, Berthe essaya de planter les dents dans cette main »). Joseph s'empare avec brutalité de la couverture qui servira à étouffer Moïra : « Et ramassant à pleins bras le grosse couverture grise qui avait glissé sur le plancher, il la fit retomber soudain sur la tête de la

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>309</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 680-681.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 679 (une occurrence), p. 680 (une occurrence), p. 681 (deux occurrences), p. 682 (une occurrence).

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>315</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 6.

<sup>316</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 613.

<sup>317</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>318</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 907. Cette référence est valable pour la citation suivante.



jeune femme<sup>320</sup>. » Avant que Max ne lui tire dessus, Wilfred tâche d'échapper à la mort : « Du pied il ouvrit la porte et bondit en avant<sup>321</sup>. » Dans la didascalie du premier tableau de l'acte III de *L'Ennemi*, l'étranglement de Pierre par Mugis et son comparse est annoncé par ces mots : « Il met subitement une pièce d'étoffe noire sur la tête de celui-ci [Pierre] que l'on voit se débattre<sup>322</sup>. » Dans *L'Apprenti Psychiatre*, une formulation analogue se retrouve avant l'assassinat de Pierre-Marie de Fronsac par Casimir Jovite : « en pleine conscience de ce qu'il allait accomplir, il décida sur-le-champ d'une nouvelle ligne de conduite<sup>323</sup>. » Enfin, dans la nouvelle *Le Duel*, le double meurtre est préfiguré par ces mots : « Soudain l'un bute, semble-t-il, contre une pierre, mais non, il se redresse ; et l'autre à son tour s'immobilise, l'air étonné<sup>324</sup>. »

La scène de crime relatée en termes simples et dans un registre réaliste recèle pourtant des effets de style qui, appliqués à une telle scène, ne peuvent être anodins et innocents. Ils méritent donc qu'on s'y attarde et qu'on en propose une interprétation. Nous avons déjà eu l'occasion de démontrer l'utilisation d'hyperboles, ci-dessus, indissociables, selon Charles Grivel, du plaisir voyeur du lecteur. Intéressons-nous à la présence de figures de style comme la métaphore ou la comparaison, surtout chez Green, écrivain au style dépouillé. Ces deux tropes sont, *a priori*, moins attendus, en se fondant sur l'interprétation de Charles Grivel, puisque le crime est une scène extraordinaire par essence. Ces deux figures de style sont-elles présentes et, si oui, qu'apportent-elles à l'écriture du crime ? Dans *Mont-Cinère*, au cours de l'incendie, la maison austère en proie aux flammes est décrite en ces termes : « Mont-Cinère ressemblait maintenant à ces maisons que les enfants découpent dans du carton et qu'ils s'amuse à illuminer par-derrière<sup>325</sup>. » La comparaison, juste sur le plan visuel et de l'illusion réaliste, paraît néanmoins incongrue puisque les mots « enfants » et « s'amuse » s'opposent à l'horreur d'un incendie homicide qui va causer la mort de trois personnages. Surprise moindre avec la comparaison utilisée pour décrire l'impulsion qui pousse Adrienne Mesurat à faire tomber son père dans l'escalier : « comme si elle eût été jetée dans le noir par une force irrésistible<sup>326</sup> ». Plus que la dépossession momentanée d'Adrienne, c'est l'usage du substantif « noir » après le verbe « jeter » qui paraît un peu étrange ici. Cette couleur, qui n'en est pas une, semble acquérir une épaisseur matérielle, à l'image de l'eau, et rejoindre l'idée chère à Gilbert Durand des épaisses ténèbres porteuses de menaces : « Les ténèbres sont toujours chaos et grincement de dents<sup>327</sup> ». En effet, ce « noir » semble plein de matière, grouillant peut-être, mais pas vide. La comparaison qui accompagne le père Mesurat dans sa chute présente une visée illustrative et réaliste : « comme quelqu'un à qui la respiration est

<sup>320</sup> *Moira*, OC, t. III, p. 173-174.

<sup>321</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

<sup>322</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1152.

<sup>323</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 568.

<sup>324</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>325</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>326</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>327</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016 [1969], p. 99.

coupée<sup>328</sup>. » Dans *Léviathan*, Guéret en proie à une colère criminelle est décrit ainsi : « Il jeta les yeux autour de lui avec le regard d'un homme qui tombe à la mer<sup>329</sup>. » La métaphore convoque un élément naturel d'autant plus étrange que Guéret et Angèle se trouvent sur la berge d'une rivière, la Sommeillante, et que ni l'un ni l'autre ne se trouveront en contact corporel avec cette eau, au cours de la scène de crime. Guéret se trouve sur la terre ferme, tandis qu'il se sent perdu et en train de se noyer : l'élément qui l'entoure est donc l'air. L'air acquiert donc ici une épaisseur comparable au « noir » dans lequel se trouve plongée sa sœur de papier, Adrienne Mesurat. Une comparaison vient corroborer l'assimilation de la colère de Guéret à l'élément marin : « Elle [Angèle] eut le temps de voir la colère revenir dans ses yeux comme une espèce de flot qui en changea la teinte ». L'élément aquatique est cette fois-ci placé dans l'esprit de Guéret, que ses yeux traduisent, et incarne son émotion violente. Dans *Épaves*, une métaphore surprenante est utilisée par le narrateur, à travers Philippe qui contemple « la haine et la peur » de la femme du terrassier » : « la force de ces deux sentiments enlevait aux traits leur vulgarité naturelle et leur prêtait une sorte de beauté violente et presque théâtrale<sup>330</sup>. » L'image du théâtre, ici, qui déréalise le crime, suggère l'idée d'un spectacle fictif et esthétique procurant un plaisir sans danger au spectateur qu'est Philippe. Dans *Varouna*, à son réveil, Hoël contemple la blessure causée par l'égoïsme de Morgane et l'assimile à une « grande bouche sombre qui semblait rire<sup>331</sup>. » Cette métaphore nous convie à voir la blessure, signe de mort, en signe de parole, donc de vie, de façon paradoxale et étrange, qui n'est pas sans rappeler le poème de Victor Hugo « Ce que dit la bouche d'ombre<sup>332</sup> » qui insiste sur l'universalité de la parole. Nous retrouvons l'élément aquatique dans la métaphore qui identifie le renversement du liquide du « pot à eau », dans la lutte entre Paul Esménard et Berthe, dans *Si j'étais vous...*, au « bruit somptueux d'une cataracte<sup>333</sup>. » L'adjectif laudatif « somptueux » constitue un marqueur axiologique, voire euphorique, portant un jugement de valeur positif sur le son alors que la scène est de nature criminelle et marquée par une forte réprobation morale et donc dysphorique. Chez Green qui utilise d'habitude un lexique simple, l'adjectif « somptueux » ressort par son caractère recherché et littéraire. Une autre comparaison étonnante intervient au moment où Berthe, morte, glisse entre les mains de Paul : « doucement et avec une sorte une sorte de tendresse, elle se laiss[a] aller sur sa poitrine<sup>334</sup>. » L'abandon du corps de Berthe, souhaité par Paul et obtenu par son étranglement, offre aux lecteurs une comparaison dérangement alliant la douceur d'un amour factice à la domination violente et brutale exercée par l'homme. Paul contemple le cadavre de Berthe qu'il vient d'étendre

<sup>328</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>329</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>330</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5.

<sup>331</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680.

<sup>332</sup> HUGO Victor, *Les Contemplations*, Livre sixième, XXVI, « Ce que dit la bouche d'ombre », Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 2002 [1856], p. 507.

<sup>333</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 908. Cette référence est valable pour la citation suivante.



sur le lit, « son petit corps potelé qui semblait presque celui d'une enfant ». L'image de l'enfant, associée à la douceur et l'innocence, s'oppose encore ici à la violence qui vient de se dérouler. Cette image se retrouve après le meurtre de Moïra par Joseph quand il hisse son corps sur ses épaules pour aller l'enterrer : « Il la souleva comme un enfant<sup>335</sup>. » C'est encore cette image qu'exprime la comparaison utilisée pour décrire le corps de Wilfred, touché à mort par une balle : « Il était pelotonné sur le trottoir, dans l'attitude d'un enfant qui dort<sup>336</sup> ». Cette comparaison a des accents rimbaldiens rappelant le v. 13 du *Dormeur du val* : « Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine<sup>337</sup> ». Il est vrai qu'étymologiquement le mot « enfant » vient du latin *infans, tis*, et désigne celui qui ne parle pas, à l'instar des morts qu'il désigne. Si les pièces de théâtre proposent des récits plus succincts des scènes de crime, en revanche deux tropes ressortent qu'il convient de mentionner. Dans *Sud*, à l'acte III, scène 2, le récit du duel entre le lieutenant Wiczewski et Mac Clure est effectué par M. White qui propose une image un peu surprenante pour comparer l'attitude de Mac Clure : « Vous auriez dit l'ange exterminateur<sup>338</sup>. » Toutefois, cette image, issue des textes bibliques, est moins étonnante si nous la replaçons dans son contexte protestant : elle intervient dans le cadre spatio-temporel de l'Amérique du Nord, à la veille de la guerre de Sécession. Le récit de Bruce Douglas, dans *L'Ombre*, à l'acte III, renoue avec l'image de l'enfant, au sujet d'Évangéline, avant le crime, cette fois-ci : « Elle courait, m'a-t-il dit, comme courent les enfants<sup>339</sup>. » Dans la nouvelle *Le Duel*, la métaphore que retient l'esprit est celle « des mots de sang<sup>340</sup> » qui unit l'élément liquide, déjà observé, à l'impossibilité de parler enclose dans l'étymologie du terme « enfant ». Les figures de style courantes en elles-mêmes, puisque ce sont des métaphores et des comparaisons, recèlent toutes un élément étonnant qui soit les rattache à un liquide, soit comporte une connotation de douceur ou d'innocence en opposition avec la violence de la scène criminelle. Ces tropes participent, plus qu'à une illusion réaliste, par les reminiscences poétiques qu'ils réveillent chez le lecteur, à une écriture esthétique du crime par petites touches.

La mise au jour de tropes et de marqueurs axiologiques embellissant la scène de crime ouvre la dimension esthétique du crime dans la fiction greenienne et nous invite à explorer d'autres effets de style, notamment au niveau de la phrase. Nous nous appuyerons sur quelques exemples particulièrement parlants. La scène de crime affecte le style de l'auteur et notamment sa phrase qui est simple, au sens grammatical, composée de propositions coordonnées, juxtaposées ou présentant un seul rapport de subordination. Ainsi, la chute du père Mesurat dans l'escalier est marquée par une parataxe syndétique qui produit un effet d'accumulation et mime la dynamique du mouvement descendant ponctué par deux rebonds :

---

<sup>335</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 175.

<sup>336</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 702.

<sup>337</sup> RIMBAUD Arthur, *Poésies*, « Les Cahiers de Douai », *op. cit.*, p. 70.

<sup>338</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>339</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1231.

<sup>340</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

*Il dut tomber tout de son long, le front sur une marche, puis rebondir de là jusqu'en bas en deux énormes culbutes ; les pieds heurtèrent les barreaux et les firent trembler ; elle [Adrienne] perçut le frémissement de la rampe sous sa main et entendit en même temps un second choc d'un son plus mat que le premier<sup>341</sup>.*

La chute est imitée par la phrase à l'aide du rythme ternaire scandé par les éléments entre points-virgules. Des allitérations en dentales [d] et [t] et en gutturales [r] viennent susciter l'illusion sonore et conforter, en plus du rythme, l'écriture esthétique de la chute du père Mesurat. Dans *Léviathan*, la fin de la scène de crime fait l'objet d'une belle période : « Dans l'excès de sa colère il leva son arme et en frappa Angèle au visage, sur les joues, sur le front, jusqu'à ce qu'elle se tût et que le sang dérobât aux yeux du vainqueur la vue de ces traits qu'il adorait<sup>342</sup>. » La protase, phase ascendante de la phrase, s'étend jusqu'à la première proposition subordonnée circonstancielle de temps « jusqu'à ce qu'elle se tût ». L'acmé, ou sommet de la phrase se situe après le mot « tût ». L'apodose, ou phase descendante, est constituée, bien sûr, par la fin de la phrase. La protase est légèrement plus grande que l'apodose : on peut donc parler de cadence mineure. L'apodose paraît particulièrement recherchée par son lexique « dérobât », « vainqueur », « traits » et « adorait » qui renvoie à un vocabulaire en usage dans la littérature classique du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans le théâtre de Racine. Un effet de clausule est sensible par le placement du COI « aux yeux du vainqueur » avant le COD « la vue de ces traits qu'il adorait » et la proposition relative « qu'il adorait ». L'intention esthétique de la phrase qui clôt le premier crime de Guéret est donc ici tout à fait manifeste. Une phrase presque analogue vient terminer la séquence du crime commis par Guéret sur M. Sarcenas : « La canne levée retomba d'abord sur la poitrine de la victime, puis avec une violence frénétique sur le front et les tempes jusqu'à ce que le sang parût<sup>343</sup>. » L'analogie entre les deux clôtures de scènes criminelles est due à la répétition de mots : le verbe « lever », bien que sous une forme différente, « le front », la conjonction de subordination « jusqu'à ce que » et « le sang ». La construction de la phrase est également similaire avec l'utilisation d'une proposition subordonnée circonstancielle de temps introduite par « jusqu'à ce que » pour les deux phrases. Pour la phrase de clôture du second crime de Guéret, la cadence est aussi mineure puisque la protase, qui va jusqu'au mot « tempes », est plus longue que l'apodose. L'identité entre les deux phrases de clôture des crimes de Guéret tend à réunir les deux crimes pourtant distincts et montrer que le même crime se répète, dans ce roman, sous des formes diverses.

Dans les pièces de théâtre comportant un récit, nous pouvons aussi identifier des effets de style au niveau de la phrase. Ainsi, dans *Sud*, à l'acte III, scène 2, M. White relate avec ces mots le duel de Wiczewski et de Mac Clure : « L'autre était terrible, frappait, frappait... [...] Le coup final a atteint la tête, tout le visage.

---

<sup>341</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 391.

<sup>342</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 682.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 689.

L'homme est tombé d'une masse<sup>344</sup>. » La parataxe asyndétique est ici employée pour figurer la rapidité des coups qui pleuvent sur Wiczewski. C'est un massacre auquel le récit de M. White nous fait assister. Dans le récit de Bruce Douglas, dans *L'Ombre*, à l'acte III, c'est la figure du polyptote qui est privilégiée : « Elle s'est mise à courir entre les arbres qui bordent la falaise. Elle courait, m'a-t-il dit, comme courent les enfants<sup>345</sup>. » C'est le syntagme verbal « courir » qui varie ici, figure de répétition qui montre la course d'Évangéline.

Dans *L'Apprenti Psychiatre*, la juxtaposition des membres de phrases est mise à l'honneur dans la chute de la nouvelle : « Soudain un coup de pistolet retentit, puis, après quelques instants d'interminable silence, quelqu'un éclata d'un rire hystérique<sup>346</sup>. » La juxtaposition restitue fidèlement la chronologie des faits, tout en favorisant la rétention d'informations. Dans la nouvelle *Le Duel*, le procédé de parataxe syndétique se retrouve dans la chute : « Il a été touché, il veut parler, mais ce sont des mots de sang qui jaillissent de sa bouche<sup>347</sup>. » Le système apparaît fermé et le sort du duelliste scellé, d'autant plus qu'un *mais* vient clore la scène criminelle.

Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser quelques allitérations mais certaines sont utilisées, peut-être à l'insu de l'auteur, de façon récurrente et obsessionnelle, au cours des scènes de crime de la fiction de Green. Nous allons nous intéresser aux exemples les plus prégnants. Ce sont les allitérations en liquides [l], chuintantes [ʃ] et les assonances en [u] et [y<sup>348</sup>] qui sont récurrentes dans les scènes de crimes greeniens. Dans *Léviathan*, nous avons un bel exemple de cette recherche stylistique sur les sonorités : « La chevlure de la malheureuse se déroula, lourde et noire, ruissellant sur le bras de l'homme<sup>349</sup>. » Le mouvement ondoyant et murmurant et le son des cheveux se déroulant sont parfaitement rendus par le jeu sur les sons, ce qui crée une harmonie imitative. Dans *Si j'étais vous...*, une harmonie imitative analogue obtenue avec les mêmes allitérations et assonances est présente tandis que Paul cherche à faire taire Berthe, en la bâillonnant de sa main, « secouant sa chevlure dont il sentait la fraîcheur sur sa peau<sup>350</sup> ». Aux allitérations et assonances précédemment évoquées vient s'ajouter une allitération en sifflantes [s] participant également du bruit sibilant de cheveux en mouvement. Dans *Épaves*, Philippe observe la femme du terrassier que la menace de la mort métamorphose : « elle avait arraché le châle qui lui couvrait la tête et montrait un visage blanc et transfiguré par la haine et la peur<sup>351</sup> ». Le châle ôté a sans doute dégagé les cheveux de la femme et la proximité de la Seine rappelle l'élément liquide. Dans *Varouna*, les allitérations et assonances sont présentes également même si c'est plus discret, quand Hoël cherche la clef cachée sous la chemise de Morgane et découvre la chaîne qui lui a appartenu, enfant : « il fut bien ébahi en voyant

---

<sup>344</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>345</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1231.

<sup>346</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>347</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>348</sup> Il s'agit de notations en Alphabet Phonétique International.

<sup>349</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>350</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907.

<sup>351</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5.

quelque chose qui semblait frétiller dans le sang de la plaie comme un serpent dans l'eau, et c'était une chaine<sup>352</sup>. » Dans *Moïra*, Joseph accomplit l'étouffement de Moïra dans une phrase où ces allitérations et assonances sont utilisées : « Il soufflait, courbé sur elle<sup>353</sup>. » L'harmonie imitative de l'essoufflement de Joseph penché sur Moïra est ici patente. La découverte du cadavre de Moïra, juste après l'avoir tuée, occasionne le retour des mêmes sonorités : « Lorsqu'elle fut parfaitement immobile, il poussa un profond soupir et souleva la couverture ». L'imitation de la respiration et du retrait de la couverture est visible dans ce passage.

Le son [u] se retrouve aussi dans les embrayeurs des scènes de crime : « soudain » et « tout à coup », ce qui sature littéralement le récit de la scène de crime de ce son. Dans les extraits que nous venons de citer l'harmonie imitative en chuintantes et en liquides est souvent liée à la présence d'un élément liquide ou à la chevelure féminine.

### 1.2.2. Les motifs récurrents de la scène de crime

Les scènes de crime comportent aussi une certaine parenté entre elles, voire gémellité, au vu des motifs récurrents d'un crime à l'autre, comme si Green, ou « l'inconnu<sup>354</sup> » qui écrit en lui, disposait de quelques matériaux qu'il agençait un peu différemment, en changeant les apparences, à chaque scène de crime mais qui, analysés, revenaient toujours dans le schéma narratif et thématique du crime. Ces motifs sont présents tantôt sur un mode majeur, tantôt sur un mode mineur, un peu comme dans un concerto où un instrument de musique serait privilégié par rapport à un autre. Nous nous appuyons notamment ici sur une analyse de Green, dans le cadre d'un entretien avec Pierre Kyria : « “Au feu appartiennent, par exemple, *Mont-Cinère* et *Moïra* ; à l'eau, *Épaves* et, précisément, *L'Autre*<sup>355</sup>.” »

Le premier motif récurrent qui ressortait déjà de l'étude stylistique que nous avons menée sur les allitérations et assonances est la présence de l'eau, dans ou à proximité des scènes de crime. Cet élément est en effet présent dans maintes fictions greeniennes. C'est sur l'une des rives de « la Sommeillante<sup>356</sup> » qu'Angèle est violée et défigurée par Guéret, dans *Léviathan*. Dans *Épaves*, l'eau de la Seine irrigue tout le roman et notamment la scène de crime puisque la querelle entre le terrassier et sa femme se déroule sur un quai, non loin du fleuve parisien : « de toute évidence la femme craignait qu'il ne la jetât dans la Seine<sup>357</sup> ». Même si Philippe s'éloigne par lâcheté, la fin du roman semble faire remonter le cadavre d'une femme noyée, à la fin du roman,

---

<sup>352</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680.

<sup>353</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>354</sup> Préface au *Visionnaire*, OC, t. VI, p. 884.

<sup>355</sup> KYRIA Pierre, « Entretien avec Julien Green », *Le Magazine littéraire*, n° 50, mars 1971, in OC, t. III, p. 1527.

<sup>356</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>357</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5.

dans un entrefilet, dans le journal : « *Au fil de l'eau. On a repêché au pont de Saint-Cloud le cadavre d'une femme âgée d'une cinquantaine d'années. Le corps paraît avoir séjourné plusieurs mois dans l'eau. À l'Institut médico-légal*<sup>358</sup>. » Si c'est bien la femme du terrassier et que celui-ci l'a tuée en la poussant à l'eau, alors, l'eau joue ici le rôle majeur d'arme et de complice du crime. Dans *Varouna*, l'eau est présente sur un mode mineur, pas le biais d'une comparaison, non d'un référent, lorsque Hoël cherche la clef sous la chemise de Morgane pour lui dérober son « joyau » : « il fut bien ébahi en voyant quelque chose qui semblait frétiller dans le sang de la plaie comme un serpent dans l'eau, et c'était une chaîne<sup>359</sup>. » Dans *Si j'étais vous...*, l'eau apparaît explicitement, grâce à un référent, quoique sur un mode mineur : « un pot à eau dont le contenu se répandit avec le bruit somptueux d'une cataracte<sup>360</sup>. » Dans *Moïra*, l'eau est aussi présente en tant que telle, sous un mode mineur, puisqu'elle fait l'objet d'une boisson proposée à la jeune femme : « il [Joseph] alla prendre sur la cheminée une carafe d'eau et en remplit un verre qu'il vint proposer à Moïra<sup>361</sup>. » Mais ce verre d'eau suscite un échange entre les deux personnages qui manque de dégénérer en agression, ainsi que le fait remarquer la jeune femme qui renverse le verre : « “Vous vouliez m'envoyer cette eau à la figure<sup>362</sup>.” » C'est encore à proximité d'un « étang<sup>363</sup> » que Joseph manque d'étrangler Bruce Praileau. L'eau apparaît bien liée à une attitude agressive. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, l'immeuble de Max, sis avenue Sherman, se trouve non loin du port et donc de l'eau : « Au bout de la rue, le port commençait et des effluves d'eau et de goudron réveillaient dans le cœur du jeune homme [Wilfred] la nostalgie d'une vie d'aventure et de liberté<sup>364</sup>. » L'eau est présente en filigrane dans ce roman. La fin de Karin, dans *L'Autre*, qui fait l'objet d'un délit et non d'un crime, mérite que nous nous y attardions néanmoins dans notre démonstration de la récurrence de l'eau. En effet, elle meurt noyée, par accident, après avoir trébuché sur un anneau métallique : « l'eau glaciale s'ouvrit et se referma au-dessus de sa tête<sup>365</sup>. » L'eau est un élément majeur de la mort de l'héroïne. La mort d'Évangéline dans *L'Ombre* est associée à l'eau, elle aussi, puisque James Ferris la précipite du haut de la « falaise » de « Bleak Wood<sup>366</sup> ». Le mot « eau » n'est jamais prononcé mais le terme « falaise » implique cet élément liquide car le Trésor de la Langue Française précise qu'il s'agit d'un escarpement situé le long des côtes et dû à l'érosion marine. Or, dans la pièce de théâtre, l'action se déroule non loin de Liverpool. L'eau est ici sous-entendue, dans ce crime. Dans la nouvelle *Le Rêve de l'assassin*, quoique le crime ne soit pas narré, il fait partie du personnage que l'on désigne sous le terme d'« assassin » et l'élément liquide est associé à la foule qui le poursuit jusqu'à chez lui : « En bas la foule

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>359</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 680.

<sup>360</sup> *Si j'étais vous...*, *OC*, t. II, p. 907.

<sup>361</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 165.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>364</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 562-563.

<sup>365</sup> *L'Autre, OC*, t. III, p. 990.

<sup>366</sup> *L'Ombre, OC*, t. III, p. 1227.

se ruait dans la maison avec un bruit de fleuve<sup>367</sup>. » L'eau intervient fort discrètement dans cette nouvelle. Nous avons vu aussi, ci-dessus, que les cheveux étaient associés à l'eau, par le jeu du mouvement ondoyant et des sonorités. L'élément de l'eau est si obsessionnel chez Green, que l'on peut parler de crimes de l'eau, à la façon de l'imaginaire de la matière que traite Gaston Bachelard, dans ses essais sur l'imagination de la matière, dont le modèle est celui d'*Épaves* puisque l'eau est l'adjuvant du crime. L'autre crime de l'eau, sur un mode mineur, est celui du viol et de la défiguration d'Angèle, dans *Léviathan*, car la première pensée criminelle chez Guéret, au cours de la scène de crime, convoque l'eau comme adjuvant : « "Si vous appelez, je me jette à l'eau avec vous et nous nous noyons"<sup>368</sup>. » »

Le deuxième motif récurrent dans les scènes de crimes greeniens est l'escalier. Comme pour l'eau, nous distinguerons les utilisations majeures et mineures, dans les différentes œuvres de fiction que nous citerons. L'escalier, élément de mobilier, de circulation et de passage, participe largement à l'élaboration de la pensée criminelle dans l'esprit du coupable. Il est mentionné, bien que sur un mode mineur, dans l'effondrement de Mont-Cinère en flammes : « dans un fracas assourdissant, toute la partie de l'escalier qui reliait le rez-de-chaussée au premier étage s'écroula<sup>369</sup>. » Son rôle majeur et central a lieu dans *Adrienne Mesurat*. Alors qu'Adrienne redoute une scène de dispute avec son père dont elle a peur, tandis qu'elle monte l'escalier, la pensée criminelle pénètre en elle, sous la forme d'un suicide : « elle se demanda si une chute jusque sur le marbre du corridor suffirait pour la tuer<sup>370</sup>. » Le meurtre de son père par Adrienne fait bien sûr de l'escalier un complice et un adjuvant criminels puisqu'elle précipite son père dans l'escalier : « elle se rua vers l'escalier ; tout son poids porta sur les épaules de son père qui perdit l'équilibre et tomba en avant<sup>371</sup>. » L'escalier appelle la mort sous la forme d'une chute, chez Green. Dans *Épaves*, même si la chute de la femme du terrassier, qui a vraisemblablement eu lieu, est un crime de l'eau, la scène de crime comporte tout de même un « escalier » qui conduit « au quai<sup>372</sup>. » Il fait partie du décor de la scène de crime. Dans *Minuit*, l'escalier occupe un rôle plus prégnant que dans *Épaves*, mais mineur comparé au roman d'*Adrienne Mesurat*, car il est le lieu du crime sans être une *arme*, puisque Serge tue M. Agnel dans l'un des escaliers de Fontfroide : « Il y eut un grand murmure de voix brusquement interrompu par un coup de feu. Un cri terrible résonna dans l'escalier<sup>373</sup>. » Dans *Varouna*, l'escalier qui précède la chambre de Morgane où cette dernière sera égorgée par Hoël constitue le lieu de la matérialisation et de la montée du désir cupide pour le « joyau » dont Morgane lui a parlé : « Enfin, n'y tenant

---

<sup>367</sup> *Le Rêve de l'assassin*, OC, t. VIII, p. 578.

<sup>368</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 679.

<sup>369</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>370</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 386.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>372</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5.

<sup>373</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 613.



plus, il se leva et le plus doucement du monde, gravit l'escalier jusqu'à la chambre de Morgane<sup>374</sup>. » La montée de ce désir de convoitise du bien de Morgane s'accompagne de celle de l'escalier et préfigure la scène de crime. L'escalier incarne dans ce roman un rôle périphérique dans la scène de crime. Même rôle périphérique dans le roman suivant, *Si j'étais vous...*, où la pensée agressive de Paul semble se nourrir de la montée des marches de l'escalier menant à l'appartement de Berthe : « il espérait qu'elle ne serait pas seule et qu'il aurait ainsi quelqu'un avec qui se colleter, parce qu'il était en colère. Un instant plus tard, il montait l'escalier dont la rampe vibrait sous son poing chaque fois qu'il s'appuyait sur elle pour sauter des marches<sup>375</sup>. » La colère et le désir prennent vie tandis que Paul gravit l'escalier : « à partir du moment où il était entré dans cette maison, il n'avait rien vu que le visage de Berthe renversé en arrière dans le désordre de sa chevelure opulente<sup>376</sup>. » L'escalier préfigure bien le crime, ici aussi, bien que son rôle soit mineur. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred prend conscience de sa mort prochaine et de la volonté de Max de « le tuer<sup>377</sup> » dans l'escalier : « De toute évidence, il fallait monter au troisième étage, sonner à la porte, expliquer son cas, et s'il s'était trompé, on ne le mangerait pas. Tout valait mieux que d'attendre et de trembler dans l'indécision<sup>378</sup>. » Dans cet escalier, Wilfred connaît une « peur<sup>379</sup> » instinctive de mourir. C'est tapi dans l'escalier que Max tire sur Wilfred, au moment où il franchit le seuil de la porte de l'immeuble. L'escalier joue donc un rôle majeur dans ce crime. Dans la nouvelle, *Le Rêve de l'assassin*, bien que le crime ne nous soit pas narré, l'escalier joue un rôle en mode mineur car c'est par là que monte la foule qui poursuit l'assassin : « Elle [la foule] montait l'escalier<sup>380</sup>. » Dans le récit *Les Clefs de la mort*, Jean est en proie au désir de tuer le maître chanteur de sa mère et il guette un long moment dans l'escalier, qui se fait complice du crime futur, bien qu'il n'ait pas lieu : « [je] me postai dans l'escalier<sup>381</sup> ». L'escalier, à l'instar de l'eau, relève, chez Green, d'un motif obsessionnel et donc récurrent. Nous pouvons donc, dans notre taxinomie de l'imaginaire des crimes greeniens, parler à bon droit de crimes de l'escalier, en ayant recours au même système de classement que pour les crimes de l'eau. Le crime emblématique des crimes de l'escalier est bien sûr celui d'Adrienne Mesurat qui y précipite son père, usant ainsi de l'escalier comme d'une véritable arme du crime. Nous pouvons rattacher à cette catégorie des crimes de l'escalier, bien que sur un mode mineur, l'assassinat de Morgane par Hoël, dans *Varouna*, celui de Berthe par Paul Esménard, dans *Si j'étais vous...* et celui de Wilfred par Max, dans *Chaque homme dans sa nuit*.

---

<sup>374</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>375</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 906.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>377</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 698.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>380</sup> *Le Rêve de l'assassin*, OC, t. VIII, p. 578.

<sup>381</sup> *Les Clefs de la mort*, OC, t. I, p. 564.

Le troisième motif et élément récurrent dans les scènes de crimes greeniens est le feu. Ce motif est particulièrement prégnant et majeur dans *Mont-Cinère*, au titre programmatique d'ailleurs, puisqu'il fait l'objet d'un conflit récurrent entre Emily et sa mère, Mrs. Fletcher, pour sa possession et son allumage, comme dans ce passage : « “Je fais du feu, dit-elle [Emily]. Qu'y a-t-il donc ?” On entendit le grondement de la flamme sous la trappe. “Tu brûles mon argent, s'exclama Mrs. Fletcher ; cette chambre ne doit plus être habitée, va-t'en<sup>382</sup> !” » Le feu sert, à la fin du roman, d'*arme* du crime pour tuer tous les habitants de la maison, à l'exception de Franck, et détruire Mont-Cinère aussi : « La maison brûla jusqu'à l'aube<sup>383</sup>. » Le feu se retrouve, sur un mode mineur, cette fois, dans *Léviathan*, dans le personnage de Guéret, en proie à une violente colère, face à Angèle : « Il était debout devant elle, le visage en feu, lui cachant le ciel de sa haute stature, de ses épaules géantes<sup>384</sup>. » D'ailleurs, les blessures faites par Guéret à Angèle lui ont causé une douleur analogue à celle d'une brûlure : « du feu semblait couler sur son visage<sup>385</sup>. » Dans *Minuit*, le motif du feu apparaît avec la découverte de Serge, à la lueur de deux allumettes frottées avidement pour apercevoir le beau jeune homme endormi dont la vision parcellaire accuse l'élément igné : le jeune homme est étendu dans un « grand fauteuil de velours cerise aux reflets de braise<sup>386</sup> », possède un « grand corps couleur d'ambre [qui] brillait par les trous de ses guenilles » et Élisabeth « eut encore le temps de voir briller les longues mèches d'or<sup>387</sup> » de ses cheveux. Le viol d'Élisabeth se fait après avoir éteint la lumière : « la flamme rouge de la bougie palpitait ainsi qu'au souffle d'un être invisible et prêtait à cette scène le caractère étrange d'une réalité fantastique<sup>388</sup>. » Juste avant de tuer M. Agnel, Serge est nu et son corps est décrit comme s'il était de feu : « De grands reflets de lumière brillant sur la peau jaune et lisse de sa poitrine et de son ventre, le revêtaient d'une sorte d'armure<sup>389</sup> ». D'ailleurs, ultime preuve de l'importance du feu dans ce roman, Serge tue M. Agnel d'un « coup de feu<sup>390</sup> ». Dans *Moïra*, l'élément du feu est aussi prégnant, voire davantage, car Joseph Day, le héros, est roux, ce qui lui vaut des plaisanteries sur la couleur de ses cheveux qui font songer à un incendie : « Quelquefois aussi, on criait : au feu<sup>391</sup> ! » Quand l'héroïne du roman éponyme lui indique que les étudiants boivent de l'alcool à l'université, Joseph est en proie à une soudaine colère : « Moïra vit briller une flamme de colère dans les yeux de Joseph<sup>392</sup> ». L'étouffement de Moïra par Joseph se fait à la lueur incertaine d'une lampe renversée dans sa lutte avec la jeune femme : « Ses yeux se portèrent au plafond. Ils y virent une lueur qu'il ne reconnut pas tout d'abord parce qu'elle ressemblait un peu au reflet d'un

<sup>382</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 212.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>384</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 680.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 756.

<sup>386</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 556.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 557. Cette référence est valable pour la citation précédente.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 611.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>391</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 14.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 166.



incendie<sup>393</sup> ». Le feu est l'élément de Joseph et de sa colère. Rien d'étonnant à ce que la comparaison que nous venons de citer préfigure le crime, même si le feu a ici un rôle mineur. Les trois crimes que nous venons d'aborder peuvent être rattachés à la troisième catégorie des crimes du feu, avec celui de *Mont-Cinère* comme modèle majeur, bien sûr.

Un quatrième motif peut être identifié dans l'élément de l'air. Cet élément apparaît dans les scènes de crime par son manque et il s'incarne de façon privilégiée dans le mode opératoire de l'étouffement ou de l'étranglement. Le motif de l'air, à travers l'étouffement ou l'étranglement, est parfaitement illustré dans la scène de crime de *L'Ennemi* qui n'utilise aucun des autres motifs déjà évoqués : « *Il met subitement une pièce d'étoffe noire sur la tête de celui-ci que l'on voit se débattre*<sup>394</sup>. » L'étouffement et son corollaire, l'élément aérien, sont d'ailleurs annoncés au cours de la scène de crime par deux éléments : les rideaux et les manteaux des deux assassins. Les rideaux peuvent remuer grâce à l'air : « *On voit alors les rideaux de la fenêtre du fond s'écarter*<sup>395</sup> ». La didascalie donne la sensation que les rideaux remuent d'eux-mêmes et que les hommes de main de Jacques sont alors des apparitions vêtues non d'un suaire mais de « longs manteaux ». L'air enfante ici le mouvement des étoffes, les apparitions jusqu'à cette « pièce d'étoffe noire » étouffante. Après le crime, l'air reprend ses droits puisque les assassins semblent s'être volatilisés : « *Ils sortent rapidement par la fenêtre qu'ils laissent ouverte* ». L'étouffement et donc le motif du manque d'air se manifestent aussi, bien sûr, dans *Moïra*, roman dans lequel Joseph étouffe Moïra à l'aide d'une couverture : « Joseph la maintint de toutes ses forces sous cette énorme masse de laine d'où monta une plainte qui ressemblait à un cri d'enfant<sup>396</sup>. » Les modes opératoires de *L'Ennemi* et de *Moïra* sont semblables. Dans *L'Ombre*, la mort d'Évangéline, précipitée du haut d'une falaise, s'apparente à l'utilisation de l'élément aérien joint au mode opératoire de la chute, autre motif récurrent chez Green. Car, si de l'eau se trouve nécessairement géographiquement, en contrebas, la chute fait l'objet d'un aveu de James Ferris qui désigne l'élément aérien : « Car enfin, c'est moi qui ai poussé votre femme dans le vide<sup>397</sup>. » Le vide est un appel d'air. Si l'on excepte la présence de l'eau, implicite, en contrebas de la falaise de Bleak Wood, ce crime est le modèle parfait de l'air. La scène finale de *Minuit*, où Serge et Élisabeth tâchent successivement de s'évader par la fenêtre en longeant le précipice sur lequel est bâti Fontfroide et vont tomber dans le vide, répondrait parfaitement à cette définition de la mort par l'air mais ce ne sont pas des crimes. Dans l'excipit de *Minuit*, l'accent est mis sur l'air, dès que la fenêtre est ouverte : « Il semblait qu'avec le froid et la brume entrât dans la pièce le silence de la terre endormie, mais derrière la grande muraille blanche on devinait les premières palpitations de la lumière<sup>398</sup>. » L'élément de l'air lié au motif de la chute se retrouvent, sur un

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>394</sup> *L'Ennemi, OC*, t. III, p. 1152.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 1152. Cette référence est valable pour les citations suivantes.

<sup>396</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 174.

<sup>397</sup> *L'Ombre, OC*, t. III, p. 1185.

<sup>398</sup> *Minuit, OC*, t. II, p. 617.

mode mineur puisque l'escalier domine dans ce crime, dans *Adrienne Mesurat*, au moment de la chute où l'héroïne du roman éponyme précipite son père dans l'escalier : « Elle l'entendit crier : “Ho !” comme quelqu'un à qui la respiration est coupée<sup>399</sup>. » La chute est présente, quoique sur un mode mineur aussi, dans *Léviathan*, quand Angèle tombe et cherche à se relever : « prenant à deux bras ce corps qui se débattait, [Guéret] se laissa tomber avec lui sur le sol<sup>400</sup>. » À la chute, s'unit bientôt le manque d'air pour Angèle : « cette chair que soulevait une respiration difficile<sup>401</sup> ». Le motif de la chute se retrouve nécessairement dans *Épaves*, pour la femme du terrassier jetée à l'eau. Nous retrouvons aussi le motif de la chute étroitement mêlé à celui de l'élément aérien dans la pièce de théâtre *L'Automate*, dans laquelle, à l'acte III, Steve se jette du haut du balcon, ainsi que le suggère la didascalie suivante : « Steve va sur le balcon jusqu'à l'extrémité droite, on ne peut plus le voir<sup>402</sup>. » Il s'agit d'un suicide et non d'un crime mais le mode opératoire de la chute se retrouve néanmoins. Le suicide de Blanche, dans l'incipit de *Minuit*, même s'il est accompli à l'aide d'un couteau, a lieu sur une éminence où le vent souffle fort : « De nouveau le mugissement du vent déferla sur la campagne comme une énorme vague<sup>403</sup>. » Après le suicide de Blanche, son mouchoir devient, sous le régime de l'air, un animal ailé : « Au-dessus d'elle, le mouchoir qui s'était échappé de sa main palpitait dans le vent comme l'aile d'un grand oiseau blessé<sup>404</sup>. » Le décès accidentel de Karin, à la fin de *L'Autre*, se traduit par une noyade précédée d'une chute, jointe à l'élément de l'air, quand elle bute sur l'anneau métallique : « La surprise lui arracha un hurlement, libérant sa voix. Il lui sembla qu'elle tombait avec lenteur, comme dans un rêve<sup>405</sup> ». À titre d'exemple, même si elle ne relève pas d'un crime au sens juridique, cette scène montre bien l'usage obsessionnel du motif de la chute uni à l'élément de l'air. Nous pouvons donc parler de crimes de l'air et nous voyons déjà que les catégories ne sont pas étanches car certains crimes peuvent aller dans plusieurs catégories. Les crimes majeurs de l'air, avec un mode opératoire différent, sont le crime de *L'Ennemi*, parangon de l'étouffement avec le seul élément aérien et celui de *L'Ombre*, modèle du crime par chute avec l'élément de l'air dominant. Le crime de Joseph, dans *Moïra*, et celui de Paul Esménard étranglant Berthe, dans *Si j'étais vous...*, peuvent être rattachés à ces crimes de l'air par l'étouffement. Ces crimes entrent donc dans deux catégories : celle des crimes du feu et celle des crimes de l'air pour le crime de Joseph et celle des crimes de l'escalier et celle des crimes de l'air pour celui de Paul.

Ainsi que nous pouvons aisément le constater, tous les crimes perpétrés dans l'œuvre fictionnelle de Green n'entrent pas dans les quatre catégories précédemment citées, alors même qu'elles ne sont pas étanches.

---

<sup>399</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>400</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>402</sup> *L'Automate*, OC, t. VIII, p. 973.

<sup>403</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 401.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>405</sup> *L'Autre*, OC, t. III, p. 990.

En examinant attentivement les crimes non classés, un autre motif se fait jour, que nous avons abordé dans la sous-partie précédente, celui du sang. Ce motif, même s'il fait l'objet d'une réticence dans le dit narratif, permet de réunir les crimes laissés de côté et de revisiter les autres crimes, proposant ainsi une cinquième catégorie. Le crime emblématique des crimes du sang est le double crime des duellistes de la nouvelle *Le Duel* avec plusieurs notations qui ne laissent aucun doute sur la présence du motif : « une île noire à la place du cœur » pour le premier duelliste qui s'effondre et « des mots de sang qui jaillissent de sa bouche<sup>406</sup> » pour le second duelliste. L'absence de tout autre motif récurrent précédemment identifié dans la fiction de Green fait de ce crime le parangon des crimes de sang. Non loin de lui, même si le motif de l'escalier est présent, se trouve le crime de Hoël qui a égorgé Morgane, dans *Varouna*, et se montre tout étonné de « voir tout ce sang qui coul[e] jusque sur le plancher<sup>407</sup>. » Les deux crimes de Guéret, dans *Léviathan*, sont frappés au sceau du sang puisque Angèle se trouve défigurée, les traits masqués par du « sang<sup>408</sup> » et M. Sarcenas connaît un sort fatal, cette fois, sous des coups violents portés notamment à la tête : « les filets noirs couraient et se rejoignaient sur cette chair jaunie<sup>409</sup>. » Le parricide d'*Adrienne Mesurat*, même s'il fait la part belle au motif de l'escalier, s'accompagne de l'apparition du sang qu'Adrienne contemple à deux reprises, vers minuit et le matin, au réveil : « La tache noire qui s'épandait autour de la tête lui parut plus petite<sup>410</sup>. » Sur un mode mineur, le sang est implicite, mais pas mentionné, dans l'assassinat de M. Agnel par Serge qui tire sur lui, dans *Minuit*, dans celui de Wilfred par Max qui lui tire aussi dessus, depuis l'escalier, dans *Chaque homme dans sa nuit*, dans celui de Pierre-Marie de Fronsac dans *L'Apprenti Psychiatre* dont le seul détail de la « tempe trouée<sup>411</sup> » implique l'effusion de sang, dans la réalité et dans celui de Ian Wiczewski par Erik Mac Clure, dans *Sud*, à l'acte III, scène 2, au cours d'un duel, comme le narre M. White : « Le coup final a atteint la tête, tout le visage<sup>412</sup>. » Le mode opératoire des armes à feu et des armes tranchantes, comme le couteau ou les épées, implique la vue du sang ou son effusion. Le viol de Philippe par Éliane, dans *Épaves*, se déroule sous la menace d'un simulacre de couteau : « un coupe-papier de métal<sup>413</sup> ». Par la présence du coupe-papier, le viol de Philippe se rattache aux crimes de sang. Certains suicides, même si ce ne sont pas des crimes, ressortissent à cette catégorie : celui de Blanche, par exemple, dans l'incipit de *Minuit*, qui se tue d'un coup de couteau dans le cœur : « Du premier coup, la pointe trouva l'endroit que les doigts avaient touché dans la voiture, sous le revers du manteau<sup>414</sup>. » Le suicide de M. Gustave participe

---

<sup>406</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>407</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680.

<sup>408</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>410</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 398.

<sup>411</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>412</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>413</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 196.

<sup>414</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 401.

aussi de cette catégorie, à la fin du *Mauvais Lieu* : « Avec un geste d'une énergie surhumaine, il tira un rasoir de sa poche et se trancha la gorge d'une oreille à l'autre<sup>415</sup>. »

Un sixième motif appartient aux matériaux récurrents et obsessionnels des crimes greeniens sous la forme d'un objet : la clef. Ce petit objet fait son apparition dans *Adrienne Mesurat*, quand le père Mesurat séquestre sa fille et surtout quand il la contraint à ouvrir la boîte où elle conserve son argent afin de voir si elle en a donné une partie pour aider Germaine, sa sœur, à fuir : « Adrienne tira sa montre de sa ceinture et en détacha une petite clef<sup>416</sup>. » Cet objet, anodin en lui-même, revêt un rôle et un relief particuliers, puisqu'il intervient juste avant le parricide d'Adrienne Mesurat. Si cet objet n'apparaissait qu'une fois au voisinage du crime, il n'aurait rien d'extraordinaire mais ce n'est pas le cas. Dans *Minuit*, Serge s'enferme avec Élisabeth dans la chambre de M. Urbain et sa vue précède la scène de viol d'Élisabeth : « Soudain il aperçut la clef entre les doigts d'Élisabeth et la lui arracha<sup>417</sup>. » Dans *Varouna*, Hoël tue Morgane pour lui prendre la clef qui lui permettra d'ouvrir son coffre et de prendre son « joyau » : « “La clef, Morgane l'a glissée, tout à l'heure sous sa robe et si j'essaie de la lui prendre, à coup sûr elle s'éveillera et jettera des cris horribles qui donneront l'alarme<sup>418</sup>.” » C'est pour obtenir cette clef que Hoël égorge Morgane. Elle joue le rôle, comme dans les contes de fées, de gardienne du trésor. Le plus souvent, chez Green, les clefs sont liées à l'ouverture ou à la fermeture d'une porte et elles interviennent généralement avant la scène de crime. Dans *Si j'étais vous...*, Paul va pouvoir tuer Berthe parce que celle-ci lui ouvre : « il perçut le son d'une clé qui se déplaçait très doucement dans la serrure<sup>419</sup>. » Dans *Moïra*, la clef revêt même un rôle primordial puisque Moïra s'enferme avec Joseph pour obtenir une déclaration d'amour de sa part et elle cache la clef, ce qu'elle raconte dans sa lettre à Céline : « *Sachant que j'avais affaire à un gibier plutôt farouche, j'ai fermé sa porte à clef et mis la clef dans mon sein*<sup>420</sup>. » Puis, Moïra décide de partir et quand elle restitue sa clef à Joseph, le contact avec l'objet et les doigts de Moïra entraînera une relation sexuelle et le meurtre peu après : « Il se courba devant elle et sa main saisit la clef qui lui parut encore toute chaude<sup>421</sup>. » Une scène presque similaire de séquestration et de jeu avec la clef a lieu dans *Chaque homme dans sa nuit*, entre Max et Wilfred. Wilfred se rend chez Max pour s'excuser de l'avoir giflé et celui-ci en profite pour l'enfermer dans l'appartement ainsi qu'il le lui dit : « “Je l'ai fermée à clé tout à l'heure. J'avais les mains derrière le dos, tu n'as pas remarqué<sup>422</sup> ?” » Puis, quand Max donne à Wilfred la clef pour qu'il ouvre la porte de l'appartement et s'en aille, Wilfred manifeste sa peur : « Après une hésitation, Wilfred se dirigea vers la porte.

---

<sup>415</sup> *Le Mauvais Lieu*, OC, t. VIII, p. 474.

<sup>416</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 387.

<sup>417</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 611.

<sup>418</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>419</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907.

<sup>420</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 167.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>422</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 693.

Il eut l'impression de s'y jeter et quand il voulut mettre la clé dans la serrure, il s'y prit si maladroitement que le petit objet de métal faillit lui sauter des doigts<sup>423</sup>. » Dans *Moïra*, comme dans *Chaque homme dans sa nuit*, la clef représente la liberté mais aussi la mort par le crime futur.

Au terme de cette mise au jour des motifs récurrents dans le cadre de la scène de crime ou à sa périphérie immédiate, nous pouvons dire que « l'inconnu » qui écrit les livres en Green dispose d'un répertoire de six motifs ou éléments marquants et récurrents qui font de l'ensemble des crimes greeniens des variations, présentant des combinaisons diverses de ces six éléments, d'un schéma narratif et thématique criminel obsessionnel. Ces six éléments constituent, en quelque sorte, les mots, le vocabulaire d'une phrase dont la syntaxe serait l'agencement de ces mots et le sens final, le crime.

### 1.2.3. Le cou/coup

Une profonde unité se fait jour dans les scènes de crimes greeniens, révélant un schéma obsessionnel et imaginaire profond. À la croisée du lexique, de la phonétique et de la thématique, se trouve la syllabe [ku], qui semble bien constituer la clef de voûte de l'unité du crime greenien. Cette syllabe, sorte de Verbe démiurgique et primordial, représente l'élément unificateur de la scène de crime greenienne, ainsi que nous allons le démontrer.

Au niveau lexical, nous avons déjà indiqué la récurrence de la locution adverbiale « tout à coup » et de ses variantes « tout d'un coup » ou « d'un coup » qui comportent la syllabe [ku] et servent d'embrayeurs et de signal de début de la séquence criminelle. À ce « coup » de la locution adverbiale s'ajoute bien souvent le mot « coup » désignant bien sûr l'action de frapper, d'atteindre quelque chose ou quelqu'un, au sein de la scène de crime greenienne. Dans *Mont-Cinère*, après la tentative d'étranglement du bébé, Laura, par son épouse, Franck, le père de l'enfant, se rue sur elle pour la séparer de sa fille et la frapper. Emily se retrouve à terre « hurlant de douleur sous les coups frénétiques que le jeune homme lui portait<sup>424</sup> ». Dans *Adrienne Mesurat*, la scène criminelle de parricide est précédée d'une scène de dispute violente au cours de laquelle le père Mesurat gifle sa fille à deux reprises avec sadisme : « Il vit sa joue blême se colorer un peu sous le coup<sup>425</sup>. » Dans *Léviathan*, le premier crime de Guéret, le viol d'Angèle, s'accompagne de coups et d'une utilisation abondante de la locution adverbiale « tout à coup » mais le mot « coups » au sens de heurts n'est pas écrit. Il est implicite dans l'extrait suivant : « Et comme elle essayait de se libérer et de crier, il la frappa à la poitrine et au visage, plusieurs fois<sup>426</sup>. »

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>424</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 269.

<sup>425</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 390.

<sup>426</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 682.

Dans le second crime de Guéret, l'homicide volontaire de M. Sarcenas, le terme « coups » est employé au moment où Guéret, surpris, s'aperçoit que le vieux monsieur est mort : « Pas un cri ne l'avait averti que la vie s'échappait, et c'était dans ce bruit sec des coups de canne que la mort était venue<sup>427</sup>. » Le terme « coups » s'accompagne d'une allitération gutturale en [k] mimétique des coups donnés par Guéret. Dans *Minuit*, le mot « coup » est employé au sens de heurt mais en tirant une balle, quand Serge tire sur M. Agnel, alors que les hommes de Fontfroide tâchent de gagner l'étage supérieur : « Il y eut un grand murmure de voix brusquement interrompu par un coup de feu<sup>428</sup>. » Dans *Varouna*, peu après avoir égorgé Morgane, Hoël est pris d'une immense fatigue : « il fit deux ou trois pas dans l'obscurité en chancelant comme un homme qui a bu un coup de trop<sup>429</sup>. » Ici, le mot « coup » signifie un « verre » d'alcool capable de générer un état d'ébriété. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, à l'instar de *Minuit*, le terme « coup » a le sens de « balle tirée » puisque Max est en possession d'un revolver : « Le coup de feu partit<sup>430</sup>. » Dans la pièce de théâtre *Sud*, au cours du duel, le terme « coup » désigne bien le fait de frapper, cette fois-ci à l'aide d'une épée, ainsi que le dit M. White dans son récit : « Le coup final a atteint la tête, tout le visage<sup>431</sup>. » Dans *L'Ennemi*, le mot « coup » n'est pas prononcé mais Élisabeth qui « frappe très doucement à la porte<sup>432</sup> » implique ce coup, juste après l'assassinat de Pierre, son bien-aimé. Dans *L'Apprenti Psychiatre*, nous retrouvons le « coup » au sens de « balle tirée » par Casimir Jovite : « Soudain un coup de pistolet retentit<sup>433</sup> ».

Toujours au niveau lexical, la syllabe [ku] est traduite par un autre terme très à l'honneur dans les scènes de crimes de Green : le cou. Cette partie du corps humain est une région privilégiée par les criminels greeniens. Dans *Mont-Cinère*, Emily cherche à étrangler Laura, le bébé de Franck et donc à la saisir au cou, même si le mot « gorge » lui est préféré : « elle se laissa tomber sur la petite fille et lui étreignit la gorge de ses mains<sup>434</sup>. » Dans *Léviathan*, Guéret cherche à faire cesser les cris d'Angèle en lui enserrant le cou : « Il la tenait par le cou, étranglant ces cris dans sa gorge<sup>435</sup>. » Peu avant le viol de Philippe par Éliane, dans *Épaves*, Philippe présente son cou à son bourreau, même si le mot « cou » n'est pas utilisé : « alors il s'enfonça dans le canapé jusqu'à ce que sa nuque reposât sur le dossier du meuble<sup>436</sup>. » Dans *Varouna*, Hoël tranche le cou de Morgane mais c'est le mot « gorge » qui est utilisé lors de la scène de crime : « il promena légèrement les mains sur ce corps endormi jusqu'à ce qu'il eût trouvé la tête, et d'un seul coup trancha la gorge de Morgane<sup>437</sup>. » Puis, au cours de son rêve,

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>428</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 613.

<sup>429</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>430</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

<sup>431</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>432</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1152.

<sup>433</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>434</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 269.

<sup>435</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>436</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 197.

<sup>437</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.



Hoël voit une apparition noire prendre forme et lui parler de son crime : « “en tranchant le cou de cette femme, tu m’as donné le visage qui me manquait<sup>438</sup>” ». Le terme « cou<sup>439</sup> » est ensuite utilisé à deux reprises quand Hoël découvre la chaîne de Morgane. Le « cou » fonctionne comme un signal du crime à venir et le mot est employé quand Morgane replace la clef de son coffre à son cou : « mais pour la clef elle l’attacha, entre sa robe et sa chemise, à une ficelle qu’elle portait autour du cou<sup>440</sup> ». Dans *Si j’étais vous...*, Paul Esménard cherche à faire cesser l’agitation de Berthe et ses cris en l’étranglant : « il saisit le cou de Berthe dans ses doigts<sup>441</sup>. » Après la mort de Berthe, Paul ne peut éviter de voir son « cou meurtri par les doigts<sup>442</sup> ». Dans *Moïra*, au cours de la lutte de Joseph avec Bruce Praileau, Joseph tente de tuer Bruce en l’étranglant : « À ces mots, les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou<sup>443</sup>. » L’étouffement de Moïra, vers la fin du roman, manque de précision pour que les lecteurs soient sûrs que Joseph lui serre le cou, même si la possibilité reste ouverte : « ses mains [celles de Joseph] s’enfoncèrent si profondément dans la couverture qu’elles reconnurent la forme des traits sous cette épaisseur<sup>444</sup>. » Dans *Chaque homme dans sa nuit*, même si Wilfred sera tué d’une balle, lorsque Max allume et lui parle, c’est le cou de Wilfred qui est touché : « Il [Wilfred] eut la sensation que cette voix l’atteignait à la nuque<sup>445</sup>. » Le cou, partie anatomique reliant la tête au tronc et assurant la circulation de l’air, apparaît comme une partie privilégiée car c’est par elle que maints personnages perdent la vie ou manquent la perdre dans les crimes. Le suicide de M. Gustave, dans *Le Mauvais Lieu*, en se tranchant le cou, est à cet égard une scène typiquement greenienne : « il tira un rasoir de sa poche et se trancha la gorge d’une oreille à l’autre<sup>446</sup>. »

La rencontre phonétique entre le « cou » et le « coup » se produit dans la pluralité des armes de crimes greeniennes. En apparence, aucun lien entre une « branche<sup>447</sup> », dans le premier crime de *Léviathan*, une « canne<sup>448</sup> », pour le second crime de *Léviathan*, un « coupe-papier de métal<sup>449</sup> » qu’utilise Éliane pour effrayer son beau-frère et parvenir à abuser de lui sexuellement, dans *Épaves*, un « fusil<sup>450</sup> » avec lequel Serge va tuer M. Agnel, dans *Minuit*, un « couteau pointu<sup>451</sup> » donné à Hoël par le rémouleur et avec lequel il égorge Morgane,

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 676.

<sup>441</sup> *Si j’étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>443</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 25.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>445</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

<sup>446</sup> *Le Mauvais Lieu*, OC, t. VIII, p. 474.

<sup>447</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>449</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 196.

<sup>450</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 612.

<sup>451</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 673.

dans *Varouna*, une « grosse couverture de laine grise<sup>452</sup> » remise à Joseph et qui servira à étouffer Moïra, l'héroïne du roman éponyme, un « revolver<sup>453</sup> » à l'aide duquel Max tue Wilfred, dans *Chaque homme dans sa nuit*, des « épée[s]<sup>454</sup> » dans la nouvelle *Le Duel* et dans la pièce de théâtre *Sud*, la « pièce d'étoffe noire<sup>455</sup> » dans *L'Ennemi* et un « pistolet<sup>456</sup> » dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*. En cherchant phonétiquement, une hypothèse vient à l'esprit : la syllabe [ku] revient à plusieurs reprises dans les termes « coupe-papier », « couteau » ou « couverture », ce qui n'est pas indifférent chez un écrivain pour qui le « cou » a tant d'importance. Dans *Varouna*, Hoël égorge Morgane avec un « couteau » « d'un seul coup<sup>457</sup> ». Ce cou tranché nous livre son homophone « coup » qui nous permet de faire le lien entre toutes les armes et tous les crimes, comme autant de mauvais « coups ». La « branche » et la « canne » de Guéret permettent de donner des « coups ». Les « épée[s] » sont aussi des armes aptes à porter des « coups », à l'instar du « couteau » de Hoël. La « couverture » et la « pièce d'étoffe noire » sont capables d'étouffer en couvrant<sup>458</sup> le visage de la victime. Le « fusil » de Serge tire un « coup de feu<sup>459</sup> » dans *Minuit*, à l'instar du « revolver » de Max dans *Chaque homme dans sa nuit* et du « pistolet » de Casimir Jovite dans *L'Apprenti Psychiatre*. La présence de ces « coups de feu » favorise un rapprochement homophonique et littéral avec le feu de l'incendie provoqué par Emily dans *Mont-Cinère*. Dans *Adrienne Mesurat*, le père Mesurat est poussé par sa fille dans les escaliers où il se rompt le cou. Il en va de même pour Évangéline, poussée du haut de la falaise de Bleak Wood par James Ferris dans *L'Ombre*.

La syllabe [ku], indépendamment du « cou » et du « coup », est employée par Green, au fil des scènes de crimes comme un signal ou un rappel des éléments obsédants de l'imaginaire greenien du crime, une sorte de rime intérieure. Dans *Mont-Cinère*, nous trouvons ainsi : « courut », « courant » et « découpent<sup>460</sup> ». Dans *Adrienne Mesurat*, les mots « coupée », « coupé » et « coulait<sup>461</sup> » émaillent la scène de crime. Dans *Léviathan*, au cours du premier crime de Guéret, les termes « courait » et « courut<sup>462</sup> » sont présents. Dans le second crime de Guéret, ce sont les mots « secouer », « découvrit », « courir » et « couraient<sup>463</sup> » qui parcourent la scène de crime. Dans *Épaves*, la scène préfigurant le crime s'accompagne des mots « coudes », « couvrait », « secouait »

---

<sup>452</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 137.

<sup>453</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

<sup>454</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>455</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1152.

<sup>456</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>457</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>458</sup> Nous soulignons.

<sup>459</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 613.

<sup>460</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>461</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>462</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 688-689.



et « couvrant<sup>464</sup> ». Dans *Varouna*, les mots « découvrit », « couteau », « couché », « écoutait », « coulait », « courait<sup>465</sup> » parsèment le récit du crime. Dans *Si j'étais vous...*, ce sont les termes « secouant », « coupant », « coulait », « s'accoutumant », « couvertures » et « recouvrait<sup>466</sup> » qui scandent la scène de crime. Dans *Moïra*, nous trouvons les termes suivants : « couvrit », « couverture », « courbé », « recouvrait » et « secouait<sup>467</sup> ». Dans *Chaque homme dans sa nuit*, les mots « courbant » et « courant<sup>468</sup> » émaillent l'acte criminel. Dans le récit du duel de *Sud*, seul le mot « écoutaient » ressort, mis à part « coup<sup>469</sup> ». Dans *L'Ombre*, le récit de Bruce Douglas comporte le polyptote du verbe « courir » : « courait » et « courent<sup>470</sup> », en plus du verbe à l'infinitif. Dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*, les termes « couché » et « coin<sup>471</sup> » présentent, l'un la syllabe [ku], l'autre, sa sonorité.

Au terme de ce parcours au cœur des éléments récurrents des scènes de crime dans la fiction greenienne, nous avons pu voir que de nombreux marqueurs stylistiques émaillaient cette scène : embrayeurs de la scène de crime et repères des différentes étapes, à l'image de « tout à coup », effets de style et allitérations. Ces marqueurs stylistiques sont les signes d'un récit criminel greenien type, en dépit des variations de circonstances, de noms et de modes opératoires. Les motifs et éléments constants et récurrents, comme l'eau, l'escalier, l'air, associé à la chute, le feu et le sang témoignent que le récit criminel greenien est un récit obsessionnel. L'omniprésence de la syllabe [ku] dans la scène de crime de Green, sur plusieurs plans, lexical, thématique et phonétique, corrobore l'idée d'un archétype de la scène de crime chez Green, dont chaque scène de son univers fictionnel serait une illustration.

---

<sup>464</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 4-6.

<sup>465</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679-681.

<sup>466</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907-908.

<sup>467</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 173-174.

<sup>468</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 702.

<sup>469</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>470</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1231.

<sup>471</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.



## 2. Intermédialité et intertextualité du crime greenien

### 2.1. Intermédialité : des influences picturales et cinématographiques

#### 2.1.1. Le tableau des *Porteurs de mauvaises nouvelles* de Lecomte du Nouÿ

Nous allons à présent examiner les influences littéraires et esthétiques qui ont nourri l’imaginaire du crime chez Green afin de mieux saisir non seulement les emprunts artistiques, inévitables pour des scènes aussi prégnantes et intenses que des crimes, mais aussi l’originalité de cet écrivain. En outre, cette étude des influences des lectures, tableaux ou films sur les scènes de crime nous permettra peut-être de mieux cerner l’archétype de la scène de crime greenienne.

L’étude des influences picturales apparaît tout particulièrement pertinente dans la fiction de Green non seulement parce que cet écrivain dessinait, notamment, ses personnages et avait envisagé la carrière de peintre vers l’âge de vingt-trois ans mais aussi parce qu’il écrit et crée ses œuvres fictionnelles à la façon d’un visionnaire.

Le premier tableau dont nous allons étudier les enjeux et influences sur la fiction greenienne est celui qui, chronologiquement, l’a profondément marqué, ainsi qu’il l’analyse lui-même dans l’un de ses *Journaux vespéraux* :

*Puis, visite au musée du Luxembourg, Les Porteurs de mauvaises nouvelles*<sup>472</sup>. “Comme je comprends Pharaon”, dit ma mère. Mais en moi, émotion terrible. Je veux. Désormais, toute ma vie sexuelle orientée vers cette peinture. L’image ou plutôt sa recherche en chair et en os me poursuit jusqu’en 1958<sup>473</sup>.

---

<sup>472</sup> On pourra se reporter à la reproduction de ce tableau qui se trouve au début de notre travail de recherche, juste avant le sommaire.

<sup>473</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 5 mars 1996, *op. cit.*, p. 13-14.

C'est vers l'âge de six ans que Green a vu pour la première fois ce tableau et l'analyse qu'il en fait, au seuil de la mort, démontre bien l'importance cruciale qu'il lui reconnaît dans sa vie et notamment sa vie sexuelle, nous aurons l'occasion d'y revenir. Pourtant, cette analyse est loin d'être limpide et univoque et suscite de nombreuses interrogations. Tout d'abord, la réaction de la mère de Green, lapidaire et lacunaire, appelle une question : en quoi comprend-elle Pharaon ? La mère de Green est-elle d'accord avec le fait de tuer les messagers qui apportent des mauvaises nouvelles ? Approuve-t-elle son isolement méditatif et hautain ? Ensuite, la réaction du jeune Green, analysée à l'aune du grand âge, « *Je veux* », génère une nouvelle question : que veut-il ? S'agit-il du désir sensuel pour l'un des trois corps des messagers tués ? Envie-t-il la solitude opulente, songeuse et cruelle de Pharaon ? Est-ce un désir sensuel pour Pharaon ? L'ambiguïté reste là encore de mise. Autre point surprenant : dans son analyse, Green ne mentionne que l'influence de ce tableau sur sa « vie sexuelle » alors que le tableau représente une scène de crime, de massacre, et non une scène sensuelle, *a priori*. D'ailleurs, le titre du tableau est centré sur le sort des trois messagers malheureux car porteurs de malheurs, même si l'éclairage du tableau met en relief le visage de Pharaon et sa tunique blanche.

Green s'interroge sur l'influence et la portée que ce tableau, vu à maintes reprises sous la houlette de sa mère, a bien pu avoir dans sa vie, dans le premier tome de son autobiographie, *Partir avant le jour* :

*Hélas, elle [la mère de Green] ne savait pas ce qu'elle faisait, car cette toile, l'ennemi me prêtait pour la voir un regard d'une lucidité terrible. À vrai dire, je ne sais à quel âge mes yeux se fichèrent sur elle pour la première fois. Pas avant l'âge de six ans, sans doute. Après onze ans je ne la revis plus, mais de six à onze ans, je fus mené devant elle à bien des reprises, et elle me ravaged<sup>474</sup>.*

Green s'interroge sur la nature et l'intensité de l'émotion première qu'il a pu ressentir devant ce tableau, dans la suite de l'extrait : « J'imagine que la première fois, je n'éprouvai qu'une faible émotion, mais comment savoir ? N'est-il pas possible, au contraire, que j'aie reçu un choc d'une violence déterminante ? » L'expérience réitérée de la vision de ce tableau ne peut que marquer un enfant qui, de surcroît, a, comme Green, une grande sensibilité. Dans l'appartement familial, tandis que Green enfant se trouve seul, il finit par trouver un grand livre intitulé *La Peinture contemporaine...* datant de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle où il peut contempler tout son saoul le tableau fascinant, ainsi qu'il le décrit un peu plus loin dans son autobiographie : « Le tableau du Luxembourg, je l'avais enfin sous les yeux, à moi, à moi tout seul dans l'effrayante solitude dont je devinais vaguement le caractère insolite<sup>475</sup>. »

Afin de mieux saisir les influences de ce tableau sur l'œuvre fictionnelle de Green, nous allons nous livrer à une brève analyse du tableau de Lecomte du Nouÿ. Au premier plan, se trouvent les trois porteurs de

---

<sup>474</sup> *Partir avant le jour*, OC, t. V, p. 677. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 744.

mauvaises nouvelles, gisant dans des positions variées : de gauche à droite, le premier est couché sur le dos, le deuxième, de trois-quarts, sur le côté, presque sur le ventre et le dernier repose sur le ventre. Deux d'entre eux présentent une blessure à la tête, voire au cou, pour celui qui est couché sur le ventre mais dont nous ne distinguons que l'auréole de sang autour de la tête et du cou. Pour le premier, il est difficile de distinguer où se trouvent le sang et la blessure : peut-être à la tête ou sur la poitrine. Au deuxième plan, se trouve Pharaon, dans une pose alanguie, sur son lit. Son regard entraîne celui du spectateur vers la ville qu'il domine. Non loin de lui, un sabre encore dégoulinant de sang témoigne du récent massacre et désigne son propriétaire comme le coupable. Au troisième et dernier plan, se trouve un bâtiment éclairé de l'intérieur sur le fond duquel se détache une silhouette humaine qu'il est difficile de décrire. Peut-être s'agit-il d'une femme. Le dais du lit de Pharaon, relié à des colonnettes surmontées de figures pharaoniques et hiératiques, se détache sur la voûte nocturne étoilée.

Le format rectangulaire du tableau invite à tracer les diagonales, lignes directrices du tableau, à partir de chaque angle afin de trouver le centre et le point de fuite où converge le regard du spectateur : les deux lignes diagonales ainsi tracées se réunissent au niveau du visage de Pharaon, éclairé, de surcroît. La diagonale partant de l'angle inférieur gauche pour aboutir à l'angle supérieur droit est accompagnée de lignes parallèles qui l'encadrent et qu'elle met en valeur dans le parcours du regard du spectateur : le corps étendu de Pharaon et le sabre maculé de sang, alliance de la masculinité musculeuse dominatrice, au visage pourtant d'une beauté féminine, rappelant les portraits de Cléopâtre de la même époque, et d'une arme phallique. Cette diagonale traverse le corps du premier messenger étendu et longe le genou relevé du deuxième, comme pour sceller à tout jamais les victimes, leur assassin et l'arme du crime. La diagonale partant de l'angle inférieur droit pour arriver dans l'angle supérieur gauche est aussi doublée de lignes parallèles formées par le rebord de ce qui semble être un escalier, le corps couché sur le ventre du troisième messenger et, quoique imparfaitement, le bras droit de Pharaon, aux muscles saillants. Là encore, une relation étroite et indéfectible s'établit entre le jeune homme tué, gisant sur le ventre, victime et son assassin, étendu de trois-quarts sur sa couche, dans une position presque analogue. La sensualité et la vulnérabilité sombres presque féminines de la pose de la victime forment un contraste avec la blancheur inatteignable, dominatrice et virile de Pharaon. Pourtant, ces oppositions sont complémentaires dans la composition du tableau qui les réunit dans le triangle du bas dessiné par les deux diagonales qui conduisent le regard du spectateur. Le mal fait à Pharaon, fût-il sous la forme d'une mauvaise nouvelle, est impitoyablement puni : le message du tableau est clair. On ne s'approche pas impunément du fils du Soleil. Toutefois, le but du peintre est davantage esthétique que moral : blancheur inatteignable, virilité à la beauté androgyne, sensualité, sang, crimes, victimes et coupable, tous les ingrédients sont présents pour séduire le spectateur en quête d'une Antiquité rêvée. Antiquité d'autant plus fantasmée que le tableau est inspiré d'un passage du *Roman de la momie* de Théophile Gautier et s'inscrit dans la vogue de l'orientalisme et de l'Antiquité qui inspire le XIX<sup>e</sup> siècle académique. Le tableau de Lecomte du Nouÿ se présente donc comme l'illustration fantasmée d'une fiction romantique. Or, le terme « fantasme » vient du grec « *phantasma* » qui signifie précisément « vision », ce qui nous permet de mieux comprendre comment Green, même jeune et sans doute

déjà perméable aux images, a pu se laisser pénétrer par ce tableau. La vision du peintre devient vision dans l'esprit du spectateur.

Maints ingrédients du tableau se retrouvent dans l'œuvre fictionnelle de Green : le sang, les escaliers, le grand, invisible, à droite du tableau, et le petit pour arriver à la couche de Pharaon, le lit, la force, l'arme du crime tranchante et l'opposition entre la domination d'un corps vêtu et la fragilité sensuelle d'un corps nu ou à demi-nu. Tâchons d'effectuer un rapprochement plus précis entre ce tableau et les scènes de crimes chez Green afin de voir s'il n'y aurait pas des similitudes, tout en restant prudents car la création littéraire, à l'instar de toute création, se nourrit de sources multiples et est le fruit de l'alchimie complexe de ces sources diverses. À l'issue de son parricide, Adrienne Mesurat contemple le corps de son père, au pied de l'escalier : « Elle distingua la tête dans une tache sombre, puis les bras étendus n'importe comment au-dessus du crâne et les jambes pliées ; les deux pieds étaient couchés parallèlement sur la dernière marche<sup>476</sup>. » La connaissance du poids du tableau de Lecomte du Nouÿ sur l'imaginaire greenien nous invite à reconsidérer la posture du corps du père Mesurat. Cette posture semble en effet tenir des trois corps des messagers morts au pied de Pharaon. Nous retrouvons « la tache sombre » du père Mesurat dans le halo sanglant autour de la tête des deuxième et troisième messagers, en partant de la gauche. La position des pieds est moins nette mais pourrait rappeler celle des pieds du troisième messager. Les « jambes pliées » pourraient être celles du deuxième messager. La présence de l'escalier, dans le roman greenien, comme dans le tableau de Lecomte du Nouÿ, constituerait un autre point de convergence.

D'autres fictions greeniennes se prêtent davantage à la comparaison avec ce tableau où s'origine l'imaginaire greenien. Dans *Varouna*, l'égorgement de Morgane par Hoël offre davantage de similitudes. C'est un crime commis aussi avec une arme tranchante, un « couteau<sup>477</sup> », en l'occurrence, qui entraîne un meurtre où le sang coule en abondance, ainsi que le remarque Hoël, non sans surprise, puisqu'il génère du « sang qui coul[e] jusque sur le plancher<sup>478</sup> ». Ce détail pourrait être rapproché du sang qui s'écoule du sabre vers le sol, en s'égouttant sur les degrés. Hoël tranche le cou de Morgane sur son lit, élément de mobilier présent dans le tableau. La blessure au cou, la « grande bouche sombre » évoque peut-être celle du troisième messager. Ce sont surtout les crimes qui revêtent la forme de duels qui se rapprochent le plus de la scène de crime des *Porteurs de mauvaises nouvelles*. Le duel final entre Wiczewski et Mac Clure entre bien évidemment dans ce rapprochement, ainsi que le relate M. White : « Le coup final a atteint la tête, tout le visage. L'homme est tombé d'une masse<sup>479</sup>. » Le duel, à l'épée, et la blessure, à la tête, rappellent l'assassinat des deuxième et troisième messagers par Pharaon. L'attitude de Mac Clure qui « était terrible » et « frappait, frappait » évoque une colère, une « fureur<sup>480</sup> » qui

---

<sup>476</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 393.

<sup>477</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 679.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 680. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>479</sup> *Sud, OC*, t. III, p. 1081.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 1081. Cette référence est valable pour la citation suivante.

pourrait bien avoir été celle du hautain et cruel Pharaon. Le corps de Ian Wiczewski a la tête recouverte « de sa tunique », ce qui peut faire songer à la tête enturbannée du deuxième messenger. La nouvelle intitulée *Le Duel* comporte le deuxième duel détaillé de la fiction greenienne et de nombreux points de similitudes avec la scène du tableau de Lecomte du Nouÿ. Les duellistes possèdent une chemise dont la blancheur ressort, à l'instar de Pharaon et des turbans et pagnes portés par les deux premiers messagers : « Les lanternes n'éclairent rien que la tache blanche des chemises<sup>481</sup>. » Les épées utilisées rappellent ici aussi le sabre de Pharaon. Le sang est mis en valeur sur le blanc immaculé des chemises des deux hommes et l'extrait suivant pourrait être la fin de l'un des messagers tués par Pharaon : « L'homme debout est mort, puis d'un seul coup il bascule à la renverse et alors on voit s'étendre une île noire à la place du cœur<sup>482</sup>. » La fin du second duelliste pourrait aussi faire songer à celle du troisième messenger : « Il a été touché, il veut parler, mais ce sont des mots de sang qui jaillissent de sa bouche. » Dans *Si j'étais vous...* et *Moïra*, nous retrouvons la lutte entre un homme vêtu et dominant et une femme nue ou peu vêtue : Paul Esménard est habillé tandis que Berthe ne porte qu'un peignoir et Joseph a eu le temps de nouer une robe de chambre alors que Moïra est nue. Ces deux circonstances peuvent faire songer au tableau de Lecomte du Nouÿ.

Le lit se retrouve dans maintes scènes de crimes de la fiction greenienne : le viol d'Élisabeth par Serge se déroule sur le lit de la chambre de M. Urbain, dans *Minuit*, Hoël égorge Morgane, dans sa chambre, sur son lit, dans *Varouna*, Paul Esménard étrangle Berthe dans l'entrée et dépose ensuite le corps de la jeune femme sur son lit, dans *Si j'étais vous...* et Joseph étouffe Moïra, sur son lit, dans *Moïra*.

Cette comparaison entre le tableau de Lecomte du Nouÿ et les scènes de crimes greeniens soulève une question d'écriture : les scènes de crimes écrites par Green sont-elles des hypotyposes ou des ekphrasis du tableau de Lecomte du Nouÿ ? L'hypotypose est une figure de style consistant en une description réaliste, animée et vivante d'une scène pour la mettre en quelque sorte sous les yeux du lecteur, à la façon d'un tableau ou d'un film. L'ekphrasis, quant à elle, est un type de description cherchant à représenter par l'écriture une œuvre d'art, y compris des tableaux, bien sûr. En tenant compte du processus de création fictionnelle de Green, passant par la dictée d'un « inconnu », qui le rend voyant, nous sommes invités à considérer les scènes de crimes comme autant d'hypotyposes, aussi vivantes que nous avons pu le montrer. Toutefois, l'identification de ce tableau fondateur de l'imaginaire fictionnel greenien relance la question puisque les scènes de crimes se rapprochant de ce tableau pourraient être considérées comme des ekphrasis, mais des ekphrasis inconscientes et sans doute mêlées d'autres influences, ainsi que nous allons le montrer ci-dessous.

L'immobilité de sphinx de Pharaon suggère une autre énigme : celle de la raison pour laquelle il a massacré les messagers de mauvaises nouvelles. Or, cette énigme du crime est celle que nous tenterons de percer

---

<sup>481</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 599. Cette référence est valable pour la citation suivante.

ou, du moins, rejoint celle des crimes greeniens et nous tâcherons de l'éclairer dans la deuxième partie de notre thèse.

### 2.1.2. Les gravures des damnés de *La Divine Comédie* de Dante par Gustave Doré

C'est vers l'âge de six ans que Green découvre les gravures de Gustave Doré pour *La Divine Comédie* de Dante qui le fascinent vivement par l'horreur du thème et la beauté de l'anatomie masculine. Il en a d'ailleurs conscience, ainsi que le rapportent Robert de Saint Jean et Luc Estang dans la biographie qu'ils proposent de Green :

*Tel homme que je connais ne serait certainement pas le même aujourd'hui si l'on ne lui avait pas permis de regarder, à six ou huit ans, L'Enfer de Gustave Doré, si l'on ne l'avait pas mené, vers cet âge, dans les salles des Antiques, au Louvre*<sup>483</sup>.

Ces gravures suscitent en Green un changement radical et d'abord, l'envie de dessiner à son tour et notamment des hommes nus, aussi musculeux que ceux de Gustave Doré car le jeune Green est en proie à « l'effroi » et à « l'admiration » devant « les corps souffrants et splendides<sup>484</sup> » du graveur, ainsi qu'il le raconte dans *Partir avant le jour*. À la fin de sa vie, Green revient de façon obsessionnelle sur le choc de cette découverte et l'analyse ainsi :

*N'est-il pas étrange d'avoir à écrire que le livre qui eut la plus profonde influence sur ma vie entière est La Divine Comédie, et cela dès mon enfance ? [...] Il [Gustave Doré] disait tout ce qu'il pouvait sur les damnés, tout nus. [...] Les images qu'il dessine pour les horreurs de L'Enfer dépassent l'imagination la plus féroce*<sup>485</sup>.

Green met ici l'accent sur l'imaginaire et l'esthétique de l'atroce que contiennent les gravures de Gustave Doré, alliant en effet beauté de la ligne, souci du détail et horreur du thème traité et représenté. Mais c'est précisément cette horreur que le jeune Green recherche, dans une démarche voyeuse du détail réaliste macabre ou sordide, ainsi qu'il l'affirme dans l'un de ses *Journaux vespéraux*<sup>486</sup>, lorsqu'il contemple les tableaux

---

<sup>483</sup> SAINT JEAN Robert de et ESTANG Luc, *Julien Green, op. cit.*, p. 12.

<sup>484</sup> *Partir avant le jour, OC*, t. V, p. 675.

<sup>485</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 21 novembre 1996, *op. cit.*, p. 120-121.

<sup>486</sup> Les *Journaux vespéraux* renvoient aux derniers journaux de Green, écrits entre 1981 et 1998. J'emprunte cette belle expression à l'intitulé de la journée d'étude organisée par la SIEG (Société Internationale des Études Greeniennes) qui leur a été consacré le 25 novembre 2017. Ils correspondent à huit tomes publiés aux Éditions du Seuil, pour les quatre premiers, puis chez Fayard pour les trois suivants et chez Flammarion pour le dernier : *La Terre est si belle* (1976-1978), *La Lumière du monde* (1978-1981), *L'Arc-en-Ciel* (1981-1983), *L'Expatrié* (1984-1990), *L'Avenir n'est à personne* (1990-1992), *Pourquoi suis-je moi ?* (1993-1996), *En avant par-dessus les tombes* (1996-1997) et *Le Grand Large du soir* (1997-1998).



d'histoire de Laurens, notamment celui de *L'Excommunication de Robert le Pieux* : « je fouillais les pénombres, traquais le sang et l'épouvante qui m'effrayaient cependant et, comme les enfants, j'étais curieux des chairs morbides éclairées par des flambeaux ou des torches fumeuses, mais la somptuosité des couleurs me rassurait<sup>487</sup>. » Cette analyse réunit tous les éléments d'une esthétique de l'horreur au caractère visionnaire : « sang », peur, clair-obscur à la lueur des « torches » et « couleurs ». Ces éléments sont d'ailleurs présents dans les scènes de crimes de Green.

Examinons de plus près les gravures de *L'Enfer* de Dante, par Gustave Doré, afin de mettre au jour des influences précises sur les scènes de crime dans l'œuvre fictionnelle de Green. Tout comme pour le tableau de Lecomte du Nouÿ, les points communs identifiés seront à prendre avec prudence, dans la mesure où la création s'alimente à de multiples sources, les croisant, les mêlant, les superposant, un peu à la manière dont les rêves sont fabriqués, d'après les théories de Sigmund Freud. En regardant les gravures de Doré, nous sommes frappée par la puissance évocatrice des scènes représentées et l'espèce de beauté horrible qui s'en dégage : un enfant aussi sensible que l'était Green, surtout vers l'âge de six à huit ans, n'a pu que s'imprégner profondément de ces illustrations<sup>488</sup>. La première gravure qui éveille des réminiscences aux lecteurs greeniens est celle du Chant XIII, consacré plus précisément au v. 115-117 : « Et voici deux hommes sur la pente sinistre, /nus et griffés, fuyant si vite, /qu'ils cassaient toutes les ramures de la forêt<sup>489</sup>. » De ces quelques vers, Gustave Doré grave une illustration foisonnante<sup>490</sup> constituée, au premier plan, par les deux damnés, des dissipateurs chez Dante, fugitifs, qui semblent s'extraire difficilement du deuxième plan de la gravure formé par un lacs de branches et d'arbres-hommes, les suicidés. Au troisième et dernier plan, apparaît la meute de chiennes furieuses attachée à sa proie. Le mouvement des deux damnés du premier plan, contorsionnés, indique l'idée de fuite et de déchirement intérieur : ils s'agrippent aux branches des arbres-hommes afin de mieux s'extraire de la forêt et paraissent prêts de briser les branches, comme le stipule le poème de Dante. Cette gravure, jointe à cet extrait, rappelle deux extraits des romans greeniens. Tout d'abord, l'un des moments de la première scène de crime de *Léviathan* pourrait tout à fait correspondre à cette gravure, quand Guéret, enragé par la résistance et les cris d'Angèle, ne se possède plus et accomplit des mouvements désordonnés :

*Ses bras firent de grands moulinets heurtant les branches des arbres autour de lui, et tout d'un coup il saisit l'une d'elles et, s'y cramponnant avec fureur, essaya de la rompre ; elle plia une ou*

---

<sup>487</sup> GREEN Julien, *Le Grand Large du soir*, 10 novembre 1997, *op. cit.*, p. 130.

<sup>488</sup> Les quatre gravures qui vont être analysées dans la sous-partie consacrée à l'influence de Gustave Doré sur les crimes greeniens sont reproduites dans l'annexe n° 4, de la p. 493 à la p. 496.

<sup>489</sup> DANTE Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 129.

<sup>490</sup> DORÉ Gustave, *Les Gravures de La Divine Comédie*, USA, Fortificatione, 2014, p. 45.

*deux fois et se brisa enfin avec un déchirement horrible, montrant la grande blessure blanche du tronc d'où elle se détachait*<sup>491</sup>.

Cet extrait où une branche est arrachée reproduit la gravure de Doré, dans un jeu de mimétisme frappant. Cette branche sera d'ailleurs l'arme du crime qui permettra à Guéret de défigurer Angèle, après l'avoir violée. Ce passage est annonciateur du crime et de la blessure qui sera faite au visage d'Angèle, comme elle a été faite à l'arbre. Angèle s'apparente donc à un arbre, à l'instar de ces damnés-arbres. Le roman de *Moïra* se fait encore l'écho de cet extrait et de cette gravure, lorsque Joseph, après s'être battu et avoir failli étrangler Bruce Praileau, reçoit une leçon par un coup de poing et l'annonce de son futur crime ; il nourrit une rage qu'il assouvit avec une branche ramassée, qu'il veut briser en vain, et qu'il utilise comme arme pour frapper un arbre : « Comme il longeait un petit bois, il quitta la route et s'engagea sous les arbres, les mains étendues pour écarter les branches. [...] Pendant plusieurs minutes, il battit le sycomore de toutes ses forces, les pieds plantés dans le sol mou et la tête jetée en arrière<sup>492</sup>. » Le « jeune sycomore », presque présenté comme un jeune homme, sert évidemment d'exutoire à la « rage » de Joseph contre Praileau. Le sycomore symbolise Praileau. Le motif de l'homme-arbre se retrouve encore ici puisque le sycomore est un « objet » de transfert pour la colère de Joseph.

La deuxième gravure<sup>493</sup> qui retient notre attention, surtout après celle qui illustre le chant XIII, que nous venons d'analyser, est celle du chant XVIII, illustrant les v. 34-36 : « De çà de là sur le rocher noirâtre/je vis des démons cornus avec de grands fouets, /qui les [les damnés ruffians] battaient cruellement par derrière<sup>494</sup>. » La gravure de Doré représente au premier plan deux groupes de personnages : à gauche, dans le sens de lecture occidentale, un homme est à terre, sur les genoux, fouetté par deux démons dont l'un a une face cruelle et sauvage et un pied griffu posé sur le dos de sa victime. À droite de la gravure, un groupe d'hommes entremêlés tentent de graver un mur de pierre en montant les uns sur les autres, poursuivis par un démon brandissant un fouet. C'est le groupe des ruffians. Au fond de la gravure, à gauche, nous apercevons le groupe des séducteurs qui courent en sens inverse et tentent d'échapper aux démons munis de fouet. Cette gravure rappelle bien sûr la scène de passage à tabac du « jeune sycomore » par Joseph mais aussi celui où, mécontent des pauses imitant l'acte sexuel que prend Mac Allister sur son lit, le jeune étudiant le fouette avec sa ceinture :

*Sans répondre, il défit la ceinture noire qui lui serrait la taille, puis, ce fouet au poing, il leva tout à coup le bras. [...] L'étroite lanière coupa l'air tiède en sifflant pour s'abattre sur le dos de Mac Allister que se jeta à bas du lit avec un hurlement. Un autre coup de ceinture lui mordit les jambes et il fit entendre un nouveau cri de rage et de douleur*<sup>495</sup>.

---

<sup>491</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>492</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 27. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>493</sup> DORÉ Gustave, *Les Gravures de La Divine Comédie*, op. cit., p. 50.

<sup>494</sup> DANTE Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, op. cit., p. 167.

<sup>495</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 78.

Joseph châtie Mac Allister, selon les préceptes rigoureux de son éducation protestante, en assimilant son camarade à un impie qu'il nomme « “fils de Bélial<sup>496</sup>” ». Le groupe du premier plan, à gauche de la gravure, où deux démons fouettent un homme à terre rappelle fortement la scène de violence que nous venons de citer qui préfigure l'acmé de violence que sera l'assassinat de Moïra, même s'il a lieu par le biais d'une couverture et non d'un fouet.

Cette deuxième gravure peut aussi être à l'origine des deux crimes de Guéret dans *Léviathan* qui se déroulent à l'aide d'une arme qu'il lève pour en frapper ses deux victimes. Angèle, après qu'elle a été violée, est défigurée par Guéret avec une branche : « Brusquement, il [Guéret] saisit la branche qu'il avait jetée de côté et qui était à portée de sa main. Dans l'excès de sa colère il leva son arme et en frappa Angèle au visage, sur les joues, sur le front<sup>497</sup> ». Dans sa fuite, Guéret croise le vieux M. Sarcenas auquel il prend sa canne pour l'en frapper : « La canne levée retomba d'abord sur la poitrine de la victime, puis avec une violence frénétique sur le front et les tempes jusqu'à ce que le sang parût<sup>498</sup>. »

La troisième gravure<sup>499</sup> de Gustave Doré qui peut suggérer un extrait d'une scène de crime de la fiction greenienne est celle du chant XXVIII qui correspond aux vers 28-29 et à la rencontre de Dante avec Mahomet : « Tandis que je m'attache tout entier à le voir, /il me regarde et s'ouvre la poitrine avec les mains<sup>500</sup> ». La gravure de Doré, montre en effet au premier plan, en bas, Mahomet s'ouvrant la chair du torse à deux mains, comme un manteau, en regardant Dante et son guide, Virgile. Cette illustration permet peut-être de comprendre l'origine et le sens d'un geste étrange accompli par Guéret peut avant de succomber à la fureur homicide qui le conduira à battre à mort le vieux M. Sarcenas : « La fureur le [Guéret] faisait trembler. Il eut le geste violent d'un homme qui arrache ses vêtements et, descendant du trottoir, avança d'un pas<sup>501</sup>. » Le geste de Guéret, même en proie à une violente colère, paraît très étrange et peu naturel mais s'il s'agit d'une anamnèse inconsciente de la gravure de Doré, nous pouvons alors l'analyser comme le signe d'une division, d'une dualité, d'un déchirement intérieur, au moment du crime. Division d'autant plus forte que les damnés de cette bolge, les fauteurs de schismes et de discordes, sont fendus par les diables.

La quatrième et dernière gravure<sup>502</sup> de Gustave Doré qui nous paraît susceptible d'éclairer les sources de l'imaginaire criminel greenien est celle qui illustre le chant XXX et qui met en image les v. 28-30 : « L'une [une ombre] vint à Capocchio, et lui planta/ses crocs au nœud du cou, si fort/qu'elle lui fit gratter le sol avec son

---

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>497</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 682.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>499</sup> DORÉ Gustave, *Les Gravures de La Divine Comédie, op. cit.*, p. 64.

<sup>500</sup> DANTE Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer, op. cit.*, p. 255.

<sup>501</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 688.

<sup>502</sup> DORÉ Gustave, *Les Gravures de La Divine Comédie, op. cit.*, p. 70.

ventre<sup>503</sup>. » Il s'agit des damnés qui sont des falsificateurs de personnes et dont le châtement est de mordre leur compagnon de peine. Cette scène étant difficile à représenter et faire comprendre par le biais d'une illustration, Doré a montré un homme en train d'en maintenir un autre au sol, en l'étranglant ou lui tenant la tête, sans doute avant de le mordre. Mais cette scène d'étranglement ne peut qu'avoir fasciné Green dont les scènes de crime par le biais de ce mode opératoire sont bien représentées dans son œuvre fictionnelle. La gravure de Gustave Doré évoque donc irrésistiblement la scène de crime de *Moira* au cours de laquelle Joseph étouffe Moira à travers une couverture, en lui maintenant la tête et/ou lui tenant le cou, les choses ne sont pas si nettes, dans l'extrait suivant : « ses mains [celles de Joseph] s'enfoncèrent si profondément dans la couverture qu'elles reconnurent la forme des traits sous cette épaisseur<sup>504</sup>. » La position de Joseph est la même que celle de l'homme qui domine l'homme à terre, sur la gravure de Doré : « Il soufflait, courbé sur elle. » Ces deux scènes sont aussi des réduplications de la scène de combat entre Joseph et Bruce Praileau, au début du livre, quand Joseph, après avoir renversé Praileau, le maintient à terre : « C'était en vain que son ennemi se tournait et se retournait de fureur entre ses bras ; à présent il le tenait sous lui dans l'étau de ses jambes<sup>505</sup> ». Joseph cherche ensuite à l'étrangler : « À ces mots, les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou<sup>506</sup>. » Nous retrouvons un passage analogue, dans *Léviathan*, lorsque Guéret cherche à faire taire Angèle, à terre, après l'avoir violée : « Il la tenait par le cou, étranglant ces cris dans sa gorge<sup>507</sup>. » La gravure de Doré est aussi à rapprocher de l'étranglement de Berthe par Paul Esménard, dans *Si j'étais vous...*, même si la scène ne se déroule pas au sol puisque les deux protagonistes sont debout, au moment du crime : « il saisit le cou de Berthe dans ses doigts<sup>508</sup>. »

### 2.1.3. Les influences cinématographiques

À l'université, de 1919 à 1922, Green se rend presque tous les jours au cinéma, comme il l'évoque dans ses souvenirs : « Avec Argyle, nous allions tous les jours au cinéma<sup>509</sup> ». Parmi les films qui ont le plus marqué Green, de son propre aveu, se trouve *Nosferatu le vampire* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922) qu'il déclare avoir « vu déjà trois fois<sup>510</sup> ». Puis, dans un article intitulé « Découvrons l'Amérique », Green analyse sa passion

<sup>503</sup> DANTE Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, op. cit., p. 271.

<sup>504</sup> *Moira*, OC, t. III, p. 174. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>507</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>508</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

<sup>509</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 20 juillet 1996, op. cit., p. 56.

<sup>510</sup> GREEN Julien, *Journal intégral*, 1919-1940, 26 juin 1922, op. cit., t. I, p. 45.

pour le cinéma, dans ses jeunes années, en considérant notamment « la libération du “voyeur<sup>511</sup>” » et accordant une place cruciale au film de Murnau : « De tous les films que j’ai vus pendant cette décade-là, (mais aucun film au monde ne me redonnera jamais le choc de *Nosferatu* qui est bien pour moi le plus beau de tous les films), j’ai gardé un souvenir physique<sup>512</sup>. » *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1919) et *Un Chien andalou* de Luis Buñuel (1929) sont aussi deux autres films qui ont influencé Green. Les deux premiers films sont nettement marqués par le fantastique et appartiennent au cinéma expressionniste allemand. Ils privilégient donc les jeux sur les éclairages, les ombres et les décors géométriques. Le film de Luis Buñuel fait partie du mouvement surréaliste et se fonde sur la force poétique ou provocatrice des images, construisant le scénario sur l’inconscient et les associations d’idées. Dans les deux premiers films cités, plusieurs crimes ont lieu qui sont de nature à avoir pu marquer Green.

Dans *Nosferatu le vampire*, les crimes passent par un élément corporel cher à Green : le cou. En effet, le comte Orlock, alias Nosferatu, mord ses victimes au cou et les laisse exsangues. Deux de ses victimes, le jeune Thomas Hutter, le clerc de notaire chargé de lui vendre une propriété à Wisborg, et sa femme, Ellen Hutter, sont mordus sur leur lit, élément récurrent dans les crimes greeniens. La venue de Nosferatu, en bateau, s’accompagne de la peste, dans toutes les villes où le bateau accoste, puisque les cercueils avec lesquels il voyage sont emplis de terre et de rats porteurs de la maladie. Or, ce terme de peste associé à la venue d’un criminel se retrouve dans *Léviathan*, quand M. Grosgeorge accuse Guéret, l’assassin, d’être contagieux et d’avoir déposé sa maladie dans les villes de Chanteilles et de Lorges : « Un criminel prenait l’aspect d’un malade contagieux qui doit s’interdire d’aller porter sa peste chez les autres<sup>513</sup>. » Mais la scène la plus frappante du film de Murnau, que tout spectateur retient et que Green, passionné d’images, a dû retenir, c’est la montée de l’escalier par Nosferatu avant d’arriver à la chambre d’Ellen où il va la tuer, en la vidant de son sang. Cette scène donne lieu à la projection de l’ombre démesurée de Nosferatu sur le mur, les doigts crochus comme un oiseau de proie, ce qui n’est pas sans rappeler l’ascension de la façade du restaurant de Mme Londe par Guéret qui veut trouver Angèle dans sa chambre, prurit de désir criminel qui donne lieu à une image particulièrement marquante :

*Pendant deux ou trois secondes il demeura là, les bras et les jambes écartés, les paumes plaquées à la pierre, tenu en place par sa seule volonté, semblable à un de ces grands oiseaux de nuit qu’un mur trop pâle fascine et attire malgré eux et qui s’y collent comme pour se saouler du détestable éclat de cette blancheur<sup>514</sup>.*

---

<sup>511</sup> « Découvrons l’Amérique », *OC*, t. VI, p. 1501.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 1502.

<sup>513</sup> *Léviathan*, *OC*, t. I, p. 715.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 671.

Cette image reste en mémoire chez le lecteur et rejoint celle du film de Murnau mais aussi l'image où l'on voit Nosferatu épiant, tel un prédateur, derrière sa fenêtre, dans la maison en face de celle des Hutter, la maison d'Ellen Hutter. Pour revenir à la scène de la montée des marches par Nosferatu, nous connaissons évidemment l'importance de l'escalier chez Green. Cette scène trouve un écho particulièrement fort, à notre avis, dans la scène de crime de *Varouna*. Hoël, à l'instar de Nosferatu, monte les escaliers pour se rendre à la chambre de l'innocente Morgane. Mais, comme Hoël n'est pas un vampire, il use d'un couteau pour trancher le cou de la vieille femme. La blessure au cou est un point commun, même si le mode opératoire diffère. Ce couteau peut faire songer aux doigts crochus de Nosferatu dont l'ombre est projetée sur le mur de l'escalier, pendant son ascension. Au lieu d'être bu, le sang de Morgane se répand et macule draps et parquet. Tandis que Hoël s'endort, après son crime, il rêve d'une étrange « forme ténébreuse » qui déclare à Hoël : « “En agissant, tu m'as nourri, et en tranchant le cou de cette femme, tu m'as donné le visage qui me manquait et la force qui circule à présent dans mon corps<sup>515</sup>.” » Cette apparition fait songer par sa forme et ses propos à un vampire qui se nourrirait non seulement des actes de Hoël mais encore de l'assassinat de Morgane, donc indirectement de son sang. Or, Nosferatu n'apparaît pas autrement qu'en noir, à l'exception de son visage blême. Hoël s'éveille de son cauchemar avec la lumière du jour : « l'aube se glissait sous le volet de la fenêtre ». Or, c'est précisément l'aube qui fait disparaître Nosferatu, victime de son désir pour une innocente, à la fin du film de Murnau. La montée de l'escalier se retrouve dans *Si j'étais vous...* quand Paul Esménard s'achemine jusqu'à l'appartement de Berthe, jeune femme innocente aussi. Paul Esménard n'est pas non plus un vampire, mais, à l'instar de Nosferatu, ses mains sont énormes, sinon crochues, ainsi que le remarque Fabien, revenu à lui : « “Quelles mains ! murmura-t-il<sup>516</sup>.” » Le cou sera d'ailleurs un autre point commun avec Nosferatu puisque Paul étrangle Berthe. On peut rapprocher les scènes de crimes de Green du crime final de Nosferatu quand la succession du schéma suivant se retrouve : montée de l'escalier, mains (avec ou sans couteau) et cou.

Considérons à présent *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene. Dans une série d'entretiens avec Marcel Jullian, réunis sous le beau titre de *Julien Green en liberté...*, Green reconnaît l'influence de ce film qu'il a vu plusieurs fois :

*J'ai été ensorcelé par le cinéma. J'y allais souvent à l'Université. À Savannah, j'ai vu Le Cabinet du Dr Caligari. J'étais avec une de mes cousines qui, à la fin de la représentation, me dit : “Restons, ça va recommencer.” Alors je l'ai vu deux fois à la file... et nous étions passionnés<sup>517</sup>.*

---

<sup>515</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>516</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 914.

<sup>517</sup> *Julien Green en liberté...*, Entretiens avec Marcel Jullian, OC, t. VIII, p. 1247.



Ce témoignage de Green insiste sur le pouvoir hypnotique du cinéma, un peu comme celui du Dr Caligari, au travers des termes « ensorcelé » et « passionnés ». Le fait de voir d'affilée deux fois le même film, surtout dans un tel état de passion, de porosité réceptive, ne peut que marquer. Les images et le regard du Dr Caligari, empruntés à l'esthétique expressionniste allemande, ont une puissance évocatoire.

Ce film de 1919 comporte un schéma narratif dont la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre* se rapproche le plus parmi les fictions greeniennes. Cette nouvelle est écrite à l'université, en avril 1920. Dans le film de Robert Wiene, en effet, un jeune homme, Francis, raconte à son ami l'histoire du docteur Caligari qui arrive à Holstenwall, pour une fête foraine, avec un jeune homme somnambule, Cesare, qui prédit l'avenir et que Caligari est seul à pouvoir réveiller. D'étranges crimes épouvantent alors bien vite la petite ville. Après la perte de son ami, Alan, et l'échec de l'enlèvement de sa bien-aimée, Francis soupçonne Caligari d'instrumentaliser Cesare pour tuer ses victimes. Il le poursuit et le voit se réfugier dans un asile d'aliénés dont il est le directeur. Après des recherches, Francis découvre que Caligari travaille sur le somnambulisme. Puis, à la fin du film, l'histoire finie, Francis se dirige vers le centre de la cour de l'asile d'aliénés pour rejoindre sa bien-aimée, somnambule, et indiquer à son ami de se méfier de Cesare qui contemple une fleur l'air hagard. Des infirmiers et le docteur Caligari se dirigent vers un patient et Francis tente de tuer Caligari. Il est emmené dans une chambre forte et attaché au moyen d'une camisole. Nous découvrons alors que Francis est atteint d'une pathologie psychique, peut-être la mythomanie, et que le docteur Caligari est son psychiatre. Celui que nous croyions fou ne l'est pas et le supposé sain d'esprit ne l'est pas : c'est un film à chute avec un retournement de situation. Il en va de même dans la nouvelle de Green où Casimir Jovite apparaît comme un jeune étudiant dans le domaine de la neurologie. Il fait une thèse et paraît brillant intellectuellement. Pour subvenir à ses besoins, il devient précepteur et surveillant de Pierre-Marie de Fronsac, dont il reconnaît qu'il a « l'esprit troublé<sup>518</sup> ». Finalement, le jeune doctorant décide de pousser le jeune Fronsac à avoir une crise, en suivant les théories de Broca et du professeur Richard, afin d'expérimenter le sujet de sa thèse. La nouvelle se clôt par un crime : Casimir Jovite, devenu fou, tue son élève qui ne l'était sans doute pas, comme le montre la chute finale, dans un retournement de situation analogue à celui du film de Wiene : « ils [les policiers] trouvèrent, couché sur le ventre, Pierre-Marie de Fronsac, la tempe trouée et, jouant dans un coin avec le pistolet neuf, un fou délirant<sup>519</sup>. » Cesare commet ses crimes à l'aide d'un couteau à la longue lame, ce qui pourrait rappeler le crime de Hoël qui utilise aussi un « couteau<sup>520</sup> », dans *Varouna*, comme une lointaine réminiscence. Mais l'influence la plus marquante est sans doute dans la deuxième partie de *Varouna*, celle intitulée Héléne. Dans cette partie, un escroc du nom d'Eustache Croche est doté de deux yeux verts impressionnants, à l'instar de ceux du docteur Caligari derrière ses lunettes, qu'Héléne

---

<sup>518</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 565.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>520</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.



décrit comme des « prunelles de chat-huant<sup>521</sup> ». Croche va hypnotiser Hélène afin de lui faire croire qu'elle est la femme de son père, morte à sa naissance. C'est une escroquerie de Croche qui cherche à abuser de la crédulité de Bertrand Lombard. Mais c'est aussi une tentative criminelle de viol d'Hélène dont Bertrand Lombard serait l'auteur et Croche le complice. En effet, Croche veut favoriser le désir incestueux de Bertrand Lombard pour sa fille, sans le consentement de cette dernière, qui mènera à la mort de son père, sous le choc de la vue d'Hélène vêtue comme feu sa femme. Le somnambulisme, « sommeil magique<sup>522</sup> » pratiqué par Croche participe à ses mauvais desseins d'escroc et de complice de tentative de viol dissimulé derrière le crime médiéval de la sorcellerie. Plus généralement, aux yeux des criminels greeniens, leur crime apparaît souvent comme un rêve, comme s'ils étaient inconscients au moment des faits. Les criminels greeniens apparaissent donc comme autant de somnambules dont Guéret pourrait être le porte-parole quand il décrit l'état dans lequel il se trouvait au moment du viol et de la défiguration d'Angèle : « Quelque chose en lui était demeuré éveillé, alors que tout le reste de son être était plongé dans une sorte de rêverie effroyable<sup>523</sup> ». Bruce Praileau apostrophe Joseph afin de le sortir de sa torpeur, après qu'il a assassiné Moïra : « “Réveille-toi ! lui cria-t-il. Tu es comme un somnambule au bord de son toit<sup>524</sup>”. » En effet, après son crime, Joseph a erré, tel un somnambule sur le campus et en ville.

Examinons enfin *Un Chien andalou* de Luis Buñuel. La célèbre scène de l'œil fendu à l'aide d'un rasoir ne peut laisser indifférent quiconque la regarde, ainsi que le confirme la notation de Green, dans son *Journal* : « Hier soir au studio 28 où se donne *Un chien andalou*. Cruauté un peu laborieuse. On voit un homme (Pierre Batcheff) qui effile un rasoir et s'en sert pour trancher horizontalement l'œil d'une femme. La salle a crié d'horreur<sup>525</sup>. » Peut-être certaines scènes de crimes de Green sont-elles des réminiscences de cette scène marquante transformée par l'inconscient ? Deux scènes de l'univers fictionnel de Green pourraient se prêter à un rapprochement probant avec le film de Buñuel. Tout d'abord, celle de l'égorgeage de Morgane par Hoël qui se fait avec la même précision et rapidité que dans le film : « il promena légèrement les mains sur ce corps endormi jusqu'à ce qu'il eût trouvé la tête, et d'un seul coup trancha la gorge de Morgane<sup>526</sup>. » Le suicide de M. Gustave, avec un rasoir, rappelle la scène surréaliste : « Avec un geste d'une énergie surhumaine, il tira un rasoir de sa poche et se trancha la gorge d'une oreille à l'autre<sup>527</sup>. » Le lien étroit entre rêve et réalité, dans le film de Buñuel, se retrouve dans les scènes de crime de la fiction greenienne, ainsi que nous venons de le dire.

L'influence cinématographique est si prégnante dans l'œuvre fictionnelle de Green que Michèle Raclot a pu écrire dans un article au sujet de *Léviathan* : « Julien Green écrit l'un de ses romans les plus “visuels” [...].

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 773.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 777.

<sup>523</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 683.

<sup>524</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 186.

<sup>525</sup> *Journal*, 29 novembre 1929, OC, t. IV, p. 56-57.

<sup>526</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>527</sup> *Le Mauvais Lieu*, OC, t. VIII, p. 474.

Son livre est en “noir et blanc” comme le cinéma naissant<sup>528</sup>. » Au cours de son article, Michèle Raclot en vient à analyser comment les images romanesques du roman de Green se font l'écho des techniques cinématographiques. Chez un écrivain aussi cinéphile que Green jusqu'en 1939, il n'est pas déraisonnable de penser que le cinéma et son mode de représentation du réel ont eu une influence sur la manière d'écrire de l'écrivain. En appliquant donc l'idée d'analyse aux scènes de crimes greeniens, nous allons tâcher de montrer que ces dernières deviennent de véritables séquences cinématographiques. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur les scènes de crimes les plus détaillées chez Green : celles de *Léviathan*, de *Si j'étais vous...* et de *Chaque homme dans sa nuit*.

La première scène de crime de *Léviathan* donne lieu à plusieurs passages qui s'apparentent à différentes techniques cinématographiques, ce qui donne un aspect vivant et animé à cette scène. Le dialogue entre Angèle et Guéret<sup>529</sup> peut rejoindre la technique du champ et du contre-champ. Puis, Guéret commence à agresser Angèle, en la maintenant de force à genoux devant lui. Guéret est alors vu en contre-plongée, ce qui lui confère une supériorité plus écrasante et inquiétante, aux yeux d'Angèle : « Il était debout devant elle, le visage en feu, lui cachant le ciel de sa haute stature, de ses épaules géantes<sup>530</sup>. » La course d'Angèle et la poursuite de Guéret derrière elle ressemblent à un travelling avant : « Angèle s'était levée et courait le long de la Sommeillante ; lorsqu'elle fut à vingt pas de Guéret, elle voulut remonter le talus mais, à l'endroit où elle se trouvait, il était à deux mètres au-dessus de la rivière et en pente trop rapide<sup>531</sup>. » Un gros plan est opéré sur les yeux de la pauvre Angèle, terrorisée par son viol et l'idée que cet homme va la tuer : « Les yeux de la jeune fille ne le regardaient plus, ils étaient révoltés dans un effort pour fuir le spectacle du visage qui se penchait sur elle<sup>532</sup> ». Le lecteur, accoutumé à la vision cinématographique, ne peut que « se faire un film », à la lecture de cette scène de viol et de défiguration.

La seconde scène de crime de *Léviathan* occasionne un plan d'ensemble qui ouvre l'agression de M. Sarcenas par Guéret : « Tous deux roulèrent sur la chaussée<sup>533</sup>. » Un gros plan est opéré sur la seule partie encore vivante du vieil homme : « les mouvements désespérés des mâchoires s'ouvrant et se refermant sur la main criminelle. » Après la mort de M. Sarcenas, Guéret le contemple dans une vue en plongée : « Il se redressa tout d'un coup en voyant les filets noirs qui couraient et se rejoignaient sur cette chair jaunie<sup>534</sup>. » La vue en plongée de la victime par l'assassin se retrouve dans *Adrienne Mesurat* où l'héroïne du roman éponyme

---

<sup>528</sup> RACLOT Michèle, « La vision cinématographique du romancier dans *Léviathan* », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, op. cit., p. 160.

<sup>529</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 679-680.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 689.

contemple son père du haut de l'escalier ou dans *Moïra*, où Joseph Day regarde Moïra qu'il vient d'étrangler sur son lit.

Dans *Si j'étais vous...*, la montée des escaliers par Paul Esménard peut correspondre à la technique du travelling : « Un instant plus tard, il montait l'escalier dont la rampe vibrait sous son poing chaque fois qu'il s'appuyait sur elle pour sauter des marches<sup>535</sup>. » Un plan moyen pourrait accompagner la lutte entre Paul et Berthe : « D'un bras il emprisonnait ce corps qui se débattait, pendant que de sa main libre il cherchait le visage de Berthe<sup>536</sup> ». Un gros plan a lieu sur les mains de Paul et le cou de Berthe au moment où celle-ci est étranglée : « Pendant une seconde, elle eut le temps de crier, mais d'une simple pression de pouce il la fit taire, puis il serra un peu plus l'étreinte de ses mains<sup>537</sup> ». Paul porte Berthe jusqu'à sa chambre et découvre cette pièce dans un passage descriptif qui correspondrait au cinéma à un plan d'ensemble : « La blancheur des draps mettait une sorte de lumière dans cette pièce obscure dont les rideaux d'andrinople avaient été tirés et même épinglés l'un à l'autre. Du linge en désordre jonchait une commode, une robe noire s'étalait sur le dossier d'une chaise. » Le regard que jette Paul sur Berthe, étendue sur son lit, se rapproche d'une plongée : « Un peignoir blanc et mauve recouvrait son petit corps potelé qui semblait presque celui d'une enfant ».

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, la scène de crime s'ouvre sur des descentes et montées successives de l'escalier par Wilfred, en proie à la peur, certain que Max le guette pour le tuer avec un revolver. Ces montées et descentes donneraient lieu à des travellings, au cinéma, comme pour cet extrait : « Gravissant les marches jusqu'à l'étage supérieur, il réfléchit à ce qu'il allait dire et sonna<sup>538</sup>. » Quand Wilfred entrouvre la porte de l'immeuble, il contemple l'avenue Sherman dans un plan d'ensemble : « En face de lui, une rangée de hautes maisons de brique, salies par les fumées de la ville, recevait la lumière brutale des réverbères qui laissaient dans l'ombre les étages supérieurs<sup>539</sup>. » À l'instar des autres scènes de crime, un gros plan est effectué au moment de l'instant fatal, en l'occurrence, dans ce roman, c'est la balle tirée qui est mise en exergue : « Le coup de feu partit. » Le gros plan, au cinéma, aurait sans doute été fait sur le canon du revolver de Max. La scène de pardon s'apparente à la technique du plan moyen : « Se courbant en deux, tout à coup, il [Max] approcha sa bouche de l'oreille de Wilfred<sup>540</sup> ».

Les romans offrent une plus grande proximité avec le crime, en variant les plans et à travers l'usage du gros plan. Les scènes de crime au théâtre, soit qu'elles n'offrent qu'un court récit comme à la fin de *Sud* pour le duel final entre Ian et Mac Clure ou celui, partiel, de l'assassinat d'Évangéline, narré par Bruce Douglas, à la fin de *L'Ombre*, soit que, représentées, elles ne présentent qu'un plan d'ensemble, proposent moins de proximité

---

<sup>535</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 906.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 907.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 908. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>538</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 699.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 701. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 702.

avec le crime aux spectateurs, même si victimes et coupables sont incarnés sur scène. Les nouvelles, qui ressortissent à l'art de la brièveté, sont moins susceptibles de rejoindre l'art cinématographique, même si certaines images sont frappantes comme « la tempe trouée<sup>541</sup> » de Pierre-Marie de Fronsac à la fin de *L'Apprenti Psychiatre* ou les « mots de sang<sup>542</sup> » qui jaillissent de la bouche du second duelliste, à l'issue du *Duel*. Ces images sont marquantes car ce sont des gros plans. Influencée par le cinéma, et notamment certains films ayant une puissance visionnaire, l'œuvre fictionnelle de Green possède donc logiquement des scènes de crime qui empruntent non seulement des images ou des schémas mais aussi des techniques visuelles et narratives au septième art.

## 2.2. L'intertextualité : des réécritures multiples

### 2.2.1. Œdipe et ses avatars greeniens

Nous allons à présent analyser l'intertextualité dans les scènes de crimes de Green afin de comprendre comment ses lectures et les crimes littéraires l'ont nourri et ont contribué à l'écriture et à l'esthétique du crime dans sa fiction. Les scènes de crime, par leur force et leur violence dramatiques, sont le lieu privilégié des réminiscences intertextuelles car elles frappent la mémoire du lecteur-écrivain. Nous verrons que, bien souvent, les intertextes s'entrelacent pour constituer des crimes qui s'inscrivent à la fois dans la tradition littéraire et dans l'imaginaire propre à Green. Le premier intertexte des scènes de crimes greeniens est celui d'Œdipe, dont l'histoire est jouée dans la tragédie de Sophocle, *Œdipe Roi*. Cet intertexte est présent, à des degrés divers dans trois fictions de Green. L'œuvre qui constitue bien sûr la référence la plus évidente est *Adrienne Mesurat*. Dans ce roman, en effet, Adrienne précipite son père dans l'escalier de la maison. Pas d'oracle, dans *Adrienne Mesurat*, la fiction se déroule au XX<sup>e</sup> siècle mais une curieuse réminiscence scolaire d'un vers de Racine, issu d'une tragédie, *Athalie* : « Et, tout à coup, elle se rappela un vers qu'elle avait appris autrefois et dont les paroles lui vinrent aux lèvres. Elle murmura : *C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit*<sup>543</sup>. » Le parricide est précédé d'un autre signe inquiétant : l'envie d'Adrienne de se suicider en se jetant au bas de l'escalier préfigure le meurtre du père puisque le suicide, chez Green, est réversible et susceptible de s'inverser en son contraire, le crime. Le carrefour où Œdipe rencontre son père et ses serviteurs est, chez Green, l'escalier, le lieu de tous les

---

<sup>541</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>542</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>543</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 313.

dangers : « l'escalier était assez raide, ce qui en rendait la montée désagréable<sup>544</sup>. » Dans l'histoire d'Œdipe, le meurtre de Laïos est précédé d'une violente altercation au cours de laquelle Œdipe reçoit un coup de fouet de la part d'un serviteur du roi. Le meurtre du père Mesurat est aussi précédé d'une violente dispute. Pas de coup de fouet chez Green mais deux gifles de la part de son père : « Il la gifla de nouveau de toutes ses forces<sup>545</sup>. » Le père Mesurat est tyrannique, mot qui, étymologiquement, signifie « souverain, despote, usurpateur » en grec ancien, et peut-être rapproché de celui de roi, avec les réserves qu'apportent les sens de « despote, usurpateur ». Il menace sa fille d'aller faire une scène chez le docteur Maurecourt qu'elle aime secrètement. Pas de chantage affectif, chez Laïos qui ne connaît pas Œdipe. Enfin, dernière différence, Adrienne Mesurat est une femme tandis qu'Œdipe est un homme.

Dans *Léviathan*, l'intertexte œdipien est aussi présent, quoique plus discrètement que dans *Adrienne Mesurat*. Le premier indice de cet intertexte est l'allusion à « la peste<sup>546</sup> » criminelle dont Guéret serait porteur à travers les propos de M. Grosgeorge et que Guéret prend aussi à son compte : « Il fallait aller de l'avant, porter ailleurs la peste de son crime<sup>547</sup> ». Guéret est un homme, à l'instar d'Œdipe, et rencontre le vieux M. Sarcenas, qui pourrait avoir l'âge d'être son père, à un carrefour de rues : « comme il arrivait au bout de la rue et tournait à droite, sans doute parce que, à gauche, il aurait eu à monter et qu'il ne s'en sentait pas la force, il vit quelqu'un qui se tenait à peu de distance de lui et paraissait l'attendre<sup>548</sup>. » Pas de serviteurs, ni de char avec M. Sarcenas, évidemment puisque nous sommes au XX<sup>e</sup> siècle. Une altercation précède là aussi la scène de crime car Guéret insulte le vieux monsieur : « “Vieux mouchard !” » Cette insulte met en colère M. Sarcenas : « Le vieillard secoua la tête, rouge de colère. » Puis, c'est Guéret qui, à nouveau, s'emporte sous le coup d'une « fureur<sup>549</sup> » meurtrière. M. Sarcenas pourrait en effet revêtir symboliquement le rôle de la figure du père pour Guéret par son âge, sa mise bourgeoise avec une « canne » et « un pardessus noir<sup>550</sup> » et son air militaire, comme image de l'autorité paternelle : « il y avait quelque chose de presque militaire dans la coupe de ses vêtements<sup>551</sup>. » Pas d'oracle dans *Léviathan*. Mais la scène de violence fascinante, uniquement visuelle, de Mme Grosgeorge sur son fils, le petit André, peut préfigurer l'agression d'Angèle par Guéret : « et tout à coup, après s'être insensiblement tournée vers la droite, comme pour prendre un peu d'élan, elle frappa l'enfant au visage avec la force et la brutalité d'une machine<sup>552</sup>. »

---

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>546</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 715.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 690.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 687.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 688. Cette référence est valable pour les trois citations de l'altercation entre Guéret et M. Sarcenas.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 687.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 687.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 616.

L'influence de la tragédie d'Œdipe travaille encore en profondeur *Moïra* et notamment le personnage de Joseph, assassin de Moïra. Un oracle parle à Joseph, dès le début du roman, par la bouche de Bruce Praileau, avec qui il se bat : « “Tu as voulu me tuer tout à l’heure, reprit-il. Tu n’as pas osé ; cependant il y a en toi un assassin<sup>553</sup>.” » Au cours de la bataille, en effet, Joseph a placé ses mains autour du cou de Praileau : « À ces mots, les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou<sup>554</sup>. » Toute l’histoire du roman et le crime de Joseph sont donc aimantés et comme déterminés par les paroles liminaires de Praileau. En outre, le père de Joseph est « aveugle<sup>555</sup> » comme Œdipe, après avoir découvert qu’il avait commis un parricide et un inceste. Le père de Joseph est devenu aveugle, non comme Œdipe, en se crevant les yeux, pour ne plus voir son infamie mais après une querelle avec « un jeune Polonais » : « “Il a porté à mon père des coups violents dans les yeux, avec ses poings, dans les deux yeux<sup>556</sup>...” » Le destin œdipien de Joseph se profile donc dans l’accomplissement de l’assassinat de Moïra. À l’instar d’Œdipe, Joseph se découvrira et se livrera finalement à la justice, à la fin du livre : « “Je sais ce que je dois faire, dit Joseph en mettant son pardessus. J’en ai assez. Je vais tout dire<sup>557</sup>.” » Joseph ne tue pas son père et le crime n’a pas lieu à un carrefour mais l’intertexte œdipien n’en est pas moins prégnant dans *Moïra*.

En filigrane, de façon très discrète, l’intertexte œdipien apparaît au détour d’une phrase prononcée par Hoël, au moment de la découverte de la chaîne de la destinée qui était le gage de son bonheur et de son amour pour Morgane et qu’il a laissée s’échapper bien qu’elle le lie à Morgane, qu’il vient d’égorger : « “il [l’envoyé des hommes de la mer ayant remis la chaîne à Morgane] ne lui mentait pas en lui disant que je viendrais un jour, mais elle ne savait pas que c’était pour lui trancher la gorge dans son lit. Que ne m’a-t-elle montré la chaîne<sup>558</sup> !” » L’ironie du sort dont se plaint amèrement Hoël peut être rapprochée de celle qui frappe Œdipe puisque les oracles sibyllins, loin de l’éloigner de son terrible destin, l’y ont jeté.

### 2.2.2. *Othello et ses variations*

La pièce de théâtre de William Shakespeare constitue un intertexte fécond pour les scènes de crime de la fiction de Green. *Moïra* en est l’exemple le plus explicite. Dans *Moïra*, en effet, la scène d’étouffement de Moïra par Joseph rappelle celle de Desdémone par le Maure Othello, personnage éponyme de la pièce de Shakespeare que Joseph lit sans la comprendre : « Et puis, ce nègre étouffant une blanche avec un oreiller... Il

<sup>553</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 26.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>558</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 681.

ne comprenait pas que David crût nécessaire de lire de telles choses<sup>559</sup>. » Cette lecture qui est aussi une annonce du crime à venir comporte des analogies dans le *modus operandi*, l'étouffement, et dans la relation sentimentale et charnelle entre les deux protagonistes et la présence de la lumière qui projette au plafond, dans *Moïra*, une lueur d'« incendie<sup>560</sup> ». La lumière a une importance métaphorique et symbolique essentielle dans *Othello* puisque les dernières paroles d'Othello avant de tuer sa femme sont, à la scène 2 de l'acte V : « (*Montrant le flambeau.*) Éteignons d'abord cette lumière, et puis... (*Montrant Desdémone.*) Éteignons celle-ci<sup>561</sup>. » Pour éteindre une flamme, il suffit de souffler dessus : c'est précisément ce que Joseph fait en étouffant Moïra : « Il soufflait, courbé sur elle<sup>562</sup>. » Les deux scènes de crimes comportent aussi des différences dans la couleur de peau des personnages puisque Joseph est très blanc de peau, à l'instar de Desdémone, alors que c'est Moïra qui a plutôt des origines étrangères et une peau sombre sur les mains, à l'instar d'Othello, comme le souligne Mrs. Dare, dans l'une de ses lettres à Moïra : « *Je te conseille de ne pas faire voir tes mains en plein jour : elles te trahiraient. Tes ongles surtout. J'ai mon idée là-dessus*<sup>563</sup>. » Différence aussi entre l'hypertexte et l'hypotexte dans l'arme du crime : chez Shakespeare, c'est un « oreiller », tandis que, chez Green, il s'agit d'une « couverture » ; cette différence a son importance et nous en proposerons une interprétation dans la deuxième partie.

L'intertexte shakespearien est également perceptible dans la pièce de théâtre *L'Ennemi*. Une rivalité amoureuse pour conquérir Élisabeth entre Jacques, l'amant en titre, et Pierre, son frère, qui vient de lui ravir sa bien-aimée se solde par l'assassinat de Pierre, orchestré par Jacques, avec le concours de deux hommes de main dont Mugis. Jacques, l'amant délaissé et humilié, se mue en traître à l'égard de son frère, Pierre, qu'il projette de faire assassiner par d'autres. Jacques devient donc la figure du traître, de Iago, tout en étant celle du sombre Othello, rongé par la jalousie. Mais Jacques tue celui qu'il considère comme son ennemi, Pierre, l'amant heureux et préféré par Élisabeth, nouvelle Desdémone saine et sauve physiquement. L'assassinat, par son mode opératoire, s'apparente à la fin de la pièce shakespearienne, par l'étouffement, bien que l'arme diffère : Pierre est étouffé par le truchement d'une « *pièce d'étoffe noire sur la tête*<sup>564</sup> ». La lumière joue également un rôle réaliste mais aussi métaphorique et symbolique, comme une réminiscence de la réplique d'Othello, dans la réplique de Mugis à son comparse : « Éteins le flambeau et donne-moi un coup de main. Le client n'est pas

---

<sup>559</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 150.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>561</sup> SHAKESPEARE William, *Othello*, traduction de François-Victor Hugo, Paris, Pocket, coll. « Classiques », 1998, p. 205.

<sup>562</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 174.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>564</sup> *L'Ennemi, OC*, t. III, p. 1152.



précisément une mauviette<sup>565</sup>. » Le mélange des niveaux de langue soutenu et familier, des registres poétique et trivial, est proche aussi du style shakespearien.

Dans *L'Ombre*, de nombreux souvenirs littéraires d'*Othello* rôdent aussi. Le schéma narratif et le schéma actanciel rejoignent ceux d'*Othello* : deux hommes, Philip Anderson et James Ferris sont amoureux de la même femme, Évangéline. Mais celle-ci est déjà l'épouse de Philip Anderson qu'elle aime. Ferris lui déclare sa flamme mais elle le repousse, évidemment. Alors, de dépit, Ferris a une idée machiavélique qu'il avoue à Philip, peu avant sa mort :

*Vous l'aimiez. Je pouvais agir sur vous par la jalousie. C'était le seul moyen. Vous étiez à la fois soupçonneux et crédule. Je n'ai pas eu beaucoup de peine à vous faire croire qu'Évangéline vous était infidèle. Vous vouliez la tuer, mais n'en ayant pas le courage, vous m'avez laissé faire<sup>566</sup>.*

Au vu de l'aveu de Ferris, les rôles sont clairement distribués : Ferris est un nouveau Iago, un traître jouant sur la jalousie de Philip Anderson, nouvel Othello, pour perdre Évangéline, nouvelle Desdémone. Les similitudes s'arrêtent là car Philip-Othello est trop timoré pour tuer sa femme lui-même et laisse faire Ferris-Iago, amoureux rejeté et jaloux. Le mode opératoire ne ressemble en rien à celui de la pièce shakespearienne puisque Ferris précipite Évangéline dans le vide, du haut de la falaise de Bleak Wood.

De façon très discrète et presque imperceptible, la scène de crime de *Si j'étais vous...* au cours de laquelle Paul Esménard étrangle Berthe peut faire songer à l'assassinat de Desdémone par Othello. Paul Esménard est brutal, à l'instar d'Othello, et jaloux car, en montant l'escalier, Paul se sent envahi d'une colère en songeant que Berthe est peut-être avec un homme, alors qu'ils ne sont pas en couple : « Peut-être aussi Berthe n'était-elle pas seule. Le sang monta à la tête de Paul qui crispa les doigts : il avait pensé à cela ; depuis une demi-heure il ne pensait vraiment qu'à cela<sup>567</sup> ». L'étranglement de Berthe rejoint l'étouffement puisqu'il supprime l'arrivée d'air dans le corps.

### 2.2.3. *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*

La lecture du chef-d'œuvre de Robert Louis Stevenson vers l'âge de vingt ans va profondément marquer Green et constituera un intertexte important dans deux de ses romans. La deuxième scène de crime de *Léviathan* doit énormément à son illustre prédécesseur écossais. En effet, l'assassinat de M. Sarcenas par Guéret avec une

---

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 1152.

<sup>566</sup> *L'Ombre, OC*, t. III, p. 1189.

<sup>567</sup> *Si j'étais vous...*, *OC*, t. II, p. 906.

canne permet, à la faveur de cette arme du crime, de retrouver l'intertexte cher au jeune Green. Dans l'œuvre de Stevenson, M. Hyde croise un vénérable vieillard, Sir Danvers Carew, qui lui demande son chemin et que Hyde tue sauvagement :

*M. Hyde entra dans une rage épouvantable et l'abattit d'un violent coup de canne. Atteint d'une fureur simiesque, il se mit alors à piétiner sa victime, faisant pleuvoir sur elle un orage de coups sous lesquels on entendit les os se disloquer et le corps rebondir sur la chaussée<sup>568</sup>.*

Ce passage rappelle parfaitement la scène du crime de Guéret en proie à une « violence frénétique » contre le vieux M. Sarcenas. En outre, l'arme du crime, la canne, est similaire et sert dans une scène semblable à celle de Stevenson : « La canne levée retomba d'abord sur la poitrine de la victime, puis avec une violence frénétique sur le front et les tempes jusqu'à ce que le sang parût<sup>569</sup>. » Les émotions de Guéret au moment de tuer M. Sarcenas sont identiques à celles de M. Hyde : « Une force extraordinaire le secondait, il la sentait courir le long de ses membres comme de l'électricité, impatiente et joyeuse<sup>570</sup>. » La joie de l'énergie qui anime Guéret se retrouve en M. Hyde au moment où il frappe mortellement Sir Danvers Carew, ainsi que l'avoue le Dr Jekyll dans sa confession : « Dans un transport de joie, je broyai le corps sans résistance, ressentant à chaque coup une âpre volupté<sup>571</sup> ». Cependant, des différences d'importance existent entre les deux scènes de crime. Outre la différence de statut social entre les deux victimes (M. Sarcenas appartient vraisemblablement à la petite bourgeoisie tandis que Sir Danvers Carew occupe une position sociale très privilégiée), le sort des deux cannes n'est pas analogue : dans le récit de Stevenson, la « canne [...] [s'est] cassée en deux sous la violence de cette cruauté inouïe<sup>572</sup> » et permettra d'établir une complicité entre M. Hyde et le Dr Jekyll, puisque la canne est au nom de ce dernier, alors que la canne reste entière, dans *Léviathan*, mais Guéret choisit de la faire disparaître dans « une bouche d'égout » afin qu'elle flotte « dans une eau sale vers la Sommeillante<sup>573</sup> ». Cette intertextualité entre les deux récits annonce le destin tragique de Guéret et insiste sur le fait que le personnage ne se contrôle plus quand il commet ses crimes, comme s'il était un autre, une sorte de double de M. Hyde.

Le roman *Si j'étais vous...* se présente aussi comme un avatar du schéma narratif du récit de Stevenson, ainsi que Green l'analyse dans sa préface à l'édition de 1970, quand il raconte la genèse de l'œuvre sur une route en hiver de l'année 1921 : « je crus avoir réussi ce haut fait littéraire : la création d'un mythe nouveau. Je ne me rendais pas compte qu'à l'origine de mon histoire, il y avait la sinistre aventure du docteur Jekyll et de Mr. Hyde

---

<sup>568</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, traduction de Charles-Albert Reichen, Paris, Gallimard Jeunesse, 1985 [1886], p. 42.

<sup>569</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 689.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>571</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>573</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 689.

que j'avais lue en classe d'anglais l'année précédente<sup>574</sup>. » En effet, dans le récit de Stevenson, comme dans celui de Green, ainsi que notre auteur l'observe, nous assistons à « l'opération mystérieuse et horrifiante d'un échange de personnalités<sup>575</sup> ». Mais la création de Green réside dans l'élargissement du « circuit fermé » de Stevenson, consistant en allers-retours entre Jekyll et Hyde, puisque Fabien a la possibilité de faire « un long voyage qui [le] m[ène] [...] à travers une série de personnages très différents les uns des autres<sup>576</sup>. » Une autre différence existe entre le récit de Stevenson et le roman de Green : la transformation du Dr Jekyll en Hyde a lieu par le biais d'une potion chimique, soigneusement dosée, alors que Fabien échange sa personnalité à la faveur d'une formule magique composée du prénom de Fabien et de mots incompréhensibles : « il n'avait qu'un nom à dire et quelques syllabes à prononcer correctement dont le sens, du reste, lui échappait<sup>577</sup> ». À l'instar du Dr Jekyll, Fabien, devenu le lourd et vieux Poujars, ne tarde pas à souhaiter d'être dans la peau d'une jeune brute, Paul Esménard, son M. Hyde. Si nous considérons le voyage de Fabien à l'intérieur d'autres âmes, d'autres êtres comme un voyage en lui-même et une découverte de ses multiples facettes, alors Paul Esménard correspond à la mise au jour de son moi assassin. Il en va de même pour le Dr Jekyll : M. Hyde est la projection de tous les mauvais instincts et inclinations du respectable docteur. Après une période de raisonnable renoncement à se transformer en M. Hyde, le Dr Jekyll ne peut résister à la tentation de se métamorphoser à nouveau, constatant ceci dans sa confession :

*Mon mauvais génie avait longtemps été enfermé dans sa cage. Il en sortit fou furieux. Au moment même où j'avalais le breuvage, je sentais déjà en moi une indomptable et frénétique disposition au mal. C'est cela, je le suppose, qui souleva dans mon être cet orage d'impatience au moment où j'écoutais les civilités de ma malheureuse victime<sup>578</sup>.*

Dans *Si j'étais vous...*, Fabien, fraîchement arrivé dans l'esprit de Paul Esménard, se sent comme enseveli car Paul a l'intelligence peu développée : « Pour la première fois de sa vie il éprouva un malaise qu'il n'aurait pu seulement décrire ; il eut l'intuition que le sens de beaucoup de choses lui échappait<sup>579</sup>. » La sensation de manque d'intelligence se traduit dans le texte par la métaphore du « voile<sup>580</sup> ». La prise de conscience par Paul de son incapacité à comprendre qu'il est en réalité Fabien, devant le papier qui contient ses coordonnées, de son enfermement, d'une certaine façon, le plonge dans un état de colère qui rejoint celui de M. Hyde : « De sa main libre il fit un geste, comme pour écarter l'obstacle invisible, puis brusquement, la colère le prit et il fut

---

<sup>574</sup> Préface au roman *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 1528.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 1528.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 1528.

<sup>577</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 886.

<sup>578</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, op. cit., p. 122.

<sup>579</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 902.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 900.

sur le point de déchirer ce papier incompréhensible<sup>581</sup> ». Dans un état analogue à M. Hyde, Paul se rend chez Berthe. Il est en effet en proie au désir pour cette femme et éprouve en même temps une envie de violence : « d'une façon obscure, il espérait qu'elle ne serait pas seule et qu'il aurait ainsi quelqu'un avec qui se colleter, parce qu'il était en colère<sup>582</sup>. » La colère a donc une part importante dans l'assassinat de Berthe par Paul. À l'assassinat succède une sorte de joie mêlée à de la « fierté<sup>583</sup> » d'avoir accompli un crime sans désordre : « En une espèce de sourire hagard, les lèvres de Paul se retroussèrent sur ses dents<sup>584</sup>. » Cet état d'esprit rejoint celui de M. Hyde, après l'assassinat de Sir Danvers Carew, car il était « orgueilleux certes, de [son] crime<sup>585</sup> », d'après la confession du Dr Jekyll.

Le roman de *Varouna*, même s'il s'appuie davantage sur la théorie de la métempsycose et celle de la mémoire ancestrale, constitue un avatar du mythe du Dr Jekyll et de M. Hyde. La filiation entre les deux récits est établie par Green de façon discrète dans la préface de *Varouna* : « Dans sa forme actuelle, ce livre n'est pas sans rapport avec celui que je voulais écrire à vingt ans<sup>586</sup>. » On a vu que ce livre a donné le roman *Si j'étais vous...* Les transformations n'ont plus lieu en synchronie, comme dans *Si j'étais vous...* mais en diachronie, sur plusieurs siècles, ainsi que l'explique Green dans sa préface à ce roman : « j'ai étendu l'action de mon livre sur un espace de mille ans, et j'ai supposé que deux êtres spirituellement unis par une attirance invincible se retrouvent d'époque en époque, se reconnaissent et s'aiment<sup>587</sup>. » Pas de potion, ni de formule magique cette fois-ci mais une chaîne qui constitue le signe du lien entre les deux êtres destinés à se rencontrer et s'éprendre l'un de l'autre. Par conséquent, nous pouvons considérer qu'un même être explore les différentes facettes, potentialités, de sa personnalité : l'assassin, incarné en Hoël, est l'une d'entre elles. Ainsi Jeanne, la romancière de la troisième partie, en a-t-elle l'intuition et la révélation devant la chaîne dans une vitrine du British Museum : « c'est le sentiment impérieux que cette chaîne était à moi, que je l'avais eue entre les mains, passée à mon cou dans un temps si lointain que mon cerveau ne pouvait plus rien m'en dire<sup>588</sup>. » Jeanne se remémore alors l'un de ses cauchemars qui lui semble vrai : « “Et puis, je l'avais autour du cou dans ce cauchemar que je t'ai raconté, quand j'ai cru que tu me tranchais la gorge<sup>589</sup>.” » Les pronoms personnels « je » et « tu » indiquent clairement que Jeanne fut Morgane et Louis, son époux, Hoël.

Le dernier avatar du Dr Jekyll et de M. Hyde se manifeste dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*. Écrite en 1920, l'année où Green a découvert l'œuvre de Stevenson, cette nouvelle comporte un air de famille

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 901.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 909.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>585</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>586</sup> Préface de *Varouna*, *OC*, t. II, p. 1485.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 1485.

<sup>588</sup> *Varouna*, *OC*, t. II, p. 838.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 839.

avec le récit du duo du Dr Jekyll et de M. Hyde. Dans cette nouvelle, Casimir Jovite, se livre à une expérience neurologique sur Pierre-Marie de Fronsac, en observant les progrès de son mal : « Le long progrès du mal avait été suivi avec un intérêt passionné et la vague conscience de commettre un crime, mais la curiosité était plus forte que la pitié ou la crainte de ce qui allait arriver, et Casimir avait poursuivi l'expérience<sup>590</sup>. » Casimir se livre à une expérience pour provoquer une crise de démence chez Pierre-Marie avec orgueil, en refusant d'avoir recours à un spécialiste de La Salpêtrière, comme il l'analyse : « "Tu es un criminel, et de la pire espèce, conscient, intelligent et cruel<sup>591</sup>." » L'expérience perverse et l'orgueil du scientifique se retrouvent chez le Dr Jekyll quand il s'adresse au Dr Lanyon, son ami médecin, avant d'opérer sa transformation physique sous les yeux de son confrère : « "Et maintenant, vous qui avez si longtemps professé des vues étroites et matérialistes, vous qui avez nié les vertus de la médecine transcendante, vous qui vous êtes moqué de vos supérieurs... Voyez<sup>592</sup> !" » Mais Casimir Jovite, à l'instar du Dr Jekyll, sera pris à son propre piège : c'est Casimir qui deviendra « un fou délirant » « jouant dans un coin avec le pistolet neuf<sup>593</sup> », dans la chute de la nouvelle. Le crime et la folie de Casimir le condamnent : Casimir Jovite est mort symboliquement, à la fin de la nouvelle. La chute du récit de Stevenson révèle la présence de M. Hyde, agonisant, après avoir pris de l'acide prussique, dans le cabinet du Dr Jekyll : « Au milieu de la pièce gisait un homme affreusement convulsé et dont les membres étaient parcourus d'un dernier spasme<sup>594</sup>. » La position finale des deux hommes présente un caractère de similitude. Comme la confession du Dr Jekyll nous l'apprend, la personnalité et l'apparence de M. Hyde ont définitivement gagné et tué le Dr Jekyll, le condamnant de fait puisqu'il a commis un crime.

#### 2.2.4. Des emprunts à Victor Hugo, Eugène Sue, Charles Dickens et Fédor Dostoïevski

Aux yeux de Green, les livres lus dans la prime jeunesse s'impriment dans l'esprit et l'imaginaire de l'enfant et de l'homme, en profondeur, ainsi qu'il l'analyse dans son *Journal* :

*Les livres qu'on découvre à l'âge dit tendre (tendre, parce que tout s'imprime dans la jeune écorce) demeurent intacts dans notre imagination et forment notre domaine particulier. Il y a d'abord les grosses épouvantes, les Eugène Sue et consorts, puis Hugo, Stevenson, et quand on avance en âge, les enchanteurs : Dickens, Walter Scott, Hawthorne, Hoffmann aussi<sup>595</sup>.*

<sup>590</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 565.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 567.

<sup>592</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, op. cit., p. 102.

<sup>593</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>594</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, op. cit., p. 85.

<sup>595</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 8 juillet 1996, op. cit., p. 48.

Parmi les lectures favorites de Green enfant, figurent en bonne place *Les Misérables* de Victor Hugo. Le roman de Hugo n'offre aucun crime au sens juridique actuel mais le mal, les pensées criminelles et les mauvaises actions y abondent, notamment au travers du couple des Thénardier et de la bande de voyous qu'ils côtoient, lorsqu'ils habitent dans la Maison Gorbeau. C'est là que le mari Thénardier tend un piège à M. Leblanc, alias Jean Valjean, qu'il a reconnu. Tandis qu'il attend son ennemi, Thénardier attise le feu dans l'âtre, en y plaçant une tenaille, donnant une allure de forge infernale au logement des Jondrette<sup>596</sup>, nom d'emprunt des Thénardier. La lueur d'incendie associée à l'idée d'un crime qui se prépare n'est pas sans rappeler le rôle du feu dans *Mont-Cinère* et l'incendie meurtrier final par Emily ainsi que la lueur qui s'apparente au « reflet d'un incendie<sup>597</sup> » dans *Moïra*, peu de temps avant que Joseph n'étouffe Moïra. Nous avons vu le lien entre l'élément du feu et le crime.

Mais la scène des *Misérables* qui nous semble se retrouver le plus explicitement dans l'œuvre fictionnelle de Green est celle de l'ascension du mur du couvent du Petit-Picpus par Jean Valjean, poursuivi par l'acharné Javert. Arrivé au bout de la rue Picpus, Jean Valjean, en fuite avec Cosette, découvre un homme en faction, à l'angle : « Comme nous venons de le dire, en apercevant la silhouette noire, en vedette à l'angle de la rue Droit-Mur et de la petite rue Picpus, il [Jean Valjean] recula. Nul doute. Il était guetté par ce fantôme<sup>598</sup>. » Ce policier en faction deviendra dans l'imaginaire greenien M. Sarcenas que Guéret, en fuite, après le viol d'Angèle, prend pour un « mouchard », dans *Léviathan* : « comme il arrivait au bout de la rue et tournait à droite, sans doute parce que, à gauche, il aurait eu à monter et qu'il ne s'en sentait pas la force, il vit quelqu'un qui se tenait à peu de distance de lui et paraissait l'attendre<sup>599</sup>. » Chez Green, la scène tourne à l'altercation puis à l'assassinat de M. Sarcenas alors que, chez Hugo, la scène tourne à la fuite et à l'ascension du mur du couvent afin d'échapper au piège des poursuivants qui se referme. Cette ascension sera celle du mur du chantier à charbon par Guéret, quelques heures plus tard, après y avoir dormi : « C'était le mur de sa prison qu'il escaladait<sup>600</sup>. » Après avoir sauté dans le jardin du couvent et échappé de justesse à Javert et à ses hommes, Jean Valjean, à la faveur de la lune, voit une scène étrange, entre rêve et réalité, car il ne comprend pas où il se trouve et a l'impression qu'il y a des revenants : il remarque ainsi « une melonnière dont les cloches brillaient à la lune », « la bâtisse » et « un tas de fagots<sup>601</sup> ». Dans *Léviathan*, l'imaginaire greenien fait fusionner le jardin du couvent du Petit-Picpus avec le chantier à charbon pour en faire une scène greenienne frappante. L'intertexte hugolien est annoncé par la vue d'un rat pour qui ce chantier est « un jardin merveilleux plein de fortes senteurs et d'allées

---

<sup>596</sup> HUGO Victor, *Les Misérables*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », t. I, 1998 [1862], p. 1038-1102.

<sup>597</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 173.

<sup>598</sup> HUGO Victor, *Les Misérables*, op. cit., t. I, p. 630.

<sup>599</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 687.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>601</sup> HUGO Victor, *Les Misérables*, op. cit., t. I, p. 636-637.



labyrinthiennes<sup>602</sup>. » La comparaison du chantier à un jardin réveille peut-être dans la mémoire de l'inconnu qui tient la plume de Green le jardin hugolien du couvent du Petit-Picpus. Guéret s'éveille et découvre son environnement, sous la lumière métallique et irréaliste de la lune ; il recense ainsi des éléments proches de la description hugolienne, à l'exception du charbon : « le bureau des commandes, petite maison d'un étage », « une grande pile de fagots amoncelés contre la maison » et « trois tas de charbon, de taille égale<sup>603</sup> ». Le registre fantastique et poétique, à l'instar du récit hugolien, est présent chez Green par le biais de la métamorphose des pyramides de charbon sous l'astre lunaire : « Cette espèce de ruissellement immobile donnait aux masses de houille et d'antracite un caractère étrange ; elle semblait palpiter ainsi que des êtres à qui l'astre magique accordait pour quelques heures une vie mystérieuse et terrifiante<sup>604</sup>. » Chez Hugo, l'apparition sera celle d'une religieuse en prière. La similitude entre l'extrait de *Léviathan* et celui des *Misérables* se clôt là : pour Guéret, il convient de fuir, pour Jean Valjean, il convient de rester.

Le deuxième roman qui marque Green dans sa jeunesse est *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Ce sont d'ailleurs les détails macabres qu'il se remémore, non sans plaisir : « Nous ramenons, disais-je, du fond de nos lectures des trésors inoubliables. Pour moi, le pied qui sort de terre, dans *Les Mystères de Paris*, continue à être sous mes yeux comme la première fois, si j'y pense<sup>605</sup>. » Ce pied qui sort de terre, on s'en souvient, est celui d'un corps enseveli non loin de l'habitation de la famille criminelle des Martial, sur l'île du Ravageur. Pas de pied qui sort de terre, chez Green, mais peut-être une réminiscence, dans *Si j'étais vous...*, dans la disposition du cadavre de Berthe, sur son lit, après que Paul l'a étranglée : « un pied nu sortait du peignoir, court et potelé, tel qu'il se l'était imaginé<sup>606</sup> ». Bon nombre d'images du roman populaire d'Eugène Sue ont nourri l'œuvre fictionnelle de Green à son insu : nous ne mentionnerons ici que ceux qui ont trait aux crimes greeniens.

Le viol de Louise Morel par le notaire Jacques Ferrand est précédé par une scène de violence ainsi que le raconte Louise à Rodolphe de Gerolstein : « “ma résistance le rendait furieux, il ne se possédait plus. Il me maltraita, me frappa ; j'avais la figure en sang<sup>607</sup>...” » Cette scène trouve un écho très fort dans la scène de défiguration qui se situe après le viol d'Angèle par Guéret, dans *Léviathan* : « il [Guéret] leva son arme et en frappa Angèle au visage, sur les joues, sur le front, jusqu'à ce qu'elle se tût et que le sang dérobât aux yeux du vainqueur la vue de ses traits qu'il adorait<sup>608</sup>. » Jacques Ferrand, le notaire intransigeant et pharisien, est en proie à un vice terrible : « C'était la luxure. La luxure de la bête, du loup ou du tigre. [...] Désir grossier, ardeur

---

<sup>602</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 692.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>605</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 8 juillet 1996, *op. cit.*, p. 48.

<sup>606</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 911.

<sup>607</sup> SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989 [1842-1843], p. 503.

<sup>608</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.



brutale, dédain farouche, voilà les différentes phases de l’“amour” chez cet homme<sup>609</sup>. » Dans ce désir bestial, nous reconnaissons les avatars de Jacques Ferrand : Paul Guéret violant Angèle « [d]ans la rage qui lui faisait perdre tout contrôle de ses gestes<sup>610</sup> », Serge violant Élisabeth dans *Minuit* « dans cette étreinte où il y avait toute la rage d’un désir longtemps contrarié<sup>611</sup> » ou Joseph s’approchant de Moïra dans un début de scène de désir sexuel qui s’apparente à une scène de viol : « elle sentit le souffle du jeune homme qui avançait la tête à la façon d’un animal. “Non ! fit Moïra à voix basse. Non. Je ne veux pas ! Je ne veux pas<sup>612</sup> !” » Joseph a d’ailleurs plus d’un point commun avec Jacques Ferrand : le désir sexuel brutal, la violence et une dureté rigoriste dans la pratique religieuse, sans être pour autant un pharisien, comme Jacques Ferrand. Dans *Les Mystères de Paris*, Rodolphe, le justicier du roman, imagine un châtement subtil pour venir à bout de Jacques Ferrand et lui faire avouer tous ses méfaits : il va se servir d’une métisse perverse, Cecily, qu’il détient prisonnière, pour rendre fou d’amour et de désir Jacques Ferrand, car elle s’enferme dans sa chambre. Cecily est décrite en ces termes par Eugène Sue : « Charmante... trop charmante... Il faudrait l’œil impitoyable d’une créole pour découvrir le *sang mêlé* dans l’imperceptible nuance bistrée qui colore légèrement la couronne des ongles roses de cette métisse<sup>613</sup> ». Or, cette coloration des ongles et l’origine métisse sont précisément les deux points que reproche Mrs. Dare à Moïra, sa fille adoptive, dans une lettre fictive : « *Je te conseille de ne pas faire voir tes mains en plein jour : elles te trahiraient. Tes ongles surtout. J’ai mon idée là-dessus*<sup>614</sup>. » C’est par Moïra que Joseph sera châtié de sa religion trop fanatique puisqu’il cédera au désir sexuel qu’il réproche et tuera la jeune femme. Cecily, dans *Les Mystères de Paris*, est une femme qui possède « une perversité naturelle<sup>615</sup> » et Moïra est désignée, par sa mère adoptive, comme une femme qui possède « *tous les mauvais instincts*<sup>616</sup> ». La meilleure amie de Moïra à qui elle écrit une lettre quand elle est enfermée avec Joseph se nomme « Céline<sup>617</sup> ». Or, les sonorités de Céline et les caractéristiques morales et physiques de Moïra se fondent pour former le personnage d’Eugène Sue : Cecily. Jacques Ferrand et Cecily semblent bien avoir nourri de façon inconsciente Green dans l’élaboration de deux de ses personnages : Joseph et Moïra.

Un autre personnage des *Mystères de Paris*, haut en couleurs, retient l’attention et n’a pas pu échapper à celle de Green : le Chourineur. Ce personnage se retrouve dans plusieurs personnages criminels de Green, en fonction des signes physiologiques qu’ils ressentent au moment du crime. Le Chourineur est un forçat, auteur

---

<sup>609</sup> SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 530.

<sup>610</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>611</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 611.

<sup>612</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 173.

<sup>613</sup> SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 199.

<sup>614</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 29.

<sup>615</sup> SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 205.

<sup>616</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 29.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 167.

de trois assassinats : il voit « rouge », à la lettre, dès qu'il voit du sang. Quand il travaille à l'abattoir, il décrit ainsi son métier :

*“quand je me mettais à les égorger, je ne sais pas ce qui me prenait... c'était comme une furie ; les oreilles me bourdonnaient ! je voyais rouge, tout rouge, et je chourinais... et je chourinais... et je chourinais jusqu'à ce que le couteau me fût tombé des mains ! Tonnerre ! c'était une jouissance<sup>618</sup> !”*

Au moment où il tue les chevaux à l'abattoir, le Chourineur ne s'appartient plus puisqu'il ne peut s'empêcher de tuer. De même, dans *Léviathan*, Guéret découvre qu'il ne peut s'empêcher de frapper Angèle, sur la berge, pour la faire taire : « Il ne savait plus comment échapper à lui-même, à son crime, comment empêcher ses mains d'agir, comment arrêter ces cris<sup>619</sup>. » Même impérite pour Paul Esménard, dans *Si j'étais vous...*, qui ne se contrôle plus : « Car il avait peur depuis un instant, il avait peur de ces cris, et il avait peur de ce qu'il était en train de faire<sup>620</sup>. » Paul Esménard a l'impression d'un voile, qui ne lui fait pas voir rouge, mais qui « brouill[e] tout dans son cerveau<sup>621</sup> » et entend un son sibilant : « un petit sifflement<sup>622</sup> ». L'égorgement fait naturellement songer au crime de Hoël sur Morgane, dans *Varouna*. Le voile rouge qui semble se déposer sur les yeux du Chourineur prend la forme, dans *Adrienne Mesurat*, d'« une lumière qui tournait autour de la tête<sup>623</sup> » du père Mesurat. Adrienne a, elle aussi, la « tête » qui « bourdonn[e]<sup>624</sup> » après son parricide. Guéret semble aussi aveuglé par un voile de colère, d'après le point de vue d'Angèle : « Elle eut le temps de voir la colère revenir dans ses yeux comme une espèce de flot qui en changea la teinte<sup>625</sup> ». Avant de tuer M. Sarcenas à coups de canne, Guéret est en proie à « la fureur<sup>626</sup> », à l'instar du Chourineur. Quand Moïra s'enferme dans la chambre de Joseph, ce dernier fait l'expérience d'une vision voilée et altérée : « Il avait l'impression que cette femme avançait puis reculait dans une sorte de brouillard<sup>627</sup>. » L'idée de « jouissance » liée à l'action criminelle se retrouve chez Guéret qui sent une « force » « impatiente et joyeuse<sup>628</sup> » courir dans ses membres avant de tuer le vieux M. Sarcenas. Paul Esménard éprouve aussi une sorte de satisfaction devant son crime « propre » : sa bouche dessine un « sourire hagard<sup>629</sup> ». La jouissance est un trait récurrent des scènes de crime.

---

<sup>618</sup> SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 63.

<sup>619</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>620</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 907.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>623</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>625</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>627</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 162.

<sup>628</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 688.

<sup>629</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

Le troisième roman qui a beaucoup marqué le jeune Green est *Les Aventures d'Oliver Twist* de Charles Dickens. Dans ce roman, se trouve une scène de crime particulièrement saisissante : l'assassinat de Nancy, la prostituée, par son amant, Sikes, la brute de la bande de Fagin. Les rôles des personnages rappellent deux scènes de crime de Green : celui du viol et de la défiguration d'Angèle par Guéret dans *Léviathan* et celui de l'assassinat de Moïra par Joseph, dans *Moïra*. Si Angèle se prostitue, Moïra, en revanche, n'est pas une prostituée mais une femme de mœurs légères. Ces deux personnages de pécheresses, auxquelles il faut ajouter Karin dans *L'Autre*, sont peut-être des avatars de Nancy de Charles Dickens et de Fleur-de-Marie dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, pécheresses repenties, dans ces deux romans. Guéret se montre brutal et colérique, quand il se voit trompé par Angèle qui lui ment et Joseph, bien que pieux, se caractérise par un tempérament brutal, voire colérique. La scène de crime d'*Oliver Twist* témoigne d'une grande violence de la part de Sikes qui frappe avec la crosse d'un pistolet le visage de Nancy : « Elle chancela et tomba, presque aveuglée par le sang qui ruisselait d'une profonde blessure à son front ». Puis, c'est le coup de grâce : « C'était une scène horrible à voir. Le meurtrier recula en titubant jusqu'au mur ; il se boucha la vue en mettant la main devant ses yeux, empoigna un lourd gourdin et abattit d'un coup la femme<sup>630</sup>. » En proie à une fureur homicide, Sikes défigure la pauvre Nancy : « la terreur s'ajoutant à sa rage, il avait frappé, frappé encore<sup>631</sup>... » À l'aube, la scène de crime est encore plus affreuse : « Il avait arraché la couverture... et le cadavre gisait là... de la chair et du sang, rien de plus... mais quelle chair, et que de sang<sup>632</sup> ! » Comme pour le personnage et le passage à l'acte criminel du Chourineur, nous allons voir que cette scène de crime a poussé ses influences, comme les branches et rameaux d'un arbre, dans l'imaginaire des scènes de crime de Green. Cette scène de crime comporte des analogies évidentes avec celle du crime de défiguration commis par Guéret sur Angèle, dans *Léviathan*, à travers l'acharnement des coups : « Les poings se levaient et retombaient sans qu'il en fût le maître<sup>633</sup>. » Il en va de même dans la deuxième scène de crime au cours de laquelle Guéret tue M. Sarcenas : « La canne levée retomba d'abord sur la poitrine de la victime, puis avec une violence frénétique sur le front et les tempes<sup>634</sup>. » Angèle est défigurée, à l'instar de Nancy, non avec un gourdin mais avec une branche par Guéret. La peur mêlée de rage rejoint les sentiments de Guéret, en « colère » mais aussi sous l'emprise de la « terreur<sup>635</sup> ». Ces deux sentiments sont aussi ceux de Paul Esménard, dans *Si j'étais vous...*, en « colère<sup>636</sup> », en montant les escaliers, et effrayé, alors qu'il s'apprête à étrangler Berthe : « il eût fallu surtout qu'il n'eût pas peur lui-même alors qu'il s'appuyait

---

<sup>630</sup> DICKENS Charles, *Les Aventures d'Oliver Twist*, traduction de Francis Ledoux, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019 [1837], p. 448.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>633</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>636</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 906.

contre elle de tout le poids de son grand corps et que la sueur lui coulait sur le front<sup>637</sup>. » L'abondance de sang renvoie davantage à la scène de crime de *Varouna* au cours de laquelle Hoël s'étonne d'ailleurs de tout le sang sur « les draps » et « le plancher<sup>638</sup> ». La « couverture<sup>639</sup> » rappelle bien sûr le crime de Joseph dans *Moïra*.

L'influence de Fédor Dostoïevski sur l'œuvre fictionnelle de Green ne commence qu'en 1950 avec la lecture majeure de *Crime et châtiment*. Dans le roman du grand écrivain russe, nous suivons le parcours criminel de Raskolnikov et l'enquête judiciaire qui s'ensuit, menée par Porphyre Petrovitch, au sujet du double crime de la vieille usurière, Aliona Ivanovna, et de sa sœur, Lizavéta Ivanovna. L'influence de cette lecture sur l'œuvre fictionnelle de Green est indéniable, ainsi que nous allons le montrer. Mais, de façon plus surprenante, la lecture des principales œuvres de Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* et *L'Idiot*, révèle un imaginaire et des thèmes communs, à l'œuvre dans les fictions de Green d'avant 1950, notamment au sujet de la question du crime.

Parcourons succinctement, mais de façon précise, le cheminement criminel de Raskolnikov afin de mieux montrer ensuite l'influence sur les crimes greeniens. Le crime de la vieille usurière fait l'objet d'une intense méditation par Raskolnikov qui combine tout pendant plus d'un mois : il est défini comme faisant partie de ces « maniaques absorbés par une idée fixe<sup>640</sup> ». La colère est inscrite dans son orgueil d'étudiant miséreux et dans son nom qui signifie étymologiquement « le volcanique ». La brutalité de la décision du passage à l'acte criminel se fait à l'occasion d'un hasard qui lui apprend, place des Halles, que la vieille usurière sera seule le soir même à dix-neuf heures : « tout venait d'être définitivement décidé<sup>641</sup>. » Il fabrique un « nœud coulant<sup>642</sup> » sous l'aisselle de son manteau afin de pouvoir maintenir et cacher la hache à cette place. Puis, il descend l'escalier de son logement à la cuisine où il ne trouve pas la hache. Mais une coïncidence la lui fait trouver dans la loge du concierge : « Tout à coup il tressaillit. Dans la loge, à deux pas de lui, un objet brillait, sous un banc, à gauche<sup>643</sup> ». Raskolnikov doit monter un « escalier<sup>644</sup> » jusqu'au quatrième étage. La vieille usurière entrebâille la porte et, craignant qu'elle n'ouvre pas davantage, Raskolnikov « saisit la porte et la tira à lui pour que la vieille ne s'avisât pas de la refermer<sup>645</sup>. » La peur envahit Raskolnikov : « sa voix était entrecoupée, ses mains tremblaient ». Au moment de tuer, l'étudiant a un malaise : « Soudain, la tête commença à lui tourner<sup>646</sup>. » Puis, quand il abat la hache une première fois, Raskolnikov semble ne plus s'appartenir : « il retira la hache de dessous son pardessus, l'éleva à deux mains et d'un geste mou, presque machinal, la laissa retomber sur la tête de la

---

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>638</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 680.

<sup>639</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 174.

<sup>640</sup> DOSTOÏEVSKI Fédor, *Crime et châtiment*, traduction de Doussia Ergaz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2009 [1866], p. 67.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 119. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 120. Cette référence est valable pour la citation suivante.

vieille. » Puis, il frappe à deux reprises : « Le sang jaillit à flot comme d'un verre renversé<sup>647</sup> ». Raskolnikov s'empare ensuite des « clefs » pour voler la vieille usurière. Il tue après la sœur de l'usurière, arrivée inopinément : « Il était de plus en plus terrifié, surtout depuis le second meurtre qu'il n'avait point prémédité et il se pressait de fuir<sup>648</sup>. » Au moment que Raskolnikov juge le plus favorable pour fuir, un client vient sonner à la porte, à plusieurs reprises et l'assassin doit attendre dans l'appartement. Enfin, « [r]entré chez lui, il se jet[te] sur son divan tout habillé et tomb[e] dans une sorte d'inconscience qui n'était pas le sommeil<sup>649</sup>. »

La scène de crime de *Moïra* présente de nombreux points de similitudes avec celle de *Crime et châtiment*. Pas de hache ni de double assassinat, chez Green, mais une couverture et un seul crime. La clef est un objet important qui ouvre et clôt la scène de crime, quand Moïra ferme la porte<sup>650</sup> et quand Joseph la rouvre pour aller enterrer la jeune femme<sup>651</sup>. L'importance du franchissement du seuil, même si aucun des personnages ne force la porte comme chez Dostoïevski, se retrouve chez les deux écrivains. La colère anime aussi Joseph qui agit « avec fureur<sup>652</sup> ». L'embrayeur « tout à coup », dont nous avons vu l'importance stylistique, chez Green, est aussi présent, au cours de l'acte criminel. La peur étroit Joseph également : « Joseph craignit qu'il [le corps de Moïra] ne lui échappât ». Joseph ne s'appartient plus non plus, au moment du crime : « Des mots sans suite lui sortaient de la bouche et à un moment il pleura sans le savoir. » On peut deviner que les mains de Joseph tremblent puisqu'elles sont « maladroites », tandis qu'il habille la morte. Joseph sombre après le crime et l'habillage de la morte « dans un lourd sommeil. »

La scène de crime de *Chaque homme dans sa nuit* comporte aussi des points communs avec celle du roman de Fédor Dostoïevski. Elle est décrite du point de vue de la victime contrairement à celle de *Crime et châtiment*. Max utilise un revolver pour tuer Wilfred et non une hache. Nonobstant, nous retrouvons l'importance de la clef que Max tourne sournoisement derrière lui, à l'insu de Wilfred<sup>653</sup>. Puis, la clef est de nouveau à l'honneur quand Wilfred rouvre pour sortir de chez Max<sup>654</sup>. L'importance du passage du seuil est de nouveau mise en relief et notamment dans l'entrebâillement final de la porte de l'immeuble que Wilfred tentera vainement de franchir pour échapper au coup de feu de Max. Wilfred se retrouve dans « l'escalier<sup>655</sup> » de l'immeuble de Max qu'il parcourt de bas en haut, puis de haut en bas, tentant vainement de trouver un habitant qui veuille bien lui ouvrir, en sonnant : « Il sonna encore une fois et passa les mains sur son visage pour en essuyer la sueur, puis sonna de nouveau avec une insistance furieuse, appuyant de toutes ses forces sur le bouton qu'il ne lâchait pas,

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 121. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>650</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 162.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 174. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf mention contraire de notre part.

<sup>653</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 693.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 699.

mais la porte restait fermée<sup>656</sup>. » Ce passage semble imiter l'attitude du premier client qui sonne à la porte de l'usurière, alors que Raskolnikov s'y trouve encore : nous pouvons donc y voir une réécriture inversée de la part de Green car Wilfred est la victime et il cherche à échapper à Max, son futur assassin, tapi dans son appartement avec un revolver. Dans *Crime et châtiment*, c'est le criminel qui est enfermé et a peur tandis que dans *Chaque homme dans sa nuit*, c'est la victime qui est prisonnière de l'immeuble et éprouve la « peur<sup>657</sup> » de mourir.

Une scène ambiguë de *L'Autre*, roman écrit en 1971, ressemble au début de la scène de l'assassinat d'Aliona Ivanovna par Raskolnikov. Karin, la jeune Danoise ostracisée par la ville pour avoir aimé des officiers allemands, se rend chez Mlle Ott, et pénètre chez elle contre son gré, à la façon de Raskolnikov : « Si peu que ce fût, la porte s'entrouvrit et j'y glissai le pied, puis d'une pression je la forçai à tourner sur ses gonds<sup>658</sup>. » Pas de crime, ensuite, mais Karin fait une telle peur à Mlle Ott qu'elle doit la ranimer d'une syncope avant de la quitter. Mlle Ott succombera le même soir d'une attaque.

À la lecture de la scène de crime de *Crime et châtiment*, nous sommes frappée non seulement par l'influence qu'elle a pu avoir sur les romans qui ont suivi la lecture de septembre 1949, ainsi que le prouve une première mention dans le *Journal* le 29 septembre 1949, mais aussi et surtout par les points de convergence entre l'imaginaire greenien et la scène de crime dostoïevskienne. La scène de la porte forcée dont nous venons de parler dans *L'Autre* fait écho à une autre scène dans le roman *Si j'étais vous...*, écrit en 1947, avant la lecture du roman de l'écrivain russe, dans lequel Paul Esménard force la porte de Berthe, à la faveur d'un mensonge sur son identité : « Comme elle disait ces mots, il perçut le son d'une clé qui se déplaçait très doucement dans la serrure. D'un coup il saisit alors le bouton de cuivre et ouvrit la porte<sup>659</sup>. » Nous avons déjà mentionné que les éléments tels que les clefs, l'escalier, la peur mêlée à la colère pour le meurtrier, le fait de ne plus se contrôler, les malaises et l'embrayeur « tout à coup » sont des éléments récurrents de l'univers greenien.

Une autre scène de *Crime et châtiment* a clairement influencé Green dans la rédaction de ses scènes de crime, après 1950. Dans le roman de l'écrivain russe, Svidrigaïlov fait venir Dounia, la sœur de Raskolnikov, chez lui, afin de lui révéler des informations sur les causes de l'état maladif et bizarre de son frère. Mais Svidrigaïlov profite d'être seul dans l'immeuble afin d'enfermer Dounia dans son appartement : « “Remarquez cette porte, elle est fermée à clef<sup>660</sup>.” » La porte par laquelle ils sont entrés est aussi « fermée à clef<sup>661</sup>. » Il est amoureux d'elle : « ses yeux brillaient du même feu qui naguère avait tant effrayé Dounetchka<sup>662</sup>. » Svidrigaïlov

---

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>658</sup> *L'Autre, OC*, t. III, p. 867.

<sup>659</sup> *Si j'étais vous...*, *OC*, t. II, p. 907.

<sup>660</sup> DOSTOÏEVSKI Fédor, *Crime et châtiment, op. cit.*, p. 550.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 555.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 551.



semble déterminé à abuser d'elle : « "Il est très difficile de prouver un viol, Avdotia Romanovna<sup>663</sup>." » Dounia, pour se défendre, sort un revolver et tire sur son agresseur mais le manque. Elle ne doit son salut qu'à l'aveu de son désespoir et de son absence d'amour pour son agresseur qui lui laisse son honneur et la clef : « "Voici la clef, fit-il après un moment de silence (il la tira de la poche gauche de son pardessus et la déposa sur la table, derrière lui, sans se tourner vers Dounia). Prenez-la et partez vite<sup>664</sup>." » L'urgence de sortir apparaît dans la répétition du mot « vite » qui « résonnait terriblement » : « Dounia ne s'y méprit point ; elle saisit la clef, bondit jusqu'à la porte, l'ouvrit précipitamment et sortit en toute hâte. »

Cette scène semble le modèle qui a servi de canevas à Green lorsqu'il écrit le prélude aux scènes de crime de *Moïra* et de *Chaque homme dans sa nuit*. Considérons *Moïra*, tout d'abord. Moïra, pour piéger Joseph et le ridiculiser, en obtenant une déclaration d'amour, s'enferme avec lui, dans sa chambre, en cachant la clef dans son sein : « "D'abord, pour me faire partir, il faudrait reprendre votre clef là où je l'ai mise (elle porta la main à sa poitrine) et vous n'oserez pas, j'espère<sup>665</sup>." » Cette scène est liée, là aussi, au désir sexuel que Joseph éprouve pour Moïra : « Son corps d'homme la voulait<sup>666</sup> ». Pour Moïra, c'est l'amour qui finit par l'envahir, ainsi qu'elle l'écrit dans sa lettre à Céline : « *J'ai perdu, Céline. C'est moi qui suis amoureuse*<sup>667</sup>. » La scène se clôt par la restitution de la clef par Moïra : « "Ramassez votre clef<sup>668</sup>." » Mais, à l'inverse de la scène de *Crime et châtement*, Joseph, touché par Moïra, ne se possède plus : « elle vit les yeux de Joseph briller d'un éclat qu'elle n'avait jamais connu à aucun homme et l'effroi la saisit tout à coup. "Ouvrez cette porte", dit-elle. » Le regard de feu rejoint celui que pose Svidrigaïlov sur Dounia. Il prélude à la scène de relation sexuelle qui commence comme un viol puisque Moïra se refuse à Joseph au début. Cette scène mènera au crime de Joseph, après la relation sexuelle avec Moïra.

Examinons, à présent, la scène de *Chaque homme dans sa nuit*, entre Max et Wilfred. Elle débute de façon analogue à celle de *Crime et châtement* et de *Moïra* : Max ferme la porte sans que Wilfred s'en aperçoive et Max ne le lui dévoile qu'au fil de la conversation, quand Wilfred manifeste le souhait de s'en aller et se dirige vers la porte : « "Je l'ai fermée à clé tout à l'heure. J'avais les mains derrière le dos, tu n'as pas remarqué<sup>669</sup> ?" » Le désir homosexuel de Max pour Wilfred est au cœur de cette scène, ce que Wilfred comprend après, quand il cherche à comprendre l'attitude de son ami : « Max voulait et Wilfred ne voulait pas. Pour cette raison, Max désirait tuer Wilfred<sup>670</sup>. » Tout au long de la scène entre Max et Wilfred, Max tâche de profiter de la peur de

---

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 556.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 559. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>665</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 162.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 172. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>669</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 693.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 698.



Wilfred et de son enfermement : « Il poussa Wilfred sur le canapé et s’assit dans le fauteuil rouge en face de lui. “Souris”, commanda-t-il. Wilfred obéit mécaniquement<sup>671</sup>. » À l’instar de Svidrigaïlov qui explique à Dounia qu’elle s’est fourrée dans un piège car l’immeuble est vide et veut exercer un chantage avec l’assassinat commis par son frère, Max distille la peur chez Wilfred, en lui racontant qu’il a été interné par son patron : « “Il y a trois ans, le cochon m’a fait enfermer, à trente miles d’ici.” » Puis, après lui avoir dit qu’il avait fermé la porte à clef, Max laisse entendre à Wilfred qu’il a une arme dans sa poche : « “Alors j’ai dans ma poche ce petit objet que je garde à toutes fins utiles, pour le jour où je m’expliquerai avec le vieux. [...] Vraiment, tu ne tiens pas à voir le petit objet ? Non ? Avoue que tu n’es pas à ton aise<sup>672</sup>.” » L’ambiguïté plane entre une scène de menace et une scène de séduction : « “Est-ce qu’on ne t’a jamais dit que tu avais une démarche curieuse, légère, un peu timide, oui, comme celle d’un jeune animal, comme celle d’un jeune garçon ?” » La menace de l’arme se précise quand Max explique à Wilfred qu’il a voulu le tuer après que ce dernier l’a giflé mais sa beauté l’a sauvé : « “Tu étais si beau que je n’ai pas pu tirer<sup>673</sup>.” » Quand Max remet la clef à Wilfred afin qu’il puisse sortir, l’extrait ressemble, à s’y méprendre, à celui du départ de Dounia : « Après une hésitation, Wilfred se dirigea vers la porte. Il eut l’impression de s’y jeter et quand il voulut mettre la clé dans la serrure, il s’y prit si maladroitement que le petit objet de métal faillit lui sauter des doigts<sup>674</sup>. » Max, comme Svidrigaïlov pour Dounia, presse Wilfred de partir : « “Va-t’en.” » Contrairement à la scène de Dostoïevski qui tourne à la libération de Dounia, celle entre Max et Wilfred va déboucher sur l’assassinat de Wilfred par Max.

*L’Idiot* de Dostoïevski est lu par Green en mai 1951, ainsi qu’en témoigne une première mention dans son *Journal*, le 18 mai 1951. Ce roman se clôt par l’assassinat de la belle Nastassia par son amant, Rogojine, d’un coup de couteau porté au cœur. Celui-ci montre au prince Mychkine le corps de Nastassia, caché sous un drap, ce qui n’est pas sans rappeler le corps de Moïra enfoui sous une couverture, même si la lecture de Green intervient après. En revanche, l’influence de cette scène finale du roman russe a marqué la fin de *Chaque homme dans sa nuit*. Rogojine et son rival, le prince Mychkine, veillent côte à côte, non loin du corps de Nastassia, comme le fera Max auprès de Wilfred qu’il vient d’abattre d’une balle de revolver. Quand les policiers découvrent le crime, il trouve Rogojine « dans le délire et privé de connaissance<sup>675</sup>. » Rogojine est victime d’un transport au cerveau. Le prince Mychkine est retombé dans son « idiotie », l’épilepsie ayant fait son œuvre : « Mais il ne comprenait déjà plus rien aux questions qu’on lui posait et ne reconnaissait plus les gens qui entraient et l’entouraient<sup>676</sup>. » En tuant Wilfred, Max semble bien devenu définitivement fou, dans un état analogue à celui

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 692. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 695. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p. 697. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>675</sup> DOSTOÏEVSKI Fédor, *L’Idiot*, traduction par Albert Mousset, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019 [1869], p. 970.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 970.

de Rogojine et Mychkine dont il fait la synthèse, ainsi que l'explique Mr. Knight à Angus, le cousin de Wilfred : « "Il a été impossible d'arracher deux paroles cohérentes au meurtrier"<sup>677</sup> » »

La lecture des *Frères Karamazov* de Dostoïevski est effectuée par Green en août 1950, ainsi qu'en témoigne la première mention du *Journal* de Green le 27 août 1950, ainsi que le mentionne Myriam Kissel dans son essai comparatif entre Green et Dostoïevski<sup>678</sup>. L'assassinat du père Karamazov par son fils naturel, Smerdiakov, ne trouve de points de comparaison que dans *Adrienne Mesurat*, où un parricide a lieu, écrit en 1927, et qui ne peut avoir reçu l'influence du roman russe. Toutefois, le mysticisme de ce roman, porté principalement par le beau personnage d'Aliocha et le starets Zossima, au début du roman, nourrit en profondeur la veine spiritualiste identifiée par Jean Sémolué, pour classer les romans de Green et constituée par le trio suivant : *Moïra*, *Chaque homme dans sa nuit* et *L'Autre*. Il a peut-être nourri plus subtilement les crimes de *Moïra* et de *Chaque homme dans sa nuit* car dans le roman du Russe, celui qui accepte d'expier l'assassinat du père, même s'il est innocent, alors que tout l'accuse, c'est Dmitri, le frère brutal et dissolu. Dans les deux romans de Green, les vrais assassins se livrent ou se laissent prendre par la justice. Dans *Moïra*, par un mouvement inverse à Smerdiakov, qui laisse son demi-frère être accusé à sa place et expier son crime, en Sibérie, Joseph, au lieu de s'échapper, comme le lui proposait Bruce Praileau, décide de se rendre et d'assumer sa culpabilité : « "Je sais ce que je dois faire, dit Joseph en mettant son pardessus. J'en ai assez. Je vais tout dire"<sup>679</sup> » » Ce mouvement est déjà amorcé avec l'attitude de Hoël, dans *Varouna*, écrit en 1940, loin de l'influence du romancier russe évidemment, et qui, découvrant la chaîne liant sa destinée à celle de Morgane, décide de se livrer, peut-être pour expier, comme Dmitri Karamazov, car il s'en veut d'avoir tué Morgane, mais surtout parce qu'il est conscient que sa vie est accomplie et terminée : « "Et maintenant à quoi bon vivre ? J'ai accompli ma destinée. Il ne me reste plus qu'à reprendre ma chaîne et me livrer au juge, qui me fera mourir comme mes parents sont morts"<sup>680</sup> » »

## 2.3. L'influence des faits divers

### 2.3.1. Julien Green : un lecteur assidu des faits divers

Très jeune, Green se montre fasciné tant par les récits que les images aux détails macabres. La lecture des faits divers constitue donc un terreau fertile pour une imagination si réceptive et poreuse aux textes et images

---

<sup>677</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 707.

<sup>678</sup> KISSEL Myriam, *Julien Green et Fédor Dostoïevski, Une écriture mystique*, op. cit., p. 80. Cet ouvrage fut aussi éclairant pour comprendre les points de jonction entre le mysticisme de l'écrivain russe et celui de Green.

<sup>679</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 192.

<sup>680</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 681.

de nature violente. Cette lecture des faits divers passe évidemment par la lecture des journaux, le matin, même encore dans les dernières années de sa vie, au moment du petit déjeuner, qui font l'objet d'un rejet à plusieurs reprises, comme dans cette notation : « Les journaux qui nous arrivent sont vite écartés, quel intérêt<sup>681</sup> ! » Pourtant, le *Journal* de Green se fait ici l'écho des journaux : l'intimité s'ouvre paradoxalement à l'extériorité, à l'altérité et nous tâcherons de montrer par quels processus et procédés l'altérité des journaux devient intériorité du *Journal* greenien. Rejetés, les journaux entrent tout de même par les fenêtres des yeux, ainsi que Green l'évoque dans cet extrait : « Je regarde souvent les photos dans les journaux, c'est même la seule chose qui m'y amuse<sup>682</sup> ». Cette phrase a son importance pour un écrivain visionnaire comme l'est Green. Pourtant, les journaux sont aussi lus puisque le *Journal* de Green se fait l'écho des événements historiques, diplomatiques ou belliqueux, mais aussi des faits divers, ainsi qu'il l'évoque dans ce passage : « je suis la femme qui voit briller près de sa tempe le revolver de l'assassin, et je suis l'assassin, je suis tout cela quand je lis un journal<sup>683</sup>. » Le processus d'identification à l'œuvre ici montre l'importance des faits divers et notamment des faits divers criminels pour Green. Ce processus de lecture qui est celui aussi à l'œuvre dans la littérature montre la fascination de tout un chacun pour les faits divers, ainsi que l'analyse Minh Tran Huy, dans son essai *Les Écrivains et le fait divers* : « Nous brisons ainsi les tabous imposés par la société, ou notre propre morale, sans avoir à en payer le prix, fantasmant sur des meurtres, des vols, des catastrophes que pour la plupart – et c'est heureux – nous n'aurons pas à subir<sup>684</sup>. » L'identification aux « personnages » des faits divers montre aussi le lien fort qui unit littérature et faits divers et que Minh Tran Huy qualifie de « mouvement d'attraction-répulsion<sup>685</sup> ». Green explique en fait son rapport ambigu aux journaux par une sélection soigneuse des faits qu'il relate dans son *Journal* : « Comme on choisit qui entre chez soi, mon Journal n'accepte que ce qui lui convient<sup>686</sup>. » Cette notation fait coïncider le *Journal* avec le moi intime du diariste, en en faisant un véritable double, poreux cependant à certains événements extérieurs que Green qualifie de simples « points de repère, souvent sans plus<sup>687</sup> ». Or, dans son *Journal*, ces « points de repère » prolifèrent et font l'objet d'une véritable transposition narrative, témoignant ainsi non seulement d'un goût pour le récit bref mais aussi d'un intérêt pour le monde contemporain. Cela montre aussi le lien indéfectible qui existe entre littérature et faits divers.

Face au florilège de faits divers criminels évoqués dans son *Journal*, nous avons effectué une sélection afin de montrer quelques procédés de mise en récit de ces crimes qui expliquent non seulement l'intérêt de Green pour eux, comme lecteur, mais aussi la manière dont il les fait siens, en les faisant pénétrer dans son *Journal*.

---

<sup>681</sup> GREEN Julien, *Le Grand Large du soir*, 10 juillet 1997, *op. cit.*, p. 55.

<sup>682</sup> *Ibid.*, 11 mai 1998, p. 257.

<sup>683</sup> *Journal*, 12 novembre 1931, *OC*, t. IV, p. 134.

<sup>684</sup> TRAN HUY Minh, *Les Écrivains et le fait divers*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>686</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 26 mai 1996, *op. cit.*, p. 37.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 37.

Quelques-uns de ces faits divers, et pas nécessairement les moins graves, font l'objet d'une mise en récit vive, concise et souvent teintée d'ironie, comme celui-ci :

*Il y a huit ou dix jours on a condamné en Angleterre un soldat américain à la pendaison. Braconnant un jour dans un parc, cet homme avait été abordé par un vieux monsieur qui lui avait demandé son nom, et l'Américain, tirant sur lui, l'a tué. Or, le vieux monsieur était le propriétaire du parc. L'avocat du meurtrier soutient que celui-ci n'est pas responsable et qu'il a la mentalité d'un enfant de neuf ans<sup>688</sup>.*

La parataxe syndétique du récit du crime avec le « et » de clôture montre l'apparente logique du déroulement alors que l'ennemi, l'intrus, n'est pas le « vieux monsieur » mais le soldat américain. L'ironie du sort fait que c'est en plus précisément le « propriétaire du parc » qui est tué, ajoutant le crime au délit de braconnage. Une enquête est alors ouverte pour savoir pourquoi ce soldat a été enrôlé dans l'armée et l'on découvre que, pendant la Seconde Guerre mondiale, « le niveau intellectuel de l'armée des États-Unis était celui d'un enfant de dix à douze ans. » La remarque cinglante et ironique de Green ne se fait pas attendre : « À présent, grand progrès, le niveau est celui d'un enfant de douze à quatorze ans. Je livre ce fait à la méditation des personnes qui aiment à s'instruire. » L'ironie réside bien sûr dans l'incise avec un jugement axiologique, « grand progrès ». Green s'approprie progressivement le fait divers singulier : d'extérieur, il le rend intime, par ses réflexions. L'intériorisation du fait divers laisse ensuite le champ libre à une réflexion à valeur de vérité générale : « Sans doute le niveau n'est-il pas plus élevé dans les autres armées du monde, mais je trouve inquiétant que les mains soient si puissantes et le cerveau si jeune<sup>689</sup>. »

Le 30 mars 1997, Green évoque une vague de « suicides collectifs en série au Canada, en Californie, d'affiliés à des sectes » en dressant un portrait ironique du gourou : « le gourou en chef récupère les biens de ses dupes », « c'est un fou suicidaire qui ne veut pas s'en aller seul et à qui il faut de la compagnie, comme les potentats orientaux<sup>690</sup>. » La vivacité du récit est mise au service de la dénonciation de « l'horreur » (terme utilisé à maintes reprises dans le *Journal*), de la répulsion face au crime. Mais cette répulsion s'accompagne néanmoins d'une fascination pour les faits divers comme dans cette notation au cours de laquelle Green fait le récit de l'attentat du Boeing 747 à travers les témoignages. Le sens du tragique passe dans ce récit par le registre lyrique : « Les témoins ont vu soudain dans la nuit une boule de feu tomber du ciel sur la mer », « un arc lumineux a été vu dans le ciel, puis des explosions, trois, comme le feu d'artifice de la mort », « [d]es îlots de feu<sup>691</sup> ». Le fait divers, ainsi qu'on peut le voir, appelle une mise en récit personnelle et littéraire.

---

<sup>688</sup> *Journal*, 19 janvier 1945, *OC*, t. IV, p. 828.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 828. Cette référence est valable pour cette citation et celles qui la précèdent.

<sup>690</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 30 mars 1997, *op. cit.*, p. 175.

<sup>691</sup> *Ibid.*, 19 juillet 1996, p. 56.

D'autres faits divers sont mentionnés par Green car ils montrent le talent de romancière de la vie, comme dans cet exemple relaté en janvier 1943, sans date précise : « L'autre nuit une jeune fille a été poignardée à Central Park, peut-être par un fou. Elle avait sur elle le manuscrit d'un journal qu'elle tenait régulièrement. La dernière page de ce journal portait ces mots : "Il ne m'arrive jamais rien"<sup>692</sup>. » La quasi-absence de commentaires de Green montre la fascination qu'exerce ce fait divers où un sens semble caché derrière l'événement et confère à l'assassinat de la jeune fille l'aspect du destin. La chute du fait divers rappelle et a peut-être inconsciemment nourri la fin de *L'Autre*, quand Karin range le manuscrit de son récit de vie et déclare à haute voix : « "Fin ! s'écria-t-elle. Fini à jamais. Je m'en vais"<sup>693</sup>. » Or, Karin, à l'instar de la pauvre jeune fille du fait divers, est loin d'imaginer que c'est vraiment fini et que, à cause d'une mauvaise rencontre, elle va se noyer accidentellement dans l'eau de l'un des canaux de Copenhague. Toutefois, la concision du fait divers et l'effet de chute finale rapprochent cette rubrique journalistique du genre de la « nouvelle<sup>694</sup> », selon Minh Tran Huy, dans *Les Écrivains et le fait divers*. Ces deux genres (le fait divers et la nouvelle) ont la brièveté en commun mais aussi ce que Roland Barthes nomme « l'immanence<sup>695</sup> ». Structure close sur elle-même, le fait divers, selon Barthes, est gouverné par deux types de relations : la première est la causalité aberrante ou « troublée<sup>696</sup> », c'est-à-dire dont la logique est dérangée, voire absente. Le fait d'enrôler des hommes avec un cerveau d'enfant dans l'armée entre dans ce cas de figure. La deuxième relation constitutive d'un fait divers est celle de la « coïncidence<sup>697</sup> » : le fait divers de janvier 1943 entre pleinement dans le cadre de cette seconde relation par l'opposition entre la dernière notation du journal et l'événement de l'assassinat de la jeune fille. Comme l'analyse avec pertinence et poésie Minh Tran Huy, « [l]a coïncidence convertit là encore le hasard en destin – un destin mystérieux, intelligent bien qu'inintelligible, pourvu d'un sens que nous ne parvenons cependant pas à appréhender<sup>698</sup>. » Selon la belle formule finale de l'étude de Roland Barthes, « un dieu rôde derrière le fait divers<sup>699</sup>. »

Ces deux caractéristiques du fait divers font de lui un cousin, si ce n'est un frère, de la littérature où les coïncidences abondent aussi. D'ailleurs, il rejoint parfois la fiction greenienne, comme ce fait divers survenu dans le New Jersey et mentionné par Green en ces termes :

*un crime commis [...] par un jeune protestant fort pieux, grand chanteur de cantiques, grand lecteur de la Bible [...] beau, violeur de petites filles (huit ou dix ans) et récemment assassin d'une*

<sup>692</sup> *Journal*, entre le 5 et le 12 janvier 1943, *OC*, t. IV, p. 703.

<sup>693</sup> *L'Autre*, *OC*, t. III, p. 987.

<sup>694</sup> TRAN HUY Minh, *Les Écrivains et le fait divers*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>695</sup> BARTHES Roland, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981 [1964], p. 195.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>698</sup> TRAN HUY Minh, *Les Écrivains et le fait divers*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>699</sup> BARTHES Roland, « Structure du fait divers », *op. cit.*, p. 203.

*filles de vingt ans qu'il a étranglée, après l'avoir violée, avec la ceinture qu'elle portait autour de la taille*<sup>700</sup>.

Ce fait divers évoque irrésistiblement le roman de *Moïra*, paru en 1950, et le crime commis par Joseph Day sur Moïra qu'il étouffe, étrange coïncidence et entrelacement de la réalité et de la fiction dont Green se fait le miroir dans cette réflexion : « Comment n'aurais-je pas songé à *Moïra*<sup>701</sup> ? » Est-ce la réalité qui copie la fiction ou la fiction qui la dépasse et l'anticipe ? Ce fait divers qui rend poreuse la frontière entre réalité et fiction montre bien que la vie est une romancière, comme l'explique Green : « Quel personnage que la vie ! Ses caprices, ses engouements, dans ses propos ses raccourcis de génie<sup>702</sup>. » Le romancier, lui, est un homme qui raconte des histoires vraies. *A contrario*, le fait divers narré le 11 mai 1955 faisant allusion à un « noyé qu'on a tiré du port de Copenhague » hante Green pour qui la scène « est devenue si familière que pour peu [il] penserai[t] l'avoir vue<sup>703</sup>. » Elle fait en tous cas si bien partie de son imaginaire que Green a dû y penser, inconsciemment, en écrivant, en 1971, la fin et le début de *L'Autre* qui voient, respectivement, la noyade accidentelle et le corps sorti de l'eau. Des liens étroits unissent donc bien faits divers et littérature, comme Roland Barthes et Minh Tran Huy le pensent, journaux et *Journal* de Green et, à travers ce prisme, journaux et œuvres de fiction greeniennes.

La lecture assidue des faits divers se double, chez Green, d'un intérêt tel pour certains d'entre eux qu'ils obéissent, dans son *Journal*, à un principe que nous appellerons celui du « retour ». Certains faits divers font ainsi l'objet d'un récit en plusieurs temps : ils sont le témoignage d'un choc et d'un intérêt de Green pour ceux-ci. La tentative d'assassinat de Philippe Douste-Blazy à Lourdes par un déséquilibré albanais est racontée une première fois le 4 mai 1997<sup>704</sup> et Green y fait de nouveau allusion le 9 juin 1997 lorsqu'il relate l'arrestation de jeunes lycéens de Thann qui ont fabriqué des faux billets : « je trouve plus courageux le jeune ministre poignardé qui ne porte pas plainte contre son agresseur fou<sup>705</sup>. » À ce principe du « retour » s'ajoute le principe de « l'avalanche » avec une thématique commune, comme le thème de la prise d'otage dans cette notation :

*En Hollande, un train terrorisé par des gangsters moulousins. Déjà trois morts. À Paris, avenue Bosquet, une banque occupée pendant douze heures par des bandits qui réclamaient un milliard et menaçaient de tuer une douzaine d'otages. Finalement les otages ont été délivrés, un bandit tué, un autre blessé, le troisième en fuite*<sup>706</sup>.

---

<sup>700</sup> *Journal*, 18 juin 1957, *OC*, t. V, p. 105-106.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>702</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 18 mai 1996, *op. cit.*, p. 36.

<sup>703</sup> *Journal*, 11 mai 1955, *OC*, t. IV, p. 1410.

<sup>704</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 4 mai 1997, *op. cit.*, p. 205.

<sup>705</sup> GREEN Julien, *Le Grand Large du soir*, 9 juin 1997, *op. cit.*, p. 37.

<sup>706</sup> *Journal*, 5 décembre 1975, *OC*, t. VI, p. 262.



La parataxe asyndétique montre la rapidité du déroulement de ces faits divers, mettant en relation les deux prises d'otage, l'une en Hollande, l'autre à Paris. Les phrases nominales du début insistent sur la sidération de l'horreur. La perception de la coïncidence entre les deux faits divers est visible ici et semble donner un sens à cette duplication des prises d'otages.

Nous avons eu l'occasion d'analyser et de démontrer que les faits divers criminels dans le *Journal* de Green étaient si « vivants » qu'ils parvenaient à faire revivre et à mettre en quelque sorte sous les yeux la scène décrite. C'est la définition de l'hypotypose, procédé par lequel Green transforme un fait divers court, informatif et glacial en une notation plus intime et plus vivante dans son *Journal* car il fait sien ce type d'écrit. Ainsi, le récit du fait divers du 18 juin 1957, cité ci-dessus<sup>707</sup>, donne-t-il lieu à une parataxe syndétique avec un « et » de clôture, qui donne à voir l'assassin et la scène de crime, comme dans un tableau : « scrupuleusement propre de sa personne, beau, violeur de petites filles (huit ou dix ans) et récemment assassin d'une fille de vingt ans qu'il a étranglée, après l'avoir violée, avec la ceinture qu'elle portait autour de la taille<sup>708</sup>. » Ce passage est suivi d'une scène picturale, régie par une parataxe syndétique avec un « et » de clôture : « Rentré chez lui, et *apprenant* l'assassinat, il s'est mis à genoux avec ses parents et a prié pour qu'on découvre l'assassin<sup>709</sup>. » Ce récit tend davantage vers l'hypotypose sauf si la scène de supplication évoquée a donné lieu à une photo dans le journal. Green lui-même reconnaît par ailleurs regarder « souvent les photos dans les journaux<sup>710</sup> ». Ainsi le récit vivant d'une agression puis du vol d'un touriste japonais s'appuie-t-il sur « des photos » dans « un journal » qui font voir les péripéties du fait divers<sup>711</sup>. Ce récit tend donc davantage vers l'ekphrasis.

La lecture quotidienne des journaux et donc des faits divers, notamment criminels, jointe à l'observation des photos à l'appui, constitue le matériau de l'écriture ordinaire du *Journal* greenien par la recreation, la transposition littéraire de ces mêmes faits divers criminels. Cette lecture et ce travail de réécriture, donc d'appropriation de certains faits divers criminels contribuent sans doute à nourrir l'auteur de l'œuvre de fiction, en profondeur, bien qu'à son insu.

### 2.3.2. Des crimes qui deviennent des faits divers

Tous les crimes de l'œuvre fictionnelle de Green seraient susceptibles de devenir des faits divers répondant au moins à l'un des deux critères mis au jour par Roland Barthes, la causalité « troublée » et la coïncidence, dans son article « Structure du fait divers ». Toutefois, Green, dans la diégèse de ses œuvres, a

---

<sup>707</sup> Cf. p. 125.

<sup>708</sup> *Journal*, 18 juin 1957, *OC*, t. V, p. 105-106.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>710</sup> GREEN Julien, *Le Grand Large du soir*, 11 mai 1998, *op. cit.*, p. 257.

<sup>711</sup> GREEN Julien, *L'Arc-en-ciel*, 7 mars 1984, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 416.



privilegié certains crimes qu'il métamorphose en *véritables* faits divers, dans un processus inverse à son *Journal* qui, lui, ainsi que nous l'avons analysé, fait sien les faits divers des journaux et les transforme en micro-récit littéraire et personnel. Mais surtout ce processus créatif qui consiste à faire d'un matériau littéraire et imaginaire un matériau bien réel est opposé à la transposition littéraire à l'œuvre chez bon nombre de ses illustres prédécesseurs : Gustave Flaubert avec *Madame Bovary* (1857), qui s'appuie sur le drame banal d'Eugène Delamare et de son épouse, Delphine Couturier dont il fait une dénonciation littéraire du roman-feuilleton et du romantisme qui deviendra le bovarysme ou Stendhal avec *Le Rouge et le Noir* (1830), s'appuyant sur la vie et le drame d'Antoine Berthet relatés par la *Gazette des Tribunaux* dont il est un lecteur assidu, ou les poètes, avec, par exemple, le culte voué par les Surréalistes à Violette Nozière, la femme prostituée et parricide, comme parangon de femme libre et en révolte contre les valeurs bourgeoises. Le fait divers apparaît bien, dans ces cas de figure, comme un modèle et un rival de la littérature qu'il faut remanier et esthétiser pour en faire un matériau littéraire mais dont l'ancrage dans la réalité sert de caution à la littérature.

Le processus créatif greenien présentant la transformation d'une scène de crime aux thèmes et procédés stylistiques récurrents, obsessionnels et très personnels en banal fait divers, apparaît, de prime abord, comme un procédé d'effet de réel. Le premier roman greenien à avoir recours à ce procédé est celui de *Léviathan*, où deux crimes sont perpétrés par Guéret, un viol et un meurtre. Entre la fin de la première partie du roman qui a vu se dérouler les deux scènes de crime et le début de la deuxième partie, une ellipse de « trois mois<sup>712</sup> » s'est produite et les journaux ont pris une importance considérable dans les deux villes voisines de Lorges, où les deux crimes ont été commis, et de Chanteilles pour tous les personnages, Mme Couze, l'amie de Mme Londe, elle-même, Mme et M. Grosgeorge, ainsi que l'évoque Mme Londe : « Je le crois sans peine que la main lui tremble, à Mme Grosgeorge, lorsqu'elle déplie son journal. Et à moi, donc ! J'ai horreur du sang. L'idée qu'on pourrait me toucher avec la pointe d'un couteau... » La peur de Mme Londe, qui a été touchée de près, puisque Angèle, sa protégée qu'elle prostituait, a été violée et défigurée, n'est pas celle de Mme Grosgeorge : « Aussi, lorsqu'elle apprit que deux crimes avaient été commis à Lorges dans la même soirée, et presque au même endroit, elle n'eut pas besoin que son mari lui dît sur qui pesaient les soupçons<sup>713</sup>. » Dans « le journal », se trouve « le récit détaillé de l'affreuse découverte<sup>714</sup>. » Le roman relate la tendance des journaux à un manque de continuité dans l'information quand l'intérêt pour le fait divers s'étirole : « Cependant, les journaux parlaient de moins en moins du crime. On ne trouvait pas le coupable<sup>715</sup>. » Les journaux se font l'écho des « rumeurs qui attribuaient les crimes de Guéret à une bande de malfaiteurs. » Or, cette « bande de malfaiteurs » supposée constitue peut-être une réminiscence des bandes criminelles du Paris de la Belle Époque nommées les Apaches. Ce terme, d'ailleurs,

---

<sup>712</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 702. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 713.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 714.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 716. Cette référence est valable pour la citation suivante.

qui apparaît vers 1900, résulte d'une construction médiatique basée sur un ensemble de faits divers. En effet, en 1902, deux journalistes, Arthur Dupin et Victor Morris, nomment ainsi les petits truands et voyous de la rue de Lappe et « marlous » de Belleville, qui se différencient de la pègre et des malfrats par leur volonté de s'afficher. Le terme de « bande » renvoie bien sûr dans l'imaginaire collectif pas si lointain de 1929 (année de parution de *Léviathan*) à la célèbre bande à Bonnot, groupe anarchiste criminel français qui a opéré en France et en Belgique, durant la Belle Époque, en 1911 et 1912. La transposition des crimes de Paul Guéret en faits divers, ainsi que la mention de l'hypothèse de crimes commis par une bande, donne une caution réaliste au double crime et au roman de Green. *Léviathan*, le troisième roman de Green, appartient en effet à la veine réaliste identifiée par Jean Sémolué, dans sa typologie des romans greeniens. Cependant, Green est encore un jeune écrivain en 1929 et son souci de faire vrai peut justifier son recours aux journaux et au fait divers car c'est la première fois qu'il met en scène deux crimes accomplis par le même criminel, Guéret, presque coup sur coup, ce qui pourrait paraître invraisemblable à certains lecteurs.

Dans le roman *Épaves*, le recours aux journaux et aux faits divers par Green est sans doute le plus abouti. Philippe, le personnage principal, assiste à une querelle entre un terrassier et sa femme sur un quai de Seine. La femme, apeurée par le comportement violent de son compagnon et craignant qu'il ne la jette à l'eau, appelle Philippe à l'aide, en vain. Philippe est lâche et la laisse à son triste sort. Pourtant, après cette découverte et la crainte que la femme ne soit morte noyée, Philippe lit le « journal<sup>716</sup> » avec plus d'attention. C'est d'ailleurs ce même journal et la rubrique des faits divers qui finiront par apporter un élément de réponse possible et plausible sur le sort de cette pauvre femme. À la fin du roman, Éliane, toujours avide et curieuse de ce que fait ou lit son beau-frère, Philippe, s'empare du journal qu'il lisait afin de trouver l'endroit, « la colonne des faits divers<sup>717</sup> » qui a pu l'intéresser si fort et tombe sur cette rubrique journalistique qui fait l'objet d'une critique à peine voilée sur son manque d'information : « C'étaient de ces nouvelles d'un irritant laconisme et qui se terminent presque toujours par : *au dépôt*, quand ce n'est pas : *à Lariboisière*. » Puis, le narrateur, à travers le point de vue d'Éliane, égrène trois faits divers, en italiques, par un effet de suspense, avec les réactions de la lectrice pour finalement s'attarder sur le troisième qui intéresse Philippe et le lecteur au plus haut point : « *Au fil de l'eau. On a repêché au pont de Saint-Cloud le cadavre d'une femme âgée d'une cinquantaine d'années. Le corps paraît avoir séjourné plusieurs mois dans l'eau. À l'Institut médico-légal. Quelle horreur<sup>718</sup> !* » Le fait divers entre de plain-pied dans la fiction greenienne et vient apporter une caution de vérité, par son caractère vraisemblable, mais aussi le fin mot possible de l'altercation du début entre le terrassier et sa femme. La

---

<sup>716</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 50.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 190. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 191.

transformation du fait en fait divers journalistique et sa lecture, même fictives, jouent donc ici un rôle de dénouement narratif, contrairement aux fictions romanesques évoquées ci-dessus, dont ils sont l'origine.

En guise de complément d'analyse, le suicide de M. Gustave, à la fin du roman *Le Mauvais Lieu*, fait l'objet d'une mise en article de « une » car il est riche et célèbre :

*La sinistre nouvelle fut pour la presse une aubaine de choix. M. Gustave eut la faveur de « trois colonnes à la une » avec tous les horribles détails que réclamait un public insatiable, mais par une sorte de miracle, une crise ministérielle aiguë et même inquiétante s'empara du devant de la scène et renvoya le pauvre mort dans les coulisses de l'oubli<sup>719</sup>.*

La mention de l'article de « une » fait non seulement office d'effet de réel mais permet aussi de distiller une critique ironique de la presse, présentée comme un animal charognard, se jetant sur la moindre pâture qui fera vendre et du public qui la lit, avide de détails sanglants et macabres.

Dans *Si j'étais vous...*, la mise en fait divers de la scène de crime ne passe pas par une référence aux journaux mais par les pensées de l'assassin, Paul Esménard, qui retourne dans la chambre de Berthe pour la contempler et repense aux journaux qu'il regardait, petit : « De même, enfant, il examinait avec un soin particulier les photographies des journaux illustrés où la part la plus large était faite à l'assassinat. » La mention des « journaux illustrés » constitue un effet de réel qui apporte une caution de vérité à la scène de crime, tandis que le roman est gouverné par le registre fantastique et la formule magique des changements d'identité qu'effectue Fabien. Mais la référence à l'enfance et le regard fasciné et précis que l'enfant et Paul portent, le premier sur les photos, le second sur le lieu du crime dont il est l'auteur, déréalisent paradoxalement la scène de crime :

*Aujourd'hui son destin voulait qu'il se trouvât lui-même à l'intérieur d'une de ces images violentes, ainsi qu'un spectateur qui se verrait subitement transporté sur la scène et au milieu du décor qu'un instant plus tôt il regardait de la salle. Pour la première fois de sa vie il se trouvait dans la « chambre du crime<sup>720</sup>».*

Le champ lexical du théâtre ou du cinéma, « spectateur », « scène » et « décor », rend artificielle la scène de crime et rompt avec l'illusion réaliste. La scène de crime semble donc irréaliste par l'emploi du conditionnel « verrait » et l'impression que Paul se trouve juste dans « une de ces images », un cliché qu'il suffit de ne plus regarder pour ne plus y être. Les guillemets de la « chambre du crime » achèvent de faire de ce lieu et de cette scène un crime cliché, un crime pour l'œil, comme cela se fait dans la chronique des faits divers dont

---

<sup>719</sup> *Le Mauvais Lieu*, OC, t. VIII, p. 474.

<sup>720</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 909. Cette référence est valable pour les citations qui précèdent dans ce même roman.

la véracité complète est parfois contestable mais largement exploitée par les journaux. Les guillemets donnent l'impression que tout est déjà écrit, figé, pour le journal, et extérieur au criminel, donc irréel. Dans ce roman, la référence aux journaux et la mise en fait divers de la scène de crime dérèalisent le crime qu'elles figent dans une image et un récit pour faits divers, potentiellement fictif.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, la référence aux journaux et aux faits divers passe également par la pensée d'un personnage, en l'occurrence, Wilfred, future victime du coup de feu meurtrier de Max. En effet, Wilfred, comprenant avec inquiétude que Max l'aime et que, de dépit, il veut le tuer, tâche de se rassurer comme il peut : « Mourir pouvait arriver aux autres, pas à lui. Mourir de cette façon-là surtout. C'était bon pour les gens dont on parlait dans les journaux<sup>721</sup>. » Wilfred associe ici les journaux à la célébrité et donc à des gens inatteignables, au destin impossible à avoir, puisque lui est pauvre, simple et inconnu. La mention des « journaux » dans cet extrait sert moins de caution de vérité que de contrepoint irréel, chargé de déréaliser la situation inquiétante. L'idée de Wilfred selon laquelle on ne parlerait que de gens hors du commun dans les journaux les rend irréalistes, sinon infidèles à la vérité de la vie réelle, et permet, du même coup, d'invalider la fin violente possible de Wilfred. La mise en fait divers de la fin prochaine de Wilfred ne sert pas, dans ce roman, d'effet de réel.

La mention des faits divers dans certaines scènes de crime peut parfois aussi conforter l'illusion réaliste du roman, paradoxalement par son écart avec eux, rendant ainsi à ces écrits journalistiques leur caractère parfois exagéré pour susciter la lecture et l'intérêt du lecteur, à l'instar du titre emphatique et cliché de l'un d'eux parcouru par Éliane, à la fin d'*Épaves* : « *Fatale méprise*<sup>722</sup> » Cet extrait donne lieu à une réflexion de Philippe sur l'attrait qu'exercent sur les lecteurs les faits divers : « Cela tient peut-être à leur extrême brièveté ; elles [les nouvelles journalistiques] en disent si peu qu'elles finissent par intriguer<sup>723</sup>. » Le mystère de la concision est ainsi mis en avant par Philippe car il stimule une faculté qui, dans une perspective journalistique ou scientifique, n'a pas beaucoup de rapport avec la réalité : l'imagination. En effet, derrière le discours de Philippe, c'est évidemment Green que nous entendons : « “comme on ne me donne pas de détails, je suis contraint de les imaginer.” » Cette imagination des détails absents du fait divers favorise l'une des caractéristiques mises au jour par Roland Barthes : la coïncidence, dans laquelle la répétition est signifiante. Philippe reconstitue le fait divers de la « *Fatale méprise* » de la façon suivante : « “On te raconte, par exemple, que M. X... a tué son fils par mégarde. Il nettoie un fusil qu'il croyait vide. Le coup part. C'est toujours la même histoire. Le fils reçoit la charge dans les yeux...” » Cette « même histoire », par sa répétition, confère ainsi au fait divers à la fois un aspect fabriqué, voire cliché, mais aussi, paradoxalement, vraisemblable, parce qu'il s'est déjà produit ou a déjà

---

<sup>721</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 698.

<sup>722</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 190.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 192. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

été raconté. Conséquemment, le récit fictif que Philippe fait des derniers moments de la femme retrouvée noyée au pont de Saint-Cloud revêt un aspect vraisemblable : par un retournement, comme la réalité du fait divers est lacunaire, l'imagination vient la suppléer pour dire la vérité. C'est tout le récit de la scène de crime du début et de l'intégralité du roman qui reçoit de ce fait une caution de vérité. L'imagination est donc adoubee comme une faculté permettant d'exprimer la vérité. L'aspect répétitif et cliché du fait divers est aussi évoqué dans *Si j'étais vous...*, par le biais des pensées de Paul Esménard, l'assassin de Berthe : « Toutefois, contrairement à l'espèce de tradition qui s'était établie dans cet ordre de choses, on ne voyait ici ni sang ni désordre<sup>724</sup> ». Habituellement, les photos et récits de faits divers privilégient les scènes sanglantes mais cette volonté d'exagération leur donne aussi un côté factice. Par différence, la scène de crime de Green, dans *Si j'étais vous...*, paraît d'autant plus vraisemblable qu'elle ne comporte aucune caractéristique exagérée. C'est par l'opposition au cliché et à l'exagération des faits divers que ces deux scènes de crime de Green reçoivent leur vraisemblance et leur crédibilité.

La mention des journaux et des faits divers permet de révéler les états d'âme des acteurs du drame qui y pensent car ils réveillent la fascination-répulsion des lecteurs face à eux, ainsi que l'évoque Minh Tran Huy dans son essai *Les Écrivains et le fait divers*. Paul Esménard, dans *Si j'étais vous...*, ressent une certaine satisfaction à ce que son crime ne ressemble pas aux photos qu'il a pu regarder, jeune, parce que son crime est *propre* : « il en conçut un vague sentiment de fierté ». Cette « fierté » rejoint celle d'un auteur qui aurait réussi à produire une œuvre originale. Dans *Épaves*, Éliane lit les faits divers afin de trouver ce qui intéressait son beau-frère : elle les lit donc d'abord en chercheuse, impassible et indifférente. Elle n'achève même pas le premier fait divers intitulé « *Fatale méprise* » : « À Aulnay-sous-bois, M. Goncelin, cultivateur, a grièvement blessé... Ce n'était pas ça<sup>725</sup>. » Le deuxième fait divers, intitulé « *Épuration* », même s'il est relaté en entier, fait l'objet d'un commentaire qui n'a rien à voir avec son signifié : « Bizarre. Elle était sûre que ce n'était pas cela non plus<sup>726</sup>. » Seul le troisième fait divers, celui de la noyée du pont de Saint-Cloud, éveille en elle une réaction, peut-être parce qu'il s'agit d'une femme : « Quelle horreur ! » L'exclamation témoigne d'un engagement affectif et axiologique d'Éliane dans son propos. C'est aussi une réaction due à son éducation religieuse et morale qui réproouve les détails macabres et corporels. Pour Wilfred, le héros de *Chaque homme dans sa nuit*, la référence aux faits divers et aux journaux est surtout une façon de se rassurer et de déréaliser le destin de mort par homicide qui l'attend. Cette mention révèle donc la peur de Wilfred : « Tout valait mieux que d'attendre et de trembler dans l'indécision<sup>727</sup>. »

---

<sup>724</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 909. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>725</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 190.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 191. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>727</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 699.

La mise en faits divers des scènes de crime par Green est aussi un jeu littéraire, par l'imitation du style de cette rubrique des journaux. Nous retrouvons le procédé de parataxe asyndétique fréquent dans les faits divers afin d'accumuler les informations et mener plus vite au dénouement fatal, comme dans le fait divers de la « *Fatale méprise* » évoqué dans *Épaves*. Mais ici le dénouement ne sera donné aux lecteurs que deux pages plus loin par un procédé de frustration et d'attente pour les lecteurs. Procédé similaire avec l'asyndète du deuxième fait divers : « *Des rondes ont été effectuées dans le VIII<sup>e</sup> arrondissement. Cinquante personnes ont été interpellées*<sup>728</sup>. » Cette asyndète montre la rapidité et la brutalité des arrestations. Le troisième fait divers, celui de la femme noyée au pont de Saint-Cloud, qui est celui qui intéresse le plus le lecteur du roman, ne nous est donné qu'en dernier, par un nouvel effet de suspense.

Les sources d'inspiration des scènes de crime greeniens sont multiples, ainsi que nous avons pu le voir, empruntant et mêlant images et scènes de crimes provenant de tableaux, de films ou de livres qui ont profondément marqué et nourri l'imaginaire de Green. L'image fondatrice semble bien être néanmoins le tableau de Lecomte du Nouÿ, *Les Porteurs de mauvaises nouvelles*, car elle réunit tous les motifs obsédants de l'œuvre fictionnelle de Green.

---

<sup>728</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 191.





### 3. Le crime comme moteur fictionnel

#### 3.1. Le crime : aboutissement ou catalyseur fictionnel et herméneutique ?

##### 3.1.1. L'emplacement des crimes

Dans la fiction greenienne, le crime semble bien constituer un véritable moteur fictionnel puisqu'il aimante ou irrigue la fiction, en fonction de son emplacement. Nous verrons s'il représente, à cet égard, davantage un aboutissement ou un catalyseur fictionnel et herméneutique. En outre, la scène criminelle draine dans son sillage des traces, fragments de récit policier qu'il conviendra d'analyser et de comprendre. Le crime apparaît, pour le lecteur, l'expression d'un mystère, par sa violence dramatique, son aspect extra-ordinaire, et l'invite à se faire enquêteur, à découvrir les indices, traquer les mobiles, à une relecture de la fiction. Il se présente aussi comme un générateur fictionnel par la prolifération de récits qu'il engendre. Relaté une fois sous la forme d'une scène, il donne lieu, par le double jeu de la multifocalisation et du processus de dévoilement d'informations manquantes, à de multiples récits de lui-même. Nous pouvons donc dire que le crime se duplique dans le récit car ils fonctionnent souvent par deux et nous observons une continuité d'une fiction à l'autre, comme s'ils se poursuivaient, sous des masques différents.

Afin de montrer que le crime représente un moteur fictionnel et proposer une première approche de son rôle, nous allons tout d'abord examiner l'emplacement diégétique des scènes de crime dans l'œuvre fictionnelle de Green. Par souci de précision, nous distinguerons les homicides des viols. Commençons tout d'abord par les homicides. Sur les dix-huit homicides de notre corpus, quatre ont lieu au début du texte ou avant le récit ou la pièce, dans un hors-texte : il s'agit du roman *Épaves*, au début duquel Philippe assiste à une violente « scène [...] de ménage<sup>729</sup> » entre un terrassier et sa compagne qui va sans doute aboutir à la noyade de cette dernière, de la pièce de théâtre *L'Ombre* dans laquelle le crime se déroule dans le hors-scène, « dix ans<sup>730</sup> » avant que la pièce ne débute et la nouvelle *Le Rêve de l'assassin* dans laquelle le crime a lieu dans un hors-texte, juste avant

---

<sup>729</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5.

<sup>730</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1187.

le début du récit puisque l'assassin est poursuivi par une « foule<sup>731</sup> ». Dans la trilogie du Sud, les derniers romans greeniens, William Hargrove tue son futur gendre, Régis, bien avant le début des *Pays lointains*, même si le récit n'en est fait que dans *Les Étoiles du Sud*. Un seul des quatre viols se situe au début de la fiction, et même avant le début du récit : il s'agit de celui d'une jeune fille par M. Gustave, ainsi que le rappelle la directrice de l'école de Chanteleu à l'une de ses subordonnées, Marthe Réau : « Vous souvenez-vous des circonstances du viol qu'il a commis jadis ? – Je sais ce que tout le monde a dit à l'époque : dans sa limousine, en forêt<sup>732</sup>. » Les homicides et le viol placés au début du texte ou dans un hors-texte conditionnent la fiction qui suit : ils semblent donc bien des catalyseurs fictionnels. Dans *Épaves*, la scène violente du début irradie tout le roman puisqu'elle permet à Philippe, le spectateur qui n'intervient pas, de se connaître pour ce qu'il est, un être lâche, de quitter le conseil d'administration de l'entreprise et de « vendre [s]a part de l'Union<sup>733</sup> », qu'il tient de son père et de se rapprocher de son fils. Cette scène de violente dispute amène Philippe à lire les journaux, ce qui conduira à la lecture du fait divers de la « femme » noyée du « pont de Saint-Cloud<sup>734</sup> », à l'aveu indirect par Philippe de sa non-assistance à personne en danger et à son viol par Éliane, qui découvre sa lâcheté : « Elle leva le bras pour lui montrer son arme qu'elle lança au loin, et tout à coup, avec l'avidité d'une bête, elle se jeta sur ces lèvres, sans pitié pour le gémissement de souffrance que sa morsure arrachait au vaincu<sup>735</sup>. » Les principaux événements du roman trouvent leur source dans l'observation par Philippe de la dispute liminaire préluant au probable crime.

La scène de crime de la pièce de théâtre *L'Ombre* se trouve dans un hors-texte mais elle innerve toute la pièce car c'est un crime commis par James Ferris, qui a poussé du haut de la falaise de Bleak Wood Évangéline, mais avec la complicité de son époux, Philip Anderson. Ce dernier est donc en état de mensonge vis-à-vis de la justice et de la société de Liverpool, ainsi que le lui rappelle sournoisement James Ferris : « Votre vie entière est un mensonge depuis le soir du 10 octobre 1878. Vous ne pouvez aspirer l'air que ce ne soit avec les poumons d'un menteur<sup>736</sup>. » Toute la pièce est bâtie sur ce crime absent et en même temps très présent puisque tous les protagonistes, hormis Évangéline, sont en vie. La réception chez les Brimstone, à l'acte I, vise la réintégration des Anderson au sein du cercle de la bonne société de Liverpool, dont ils ont été écartés après le drame. Les Anderson ont besoin de faire à nouveau partie de la bonne société de Liverpool afin que la fille de Philip Anderson, Lucile, puisse faire un mariage respectable avec le capitaine Killigrew, conformiste et soucieux de faire partie du cercle de la bonne société. La qualité de ce futur mariage repose entièrement sur la réhabilitation du malheureux et fier Philip Anderson, soupçonné de l'assassinat de sa femme, ainsi que le montrent les propos du juge Mr. Fribble adressés à voix basse à sa femme : « L'autre [Philip Anderson], c'est différent. L'autre est

<sup>731</sup> *Le Rêve de l'assassin*, OC, t. VIII, p. 578.

<sup>732</sup> *Le Mauvais Lieu*, OC, t. VIII, p. 463.

<sup>733</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 92.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>736</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1186.

manifestement coupable<sup>737</sup>. » Les Brimstone ont manigancé la venue de James Ferris, très malade, afin qu'il soit confronté avec Philip Anderson, son ancien ami, dans l'espoir de connaître le fin mot de la mort d'Évangéline et le nom du vrai coupable. L'acte II, qui se déroule chez Philip Anderson, accorde une place cruciale à la morte dont le tableau trône dans le salon. Philip Anderson et David Grey, le fils de James Ferris à qui il ressemble comme un double, contemplant le portrait de la défunte femme de Philip, ce qui fait délirer un moment ce dernier : « Eh bien, regardez-la, cette femme. C'est ma femme. Regarde-la donc, James Ferris ! C'est Évangéline. Elle n'est pas morte, elle est là. N'est-ce pas qu'elle est belle dans sa robe bleue ? Mais regardez-la<sup>738</sup> ! » L'acte III se fonde sur une dégradation de l'état de Philip Anderson qui se rapproche de plus en plus de la mémoire de sa défunte femme, délaissant son épouse actuelle, ainsi qu'elle l'avoue à John Anderson, son beau-frère : « J'ai lutté, lutté avec cette ombre dont je le voyais de nouveau épris<sup>739</sup> ». Mais la lutte est d'avance perdue car Edith ne sera jamais autant aimée qu'Évangéline, la première femme de Philip. L'acte III se clôt sur le suicide de Philip qui se jette du haut de la falaise de Bleak Wood, pour rejoindre sa première femme, Évangéline. Le crime du hors-scène irradie bien toutes les actions essentielles de la pièce et la chute finale, dans tous les sens du terme. C'est bien un catalyseur fictionnel et herméneutique.

Dans la trilogie du Sud, le crime de William Hargrove, le *pater familias*, pèsera sur la conscience de cet homme jusqu'au bout, ainsi que le relate Miss Llewelyn à Elizabeth : « Hargrove discerna la silhouette de Régis cette fois au milieu d'ombres qui se déplaçaient rapidement. Pris de panique, il tira au hasard. Au hasard ? Cette question, il allait se la poser jusqu'à la fin de ses jours<sup>740</sup>. » Ce crime pèsera aussi sur ses mauvaises relations avec sa fille, Laura : le jeune homme qu'il a tué était le mari de sa fille. Laura a aussi eu un enfant de Régis. William, en père jaloux, « dénaturé » fait peser son crime sur sa fille, en la forçant à vivre à ses côtés, ainsi qu'il le dit à Miss Llewelyn : « "J'entends qu'elle expie sa faute à mes côtés<sup>741</sup>." » Cela pèsera aussi sur le destin de cette malheureuse fille. La Galloise, Miss Llewelyn, exerce un « "chantage" » sur William Hargrove qui redoute qu'elle ne dise tout, un jour. Mais la trilogie est si foisonnante tant d'histoires et de personnages que le crime, s'il est un temps fort en révélation, ne sert de moteur fictionnel qu'à deux destinées, celle de William Hargrove et celle de Laura.

Dans la nouvelle intitulée *Le Rêve de l'assassin*, le crime est situé avant le début du récit, dans un hors-texte et ne fait l'objet d'aucune scène de description précise. Toutefois, la poursuite par la « foule » qui s'ensuit et le rêve cosmique et métaphysique mêlant les mythologies, notamment celle des Hindous à celle des Scandinaves sont motivés par l'intensité du crime, ainsi que le lui dit un dieu « de marbre noir<sup>742</sup> », dans la

---

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 1180.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 1209.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 1228.

<sup>740</sup> *Les Étoiles du Sud, OC*, t. VII, p. 1221.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 1271. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>742</sup> *Le Rêve de l'assassin, OC*, t. VIII, p. 580.

chevelure duquel l'assassin voyage : « Estime heureux le mortel que tu es de ce qu'il ait vu s'écarter les illusions les plus ténébreuses et les plus grossières et qu'il ait pu ainsi se rapprocher un peu du brasier hurlant de la Vérité<sup>743</sup>. » Revenu à lui, l'assassin se trouve confronté à une foule prête à enfoncer sa porte : il se jette donc par la fenêtre pour retrouver son rêve mais « [s]on esprit s'échapp[e], [il] ne p[e]ut jamais retrouver le troisième univers et [il] erre dans celui des assassins<sup>744</sup>. » Son suicide est l'aboutissement du crime qui s'est produit dans le hors-texte, avant le début du récit. Le crime de cet assassin mystérieux fait donc bien figure de moteur fictionnel et herméneutique.

Le viol du *Mauvais Lieu*, s'il a lieu chronologiquement avant le début du récit ne fait l'objet d'un récit succinct par la directrice de l'école de Chanteleu qu'à la fin du roman car le même sort menace l'héroïne, Louise, que son oncle et tuteur légal, M. Gustave, nomme « sa petite fiancée<sup>745</sup> ». Ce désir pédophile de M. Gustave pour Louise explique la plupart des temps forts du roman : sa sœur, Gertrude, qui en a la garde est ruinée car ses actions ne valent plus rien. Alors, par une sorte de chantage malsain, M. Gustave, qui est très fortuné, propose à sa sœur d'assurer sa sécurité matérielle contre la tutelle de sa nièce, la petite Louise. Le chantage fonctionne car Gertrude est plus attachée à son confort égoïste et matériel qu'à la sécurité de sa nièce. M. Gustave place alors sa nièce dans une luxueuse institution pour jeunes filles, Chanteleu, par souci de respectabilité et pour avoir sous la main la fillette, quand bon lui semblera, ainsi qu'il se le dit dans des propos très crus mâtinés, paradoxalement, de fantasmes orientaux romantiques : « Quant à Louise elle serait à lui en Espagne, en Italie, elle serait à lui à Constantinople dans un décor de rêve, avec le Bosphore sous leurs fenêtres... Il l'aurait en Asie, il l'aurait dans l'Inde, il l'aurait à Ceylan sous les palmes<sup>746</sup>... » Voyage imaginaire mêlant lieux de rêves et visions cauchemardesques de viols sur mineure, à travers l'anaphore « il l'aurait ». Enfin, la mystérieuse disparition de Louise, à la fin du roman, justifie le suicide de M. Gustave qui se « tranch[e] la gorge<sup>747</sup> ». Le viol du hors-texte, avant le récit, et le désir pédophile de M. Gustave pour Louise engendrent les principales actions et temps forts du roman. Le crime joue ici encore le rôle de moteur fictionnel, par son emplacement fictionnel.

Aux antipodes de ces crimes placés au seuil des fictions, voire avant leur début, abondent les crimes situés à la fin des œuvres de Green. Dix homicides sont placés à la clôture des fictions. Dans le roman *Mont-Cinère*, l'incendie qui va tuer deux personnes, Laura, le bébé et Joséphine, la domestique noire, et détruire la grande maison éponyme, se trouve à la toute fin du roman. J'excepte la mort d'Emily puisqu'il s'agit d'un suicide, comme c'est l'incendiaire, ainsi que le montre l'extrait suivant : « De la chambre d'Emily des nuages noirs roulaient sur la façade de la maison<sup>748</sup> ». L'assassinat de M. Agnel par Serge se trouve à la fin du roman

---

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 587.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 588.

<sup>745</sup> *Le Mauvais Lieu, OC*, t. VIII, p. 463.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 474.

<sup>748</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 270.

de *Minuit* : « Les gémissements de M. Agnel arrivaient jusqu'à lui ; on avait, en effet, transporté le blessé dans une pièce du premier étage<sup>749</sup> ». Joseph étouffe Moïra, vers la fin du roman éponyme, dans la deuxième partie, au chapitre XXII, alors que la deuxième partie en compte vingt-cinq. Wilfred est tué par Max, dans *Chaque homme dans sa nuit*, au chapitre XLV de la deuxième partie, alors que la deuxième partie comporte quarante-sept chapitres. Dans *Sud*, Ian Wiczewski est tué par Mac Clure, à la scène 2 de l'acte III, dernière scène de la pièce de théâtre. Dans *L'Ennemi*, Pierre est assassiné au cours du premier tableau de l'acte III qui ne comporte qu'un second tableau. Dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*, le crime de Casimir Jovite correspond à la dernière page et même aux dernières lignes<sup>750</sup>. Dans la nouvelle intitulée *Le Duel*, la mort des deux duellistes survient à la fin de la nouvelle, dans l'avant-dernier paragraphe<sup>751</sup>, faisant ainsi deux homicides. Deux des viols ont lieu à la fin des fictions greeniennes : il s'agit de celui de Philippe par Éliane, à la fin d'*Épaves*<sup>752</sup> et de celui d'Élisabeth par Serge, à la fin de *Minuit*<sup>753</sup>.

Les homicides et viols situés à la fin des fictions apparaissent bien comme des aboutissements fictionnels. En effet, dans *Mont-Cinère*, l'incendie de toute la maisonnée est une façon pour Emily d'empêcher Franck, son mari, de posséder sa propriété qu'elle dispute à sa mère, Mrs. Fletcher, tout au long du roman. Les paroles de Franck qui déclenchent la tentative d'assassinat de son bébé, Laura, sont de façon éloquente des paroles de propriétaire : « Tout ceci est à nous, dit-il à Laura. Vous vivrez toujours ici avec moi, parmi ces beaux meubles. [...] À moins, ajouta-t-il, et son regard se porta vers Emily, à moins que nous ne les vendions pour acheter du pain<sup>754</sup>. » L'incendie de l'ensemble de la maisonnée est un crime de propriétaire de la part d'Emily. Le feu, étant aussi un enjeu de lutte entre sa mère avaricieuse et Emily, devient tout naturellement le mode opératoire du crime. Dans *Minuit*, Serge, présenté comme un jeune orphelin issu du peuple, « brutal », pour assurer sa fuite avec Élisabeth et la possession exclusive de la jeune fille, veut tuer M. Edme dont il soupçonne Élisabeth d'être « amoureuse<sup>755</sup> ». C'est M. Agnel qu'il tuera, par mégarde. Dans *Moïra*, Joseph va finir par tuer Moïra, après avoir passé la nuit avec elle, parce qu'elle représente la sexualité qu'il hait, ainsi qu'il l'explique à David : « Elle [Moïra] est entre Dieu et moi, fit-il enfin. Je la déteste. Au fond, je la déteste<sup>756</sup>. » Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred finit par comprendre que si Max veut le tuer, c'est parce qu'il le désire<sup>757</sup>. Dans *Sud*, Erik Mac Clure s'acharne à tuer Ian Wiczewski, au cours de leur duel, car dans le Sud, on ne se laisse pas souffleter impunément, ainsi qu'il l'explique : « Il connaissait le Sud. Il devait savoir qu'on ne

<sup>749</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 613.

<sup>750</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>751</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>752</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 197.

<sup>753</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 612.

<sup>754</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 268.

<sup>755</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 610.

<sup>756</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 148.

<sup>757</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 698.

gifle pas un homme de chez nous si l'on ne veut pas mourir<sup>758</sup>. » La mort du lieutenant Wiczewski est l'aboutissement du violent affrontement entre les deux hommes, au cours de leur deuxième rencontre. Dans *L'Ennemi*, Jacques se décide à faire assassiner son frère car il est jaloux : Pierre lui a en effet volé l'amour d'Élisabeth. Jacques met ainsi son frère en garde : « Ne me poussez pas à bout. Je vous tuerais<sup>759</sup>. » Dans *L'Apprenti Psychiatre*, en entamant l'étude clinique de son élève, Pierre-Marie de Fronsac, Casimir Jovite, le futur assassin, se considère d'emblée comme un « criminel<sup>760</sup> » puisqu'il préfère suivre les progrès de la maladie nerveuse et, le cas échéant, susciter une crise, plutôt que d'avoir recours à un vrai médecin. L'assassinat final de Pierre-Marie est donc l'aboutissement logique de la démarche scientifique criminelle qui va faire de Casimir Jovite un assassin fou. Dans la nouvelle *Le Duel*, le duel des deux hommes apparaît comme une conséquence logique des jeux de l'amour et du hasard d'une femme fatale, ainsi que le déclare l'un des témoins : « “Et Miss de Vere pourra recommencer ses tours avec d'autres cœurs<sup>761</sup>.” » Toutefois, le double homicide semble le fruit d'une divinité capricieuse appelée la « mort », dans cette nouvelle, comme l'indique le narrateur, à travers une belle métaphore du langage des épées : « Un signal est donné et l'on entend le sinistre chuchotement du fer contre le fer. C'est un petit bruit étrange et bavard. Il faut que l'un des deux hommes meure et c'est la mort qui hésite en parlant ce langage d'épée. » Le double crime apparaît bien dans cette nouvelle aussi comme un aboutissement fictionnel.

Les deux viols mentionnés ci-dessus font aussi figure de clôtures fictionnelles, encore davantage dans *Épaves* que dans *Minuit*. En effet, dans *Épaves*, Éliane, vieille fille précocement ridée alors qu'elle n'a que trente-et-un ans, est amoureuse de son beau-frère, Philippe, depuis le mariage de sa sœur, Henriette, et va, en dépit de son éducation religieuse, prendre une place grandissante dans la vie de son beau-frère qui aime se savoir aimé et admiré, comme un dieu, même s'il n'éprouve ni sympathie ni amour pour Éliane. Au moment où Éliane comprend la veulerie profonde de son beau-frère, elle décide de mettre fin à ses années de frustration : « Le cœur serré d'une rancune terrible, elle revoyait les années désertes qu'elle avait traversées à la trace d'un être qu'elle n'atteignait jamais. Pendant des nuits entières, les larmes avaient coulé sur ses joues, mais à présent la source était tarie et cette nuit elle ne pleurerait pas<sup>762</sup>. » Le viol final est donc l'aboutissement de tout le roman : le délit de non-assistance à personne en danger de Philippe, d'une part, révélant son manque de courage, et l'amour d'Éliane, d'autre part, méprisé par Philippe, sont les causes profondes du viol final. Le viol d'Élisabeth par Serge, à la fin de *Minuit*, peut être considéré comme l'aboutissement de la première rencontre entre la jeune fille et Serge, au cours de la troisième partie du roman, qui génère en Élisabeth des émotions contradictoires : « À

---

<sup>758</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1082.

<sup>759</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1103.

<sup>760</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 565.

<sup>761</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>762</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 196.



présent elle n'aurait su dire si c'était la joie, une joie inquiète et déchirante, ou la plus étrange et la plus exquise douleur qui la faisait trembler ainsi<sup>763</sup>. » Le jeune Serge est assez brutal et frustré, ainsi que le montre son réveil : « Il s'étira, menaçant le ciel de ses poings, et au milieu d'un bâillement vit tout à coup Élisabeth<sup>764</sup>. » Très rapidement, Serge se montre avide de s'emparer du corps de la jeune femme, à commencer par ses cheveux : « C'était cela qui effrayait Élisabeth, cette façon avide de saisir ses boucles, de les mêler, de les flairer, d'y promener un souffle gourmand d'animal<sup>765</sup>. » Serge effectue un rapt de la jeune fille, sous les yeux du propriétaire de Fontfroide et de ses commensaux, prélude, dans la tradition classique, au viol : « Serge avait pris Élisabeth dans ses bras et la serrait si étroitement qu'elle ne pouvait même se débattre<sup>766</sup>. » Au vu de cet enchaînement d'actions et de l'alliance des sentiments de l'amour et de la peur, le viol d'Élisabeth apparaît inévitable et comme un aboutissement fictionnel.

Un troisième groupe de crimes se trouvent situés à la charnière de deux parties, généralement à la fin de la première partie de la fiction. Ce dernier groupe se compose de quatre homicides et d'un viol. Débutons notre analyse avec les homicides. Il s'agit du parricide d'Adrienne Mesurat, l'héroïne du roman éponyme, qui survient au chapitre XV, l'avant-dernier chapitre de la première partie<sup>767</sup>. Dans *Léviathan*, Guéret tue le vieux M. Sarcenas, au chapitre XIII, dernier chapitre de la première partie du roman<sup>768</sup>. Dans *Varouna*, Hoël égorge Morgane au chapitre VII, avant-dernier chapitre de la première partie<sup>769</sup>. Dans *Si j'étais vous...*, Paul Esménard étrangle Berthe au chapitre VII de la première partie<sup>770</sup>. Cette première partie compte treize chapitres, ce qui montre que le crime intervient au milieu de la première partie du roman, de façon inhabituelle chez Green. Le viol d'Angèle par Guéret, dans *Léviathan*, se situe aussi à la fin de la première partie<sup>771</sup>, au chapitre XII, juste avant l'assassinat de M. Sarcenas. Pour ce groupe de crimes, la question du rôle du crime comme aboutissement ou catalyseur fictionnel se pose avec encore plus d'acuité, étant donné leur position charnière. Nous allons examiner ce rôle pour chacun des crimes de ce groupe.

Dans *Adrienne Mesurat*, le parricide de la jeune Adrienne sur son père, Antoine Mesurat, est la conséquence logique d'une montée des tensions et de la violence entre le père et ses filles, Germaine et Adrienne. C'est la résultante de la tyrannie d'un père qui veut contraindre ses filles à vivre dans un univers d'habitudes, les siennes, pour son bien-être égoïste. Un soir, Germaine surprend sa sœur, Adrienne, rentrant tard d'une promenade et n'a de cesse qu'elle ne sache où elle est allée, la harcelant de questions, rognant sa liberté : « “Le

---

<sup>763</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 556.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 570.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 608.

<sup>767</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>768</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 689.

<sup>769</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>770</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.

<sup>771</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.



devoir te commande de me répondre. Je veux savoir ce que tu as fait hier soir<sup>772</sup>. » Le père Mesurat, mis dans la confiance de l'escapade vespérale de sa fille cadette, exerce à son tour sa tyrannie, contraignant physiquement Adrienne à jouer aux cartes et à dire pourquoi elle sort ainsi : « Tu vas obéir, gronda-t-il. Tu vas me dire ce qu'il y a<sup>773</sup>. » La séquestration d'Adrienne qui ne peut plus sortir seule, le départ de Germaine, elle aussi victime de la tyrannie de son père et la violente dispute entre Adrienne et son père qui s'achève par des gifles mènent Adrienne à pousser son père dans l'escalier : « Il la gifla de nouveau de toutes ses forces. Elle chancela et poussa un soupir qui ressemblait à un râle<sup>774</sup>. » Le crime est cependant aussi le point de départ des deux autres parties du roman, avec l'ennui et le remords qui rôdent autour d'elle et auxquels elle tente d'échapper, en voyant Mme Legras, une femme de mauvaise réputation : « dès qu'elle n'était plus avec elle [Mme Legras], Adrienne se sentait prise d'une inquiétude qu'elle ne s'expliquait pas. [...] Il fallait qu'elle entendît cette voix bavarde et indiscreète qui lui rappelait sans cesse la fin tragique de M. Mesurat<sup>775</sup>. » Mme Legras profitera d'une syncope d'Adrienne pour la voler : « En une seconde, la montre et la chaîne allèrent rejoindre les rouleaux d'or au fond du sac<sup>776</sup>. » Ce vol, la découverte que le docteur Maurecourt ne l'aime pas, que tout le monde sait qu'elle a tué son père, ainsi que l'a traîtreusement dit Mme Legras, et la venue de Marie Maurecourt portent l'effroi d'Adrienne à son comble, car la sœur du docteur lui conseille de fuir : « ...Vous êtes en danger, comprenez-vous ? Demain on peut venir ici de la part des autorités. Et alors ? Que ferez-vous ? Inutile de jouer la comédie, n'est-ce pas<sup>777</sup> ? » Le crime d'Adrienne et l'impossibilité de se faire aimer vont faire basculer la jeune femme dans la folie. Le crime joue donc dans ce roman à la fois le rôle d'aboutissement et de catalyseur fictionnels.

Dans *Léviathan*, l'assassinat de M. Sarcenas par Guéret est plus difficile à expliquer car ils ne se connaissaient pas. Toutefois, ce second crime de Guéret semble trouver sa source dans la peur d'être arrêté dans sa fuite des lieux du premier crime. La peur de Guéret se manifeste dans l'insulte qu'il adresse au vieux monsieur : « Vieux mouchard<sup>778</sup> ! » Nous pouvons aussi interpréter ce second crime comme l'aboutissement du premier, le viol d'Angèle. En effet, la scène de ce premier crime s'achève sur la défiguration d'Angèle, que Guéret laisse en sang, sur la berge de la Sommeillante, en la frappant avec une branche « jusqu'à ce qu'elle se tût et que le sang dérobât aux yeux du vainqueur la vue de ces traits qu'il adorait<sup>779</sup>. » Or, c'est la même structure de phrase que nous retrouvons à la fin de l'assassinat de M. Sarcenas, comme s'il menait à son terme le premier

---

<sup>772</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 315.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 504.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>778</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 688.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 682.

crime, en le battant avec une canne « jusqu'à ce que le sang parût<sup>780</sup>. » L'assassinat qui n'a pas été commis à l'issue du premier crime, se fera lors du deuxième, comme un aboutissement du parcours criminel de Guéret. Ce double crime se présente aussi bien évidemment comme le catalyseur fictionnel de la deuxième partie. Le restaurant de Mme Londe, dont la clientèle masculine était plus fidèle à la belle Angèle qu'à la gastronomie, périclité. Mme Grosgeorge se découvre amoureuse de Guéret parce qu'il a osé violer et tuer. Angèle est défigurée. Guéret est devenu un criminel poursuivi qui connaît désormais le sort d'un homme traqué mais il est toujours amoureux d'Angèle. C'est d'ailleurs son amour pour Angèle qui va l'inciter à revenir à Lorges et à faire confiance à Mme Grosgeorge qui le cache chez elle, puis, de dépit, le dénonce : « *Guéret est caché ici. Allez prévenir la gendarmerie*<sup>781</sup>. » Apprenant la cachette de Guéret, Mme Londe ira le dénoncer. Le double crime irradie toute la deuxième partie du roman.

Dans *Varouna*, c'est surtout l'objet de la « chaîne<sup>782</sup> » qui structure le roman et entrelace ses trois parties, comme autant de maillons. Toutefois, Morgane désigne cet objet, à mots couverts, en disant à Hoël qu'elle le garde « comme un joyau<sup>783</sup> », ce qui éveille sa cupidité. Le crime est lié à la chaîne que Hoël a perdue, jeune. Le crime est donc l'aboutissement de cette erreur de jeunesse, fruit de sa naïveté, ainsi qu'il le voit en rêve : « "Il vivra vieux sans tirer grand-chose de cette vie<sup>784</sup>" ». Le crime, s'il ne clôt pas tout le roman est, en tout cas, la conclusion de la vie de Hoël, comme il le comprend, après avoir tué celle qu'il devait aimer : « "J'ai accompli ma destinée<sup>785</sup>." » Point d'orgue fictionnel de la première partie, le crime, se présente aussi comme un catalyseur, surtout dans un roman qui se fonde sur la croyance de la métempsycose. Dans la deuxième partie de *Varouna*, Hoël et Morgane se réincarnent en Hélène Lombard et son père, Bertrand Lombard. Après l'escroquerie d'Eustache Croche cherchant à tromper son riche cousin, Bertrand Lombard, en lui faisant croire que sa femme s'est réincarnée sous les traits et dans le corps de sa fille, la jeune Hélène entrera dans un couvent pour se faire religieuse et expier le crime de Hoël, comme Jeanne, la romancière de la troisième partie, le voit en rêve : « Me rendormant enfin, au petit jour, je me suis vue cette fois dans une cellule blanche, en habit de religieuse, expiant dans les veilles et la prière le crime de *mon meurtrier*<sup>786</sup>. » Jeanne, réincarnation de Morgane et d'Hélène, écrit précisément un roman sur le procès de Croche et le devenir de la petite Hélène. Le crime de Hoël constitue bien un aboutissement et un catalyseur fictionnel tant pour la deuxième partie que pour la troisième partie du roman.

---

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 799.

<sup>782</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 680.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p. 678.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 835.

Dans *Si j'étais vous...*, l'étranglement de Berthe par Paul Esménard est l'aboutissement de la brutalité du jeune homme, ainsi que le montre le point de vue de Pujars, avant de se transformer en lui : « la bouche épaisse et rebordée avec quelque chose de bestial dans le dessin des lèvres<sup>787</sup> ». Le crime est aussi l'aboutissement de son désir frustré pour la jeune femme : « Depuis huit jours Berthe occupait une place importante dans l'esprit de Paul [...] ; et il la trouvait d'autant plus belle qu'elle ne voulait pas de lui<sup>788</sup>. » Comme il s'insère dans un roman fondé sur le principe de la possibilité pour Fabien d'entrer dans le corps et l'esprit de qui bon lui semble, le crime de Paul Esménard va constituer un catalyseur fictionnel limité car il va servir de tremplin à l'intervention de Brittomart : en effet, Paul est trop bête pour se souvenir de la formule magique. Puis, le crime constituera la nécessité accrue de la transformation suivante en Emmanuel Fruges, avec l'aide de Brittomart qui lui déclare : « “le danger ne menace que celui dont vous venez de vous évader<sup>789</sup>.” »

Le viol d'Angèle, premier crime de Guéret, dans *Léviathan*, est l'aboutissement du désir frustré du jeune homme car Angèle refuse de se donner à lui paradoxalement parce qu'elle sent qu'il l'aime : « À présent qu'il ne l'effrayait plus, elle voulait jouer avec lui, entendre ce que les hommes comme lui pouvaient bien dire à une femme, voir ses mines<sup>790</sup>. » Lorsque Guéret apprend qu'Angèle s'est donnée à tous les clients du restaurant de Mme Londe et même à M. Grosgeorge, il sombre dans une colère obsessionnelle d'amoureux trahi : « Elle [Angèle] ne pouvait pas mourir avant qu'il l'eût tenue dans ses bras ; elle était à lui<sup>791</sup> ». Ce viol, qui se clôt par la défiguration d'Angèle, scelle le destin de la pauvre jeune femme, qui mourra à la fin du roman, après avoir pris froid au cours de sa tentative de départ du restaurant et le déclin du restaurant de Mme Londe, impuissante désormais à retenir ses clients. C'est aussi pour cette raison que Mme Londe dénoncera Guéret à la gendarmerie, après avoir intercepté le billet de Mme Grosgeorge. Le viol et la défiguration d'Angèle sont donc bien un aboutissement et un catalyseur fictionnels.

En considérant l'emplacement de l'ensemble des crimes greeniens, nous avons pu constater qu'une majorité d'entre eux se situaient à la fin des fictions ce qui leur confère, y compris pour certains crimes placés à la charnière de deux parties, un rôle d'aboutissement fictionnel prépondérant.

### 3.1.2. Des indices de récit policier

---

<sup>787</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 898.

<sup>788</sup> *Ibid.*, p. 902.

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 925.

<sup>790</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 649.

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 677.

Le crime, dans l'œuvre fictionnelle de Green, se présente bien comme un moteur fictionnel, dans la mesure où, ancré dans un univers réaliste prégnant, même si le fantastique et la spiritualité le travaillent, il entraîne avec lui des traces de récit policier. Dans la réalité, comme dans la fiction, en effet, lorsqu'un crime est découvert, le personnel policier et judiciaire entre en scène, générant tout un ensemble de scènes attendues : ouverture d'une enquête, recherche d'indices, interrogatoires, vérification des alibis, aveux, pour le volet policier. Puis, mise en examen, inculpation, procès et jugement, pour le volet judiciaire. La succession de scènes du volet policier correspond au déroulement des romans policiers dits « à énigme », selon la terminologie de Tzvetan Todorov, et à la deuxième histoire, ainsi que l'explique Jacques Dubois : « Le roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, et il a beau les superposer et les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle<sup>792</sup>. » Les deux histoires dont parle Jacques Dubois pourraient justifier le passage d'une première partie à la deuxième partie du récit dans l'œuvre de Green, quand le crime clôt la partie liminaire. Nous allons tâcher de déterminer cela, ainsi que les marques du récit policier et leurs rôles dans la fiction greenienne.

De prime abord, les traces du volet policier, telles que nous les avons évoquées ci-dessus, constituent des effets de réel. La présence du volet policier ou judiciaire est la plus prégnante pour les crimes situés à la charnière des deux premières parties et au début de la fiction. Commençons par examiner la première catégorie de ces crimes. Dans *Adrienne Mesurat*, après le parricide et une nuit atroce, en entendant les cris de la domestique, Désirée, Adrienne reprend pied dans le réel, en pensant à l'enquête et à l'interrogatoire : « Pour la première fois, elle songea à la police, à l'enquête. Quelle attitude aurait-elle ? Que dirait-elle ? La croirait-on si elle parlait d'accident ? L'avait-on entendu crier dans la nuit<sup>793</sup> ? » Un embryon de récit policier se met aussitôt en place avec l'arrivée de la curieuse et surnoise Mme Legras. C'est elle et la domestique, Désirée, qui font office d'enquêtrices, mettant le doigt, chacune, sur l'une des circonstances du drame qui ne corrobore pas la thèse de l'accident. Mme Legras montre l'absence de logique dans le fait que le père d'Adrienne ait pu descendre l'escalier, sans lampe : « “Ce pauvre monsieur ! Il a voulu descendre dans le noir. C'est imprudent à son âge. Mais, pourtant, il y avait la rampe. Et vous n'avez pas songé à l'éclairer<sup>794</sup> ?” » La douceur des propos se manifeste par l'engagement affectif de la formule « pauvre monsieur » et l'énoncé axiologique de l'acte « imprudent » de descendre un escalier, sans éclairer. Cette gentillesse est démentie par l'ironie décelable dans le constat d'imprudence de descendre sans lampe, la présence de la rampe et la question qui vise à savoir si Adrienne était éveillée et donc susceptible d'avoir sciemment laissé son père mourir. La douceur insinuante des propos de Mme Legras pourrait faire songer à la courtoisie un peu malicieuse d'Hercule Poirot, le célèbre

---

<sup>792</sup> DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 77.

<sup>793</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 397.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 400. Cette référence est valable pour les citations suivantes, sauf indication contraire.

détective d'Agatha Christie. La réponse d'Adrienne pourrait donner satisfaction car elle suggère qu'elle dormait profondément : « “Je ne l'ai pas entendu descendre” ». Mais la domestique, Désirée, est fine et au courant de bien des choses : « “Le docteur vient dans dix minutes”, fit-elle doucement, et elle ajouta : “Il paraît qu'on a entendu crier dans la nuit...” » Les cris supposent qu'Adrienne ou son père étaient, pour l'une éveillée, et pour l'autre vivant, cette nuit et appelaient peut-être à l'aide. En outre, en bonne enquêtrice, Désirée repère l'indice accusateur, la lampe :

*Tout à coup son regard s'attachait sur la lampe. Adrienne suivit ce regard et trembla. Toute l'huile était consumée. “Tiens, fit Désirée à mi-voix, la lampe de mademoiselle est vide. Je l'avais pourtant remplie avant-hier.” Elle passa rapidement devant Adrienne et Mme Legras et prit la lampe qu'elle examina d'un air curieux...*

La remarque et le départ de Désirée créent un indéniable suspense digne d'un récit policier. L'embryon de récit policier se clôt par la curieuse proposition de Mme Legras : « “Ma petite Adrienne, dit-elle doucement, voulez-vous que je voie le docteur et le commissaire de police<sup>795</sup> ?” » Cette proposition marque la fin de la première partie du roman. La deuxième partie s'ouvre, non pas sur l'enquête, la « deuxième histoire », pour reprendre l'expression de Jacques Dubois, mais sur les jours qui suivent l'enterrement de son père. L'enquête est une affaire classée : « “Vous voyez que tout s'est très bien passé, si l'on peut dire. Pourquoi donc aurait-on fait des difficultés pour l'enterrer, ce pauvre monsieur ? Ce docteur Maurecourt a été parfait. Il a l'air si gentil<sup>796</sup>.” » Par ses propos, Mme Legras montre qu'elle est complice et qu'elle a réussi à circonvenir le docteur et le commissaire de police. L'embryon de récit policier cède vite la place au retour du roman psychologique.

Dans *Léviathan*, après le viol d'Angèle, Guéret sort aussi d'un état d'hébétude, par la peur d'être arrêté, en entendant le bruit d'une conversation, non loin de la berge de la Sommeillante où il est revenu : « Ces hommes le cherchaient ; pour le découvrir, ils n'avaient qu'à se pencher un peu au-dessus du talus qui le cachait à leurs yeux<sup>797</sup>. » La peur de Guéret engendre sa fuite au pas de course et sa méprise sur l'attitude du vieux M. Sarcenas qu'il prend pour un « mouchard<sup>798</sup> ». En proie à un délire paranoïaque, Guéret prend tous les hommes qu'il croise pour des policiers en puissance, ce qui le jette dans une terreur indescriptible, avant de se mettre à l'abri dans le chantier de charbon : « Si la grille n'eût été ouverte, le malheureux était perdu : il se fût livré à ce promeneur apeuré, il eût appelé lui-même à l'assassin pour en finir<sup>799</sup> ». Le suspense est à son comble dans cette fuite et la dissimulation dans le chantier à charbon qui clôt la première partie. La deuxième partie du roman

---

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>797</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 685.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 690.

s'ouvre sur un changement de point de vue dont Guéret est provisoirement exclu. Au cours d'une conversation avec Angèle, défigurée, Mme Londe se mue en enquêtrice menant un interrogatoire : « “Tu sais le nom de celui qui t'a attaquée. Qui est-ce ? Dis-le-moi<sup>800</sup>.” » Cet extrait est important à plus d'un titre car il révèle non seulement aux lecteurs que Guéret est toujours en liberté mais aussi qu'Angèle, pour des raisons mystérieuses, ne l'a pas dénoncé. Seuls Angèle, Guéret, le narrateur et le lecteur sont dans la confidence de tous les tenants et aboutissants du crime. Plus qu'un embryon de roman à énigme, c'est un embryon de roman « noir » qui naît ici car il privilégie « curiosité » et « suspense », selon les critères de Tzvetan Todorov. D'ailleurs, Mme Londe, moins subtile que Mme Legras, use de méthodes se rapprochant du « *hard-boiled detective* », à commencer par le chantage : « “Tu ne comprends donc pas qu'en te taisant tu mets la ville contre nous ? Si jamais quelqu'un est attaqué dans la rue cet hiver, on dira sûrement que ce ne serait pas arrivé si tu avais dénoncé ton agresseur.” » Puis, voyant que cela ne fonctionne pas, elle a recours à des témoignages oculaires sujets à caution : « “Mais on t'a vue avec lui sur la route, petite malheureuse ! Mme Koppe t'a vue. Un peu plus loin la chaisière de Saint-Jude t'a vue aussi.” » L'interrogatoire se déroule à la faveur d'une lampe qui éclaire le « dur et long profil » de Mme Londe, comme dans un roman « noir ». Elle abat sa dernière carte, la menace judiciaire : « “Nous verrons bien, dit-elle enfin, ce que tu répondras en cour d'assises<sup>801</sup>.” » Mais Angèle déjoue le piège : « “Depuis quand met-on les victimes en prison ?” » Mme Londe n'en poursuit pas moins, en se faisant l'écho d'absurdes rumeurs : « “Tu es sa complice, tu as reçu de l'argent pour te taire. Tout le monde le dit. C'est sûr<sup>802</sup>.” » L'enquête est évoquée à travers les journaux au travers de la technique du résumé : « On ne trouvait pas le coupable. Plusieurs personnes avaient été arrêtées, interrogées, puis relâchées. L'enquête, menée vivement au début de l'affaire, semblait ne donner aucun résultat<sup>803</sup>. » La condensation de toutes les actions évacue l'embryon de récit policier et les rumeurs dignes d'un roman noir d'une « bande de malfaiteurs » à l'origine des deux crimes. Mais le roman policier ressurgit une dernière fois avec le suspense que génère l'écriture du billet par Mme Grosgeorge, livrant Guéret à la vengeance de Mme Londe. Une fois encore, la relance du suspense du roman noir tourne court car le lecteur ne verra pas l'arrestation de Guéret ni aucun policier. Les effets de réel des références à l'univers policier sont vite évacués au profit du suspense et du roman psychologique.

Dans *Varouna*, la première partie se déroule au IX<sup>e</sup> siècle. Hoël se livre à la justice, après avoir égorgé Morgane et subit la méthode judiciaire de l'époque : « la question<sup>804</sup> ». Un moine, venu pour l'assister, fait subir à Hoël un interrogatoire en revenant sur le point que lui et la justice ne comprennent pas : « “Pourquoi as-tu

---

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 705. Cette référence est valable pour les citations suivantes, sauf indication contraire.

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 706. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>803</sup> *Ibid.*, p. 716. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>804</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 681.

égorgé Morgane<sup>805</sup> ?” » Les seuls personnels de justice mentionnés sont « le porte-clefs<sup>806</sup> », « un soldat » et le « bourreau<sup>807</sup> ». Les suites judiciaires sont ici vite évacuées au profit de la question du salut de Hoël, nous y reviendrons. Dans la troisième partie du roman, Jeanne, la romancière, travaille sur les minutes du « procès de sorcellerie<sup>808</sup> » d’Eustache Croche, l’escroc et le complice criminel de la deuxième partie du roman. L’aspect judiciaire est une fois de plus vite évincé pour s’intéresser à l’imagination de la romancière et au devenir de la petite Hélène, entrée au couvent.

Dans *Si j’étais vous...*, après l’étranglement de Berthe, Paul attend un peu, avant de quitter l’appartement et entend alors qu’on frappe à la porte. Il imagine aussitôt qu’il s’agit de policiers : « Qui ouvrirait ? Il imagina deux sergents de ville, et sa gorge se serra<sup>809</sup>. » Le personnel policier, sitôt évoqué, est évincé, pour laisser la place à Brittomart, qui attend dans l’escalier et va permettre à Paul de se sauver.

Des fragments de récit policier prennent place à la suite des crimes situés à la charnière de deux parties. Leur présence devrait être accrue dans les fictions où les crimes sont placés au début, mais nous verrons que c’est loin d’être le cas. Dans *Épaves*, Philippe est le seul témoin de la violente altercation entre le terrassier et sa femme et, comme il ne prévient un policier que plusieurs heures après, l’esquisse de récit policier tourne vite court car Philippe ment sur la temporalité afin d’éviter le délit de non-assistance à personne en danger et finit l’échange par ces mots : « “Vous aviez raison tout à l’heure. J’ai dû me tromper<sup>810</sup>.” » En revanche, la présence de l’agent assure l’effet de réel du roman. Dans *L’Autre*, le repêchage du cadavre de Karin, au tout début du roman, peut laisser supposer, entre autres hypothèses, un assassinat, d’autant plus qu’elle n’était pas aimée puisqu’elle était sortie avec des officiers allemands, pendant la guerre. Cette hypothèse génère une ébauche d’enquête vite résumée :

*L’enquête ne révéla pas grand-chose. En cette saison, même au Danemark, les suicides ne sont pas assez rares pour qu’on y prête grande attention, et il semblait évident que Karin s’était volontairement tuée. [...] Restait l’hypothèse d’un assassinat, mais, là encore, on butait contre des difficultés insolubles. Karin avait tant d’ennemis qu’il eût fallu mettre en accusation la ville presque tout entière, et puis il n’y avait eu aucun témoin<sup>811</sup>.*

Le résumé de l’enquête, sans l’évocation d’aucun membre de la police, tue dans l’œuf l’embryon de récit policier. C’est le choix d’une structure narrative qui privilégie l’analepse qui offre aux lecteurs l’élucidation à laquelle ont renoncé les enquêteurs. Pour les autres fictions dont le crime est situé dans le hors-texte, avant le

---

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 684. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 685.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 792.

<sup>809</sup> *Si j’étais vous...*, OC, t. II, p. 910.

<sup>810</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 25.

<sup>811</sup> *L’Autre*, OC, t. III, p. 714.



début de la fiction, le personnel policier et judiciaire n'est pas évoqué, si l'on excepte la présence du juge Mr. Fribble, à la soirée des Brimstone, dans *L'Ombre*, qui formule d'ailleurs un jugement totalement erroné tant à l'égard de James Ferris que de Philip Anderson : « L'autre [Philip Anderson], c'est différent. L'autre est manifestement coupable. (*Haut.*) Mr. Ferris, j'espère que vous nous ferez le plaisir de venir nous voir<sup>812</sup>. » En effet, le juge se laisse séduire par la flatterie de Mr. Ferris qui est l'assassin d'Évangéline, tandis que Philip Anderson, même s'il a une part de culpabilité, peut faire figure de victime abusée par le mensonge de James Ferris. Le jugement hâtif, erroné et superficiel du juge est une façon d'évincer le volet judiciaire car la pièce de théâtre se déroule ailleurs et le crime soulève d'autres questions plus importantes aux yeux de Green, ainsi que nous le verrons.

Dans les œuvres fictionnelles où le crime est sis à la fin, les volets policier et judiciaire sont souvent réduits, voire inexistant. À la fin de *Minuit*, M. Urbain a fait appeler « les gendarmes » qui n'ont d'autre utilité que de précipiter la chute, dans tous les sens du terme, de Serge et d'Élisabeth. Ils sont d'ailleurs bien vite réduits à une périphrase : « plusieurs hommes en uniforme<sup>813</sup> ». Il s'agit d'un effet de réel qui joue le rôle fictionnel d'accélération de la chute du récit. Nous retrouvons un rôle analogue à la fin de *Moïra*, lorsque Joseph décide de se livrer à la justice : « Le cœur battant, Joseph poursuivit son chemin. Au bout de la rue, un homme vint vers lui<sup>814</sup>. » Le personnel policier est si réduit qu'il n'est plus qu'un simple être humain, ce qui fragilise quelque peu l'effet de réel. En revanche, l'effet de réel est bien établi à la fin de la scène de crime, qui correspond globalement à la fin du roman, dans *Chaque homme dans sa nuit* : « À ce moment, Wilfred perdit connaissance et deux policemen arrivèrent en courant de directions opposées<sup>815</sup>. » L'effet de réel est d'autant plus prégnant que l'anglicisme « policemen » pour dire « policiers » est utilisé par Green, puisque la fiction se déroule aux États-Unis. Le volet policier apparaît néanmoins fort brièvement puisque l'enquête ne sera jamais évoquée. La fin de la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre* se clôt d'une manière similaire, après le coup de feu de Casimir Jovite sur Pierre-Marie, avec l'évocation des « policiers<sup>816</sup> » qui arrivent sur le lieu du crime. Les policiers servent d'autant plus d'effet de réel qu'ils sont témoins oculaires du dénouement, laissé en suspens, au paragraphe précédent, pour ménager la chute finale de la nouvelle. Mais le rôle fictionnel des policiers s'arrête aussitôt qu'ils apparaissent, à l'instar des fictions que nous venons d'analyser.

Dans l'œuvre fictionnelle greenienne, les indices de récit policier ne se limitent pas à l'évocation, vite évacuée, du personnel policier ou judiciaire. En effet, deux romans greeniens jouent largement avec la structure du roman « à énigme », pour reprendre la terminologie de Tzvetan Todorov : il s'agit d'*Épaves* et de *L'Autre*.

---

<sup>812</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1180.

<sup>813</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 615.

<sup>814</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 193.

<sup>815</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 702.

<sup>816</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

Rappelons tout d'abord que la structure du roman « à énigme » est duelle, ainsi que l'explique Yves Reuter, dans *Le Roman policier* :

*La structure du roman à énigme suppose en effet deux histoires. La première est celle du crime et de ce qui y a mené ; elle est terminée avant que ne commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête, pour la reconstituer. Dans la forme « pure », il y a rupture entre ces deux histoires, l'avancée dans le temps de l'enquête correspondant à une remontée dans le temps de la première histoire<sup>817</sup>.*

Yves Reuter met ici en lumière deux caractéristiques du roman à énigme : la présence de deux histoires avec une temporalité distincte et la constitution d'une enquête dont le but est d'élucider l'énigme du crime, en remontant le temps. Le roman *L'Autre* se compose de quatre parties dont la temporalité, précise, est bien distincte : la première partie se déroule le 21 avril 1949<sup>818</sup>, la deuxième partie, qui constitue le récit de Roger, se passe pendant l'été 1939<sup>819</sup>, la troisième partie, qui correspond au récit de Karin, s'étend de mars à avril 1949<sup>820</sup> et la quatrième et dernière partie a lieu le 20 avril 1949<sup>821</sup>. La structure du roman greenien joue sur les ruptures temporelles entre les différentes parties, donnant l'impression de quatre histoires et non pas deux, comme pour le roman à énigme. Or, en examinant attentivement les indications temporelles, une continuité temporelle s'établit entre la troisième, la quatrième et la première partie, dans cet ordre chronologique : mars-avril 1949, 20 avril 1949 et 21 avril 1949. Seule la partie consacrée à l'été 1939, qui correspond au récit de Roger, constitue une rupture temporelle de dix ans. Nous avons donc non pas quatre histoires mais bien deux histoires, l'une en 1939 et l'autre, en 1949, ce qui constitue la première caractéristique identifiée du roman à énigme : deux histoires avec une temporalité distincte. Nous nous empressons toutefois de préciser que l'histoire de 1939 ne correspond pas au crime et que celle de 1949 ne représente pas l'enquête : seule la structure narrative est identique entre le roman à énigme et le roman de Green. La seconde caractéristique de « structure régressive<sup>822</sup> » peut également être identifiée dans la structure de ce roman. En effet, la première partie, qui correspond au 21 avril 1949, relate la découverte du corps noyé de Karin et comporte le florilège d'hypothèses concernant les circonstances et le sens à donner à sa mort : suicide, « état d'ébriété<sup>823</sup> », autrement dit accident, ou assassinat. Toutes les autres parties comportent des dates antérieures à cette première partie, ce qui met fictionnellement en scène une temporalité « régressive », à l'œuvre de façon cachée dans le roman à énigme. Seule la dernière partie, datée du 20 avril 1949, permettra de comprendre réellement les circonstances de la mort de Karin et de trancher entre les

---

<sup>817</sup> REUTER Yves, *Le Roman policier*, op. cit., p. 41.

<sup>818</sup> *L'Autre*, OC, t. III, p. 711.

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 715.

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 816.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 987.

<sup>822</sup> REUTER Yves, *Le Roman policier*, op. cit., p. 41.

<sup>823</sup> *L'Autre*, OC, t. III, p. 714.

différentes hypothèses, montrant qu'il ne s'agit pas d'un crime, au sens juridique, ou alors indirectement mais d'un accident doublé d'un délit de non-assistance à personne en danger commis par les deux voyous. À l'instar du roman à énigme, l'énigme du début posée sur la nature de la mort de Karin ne trouve de réponse qu'à la fin du roman, dans une structure affichée ouvertement comme « régressive » et circulaire.

Dans *Épaves*, la structure du roman à énigme se retrouve dans la caractéristique de la présence de deux histoires distinctes : l'altercation entre le terrassier et sa compagne<sup>824</sup> au tout début de la première partie et l'histoire des trois habitants de l'appartement des Cléry, dans les deux autres parties<sup>825</sup>. Comme le point de vue privilégié est celui de Philippe Cléry, nous pouvons parler de deux histoires indépendantes. La structure régressive, en dépit de l'avancée linéaire de la temporalité, est également présente car tous les événements et changements de Philippe trouvent leur origine dans l'épisode initial du crime et de la découverte par Philippe de sa lâcheté. En outre, la lecture quotidienne des journaux va finir par apporter le dénouement possible de la scène violente du début du roman : un fait divers livre le sort d'une femme noyée retrouvée au « pont de Saint-Cloud<sup>826</sup> » qui pourrait bien être la malheureuse compagne du terrassier. Comme dans les romans à énigme, le fin mot de l'énigme n'est donné qu'à la clôture du récit. Mais, contrairement à la tradition littéraire de ces romans, le roman *Épaves* est un roman sans cadavre, ce qui fait porter l'énigme non sur l'identité de l'assassin, que l'on connaît, si un crime a bien eu lieu, mais sur l'existence même du crime et donc du devenir de la pauvre femme qui appelait à l'aide Philippe Cléry. À l'instar de *L'Autre*, la fin du roman et la lecture du fait divers viennent requalifier l'altercation violente entre l'ouvrier et sa femme en scène criminelle, même si le moment de la poussée à l'eau manque aux lecteurs. La culpabilité des deux malfrats de *L'Autre* se rapproche de celle qui tourmente Philippe dans *Épaves*.

Les indices de récit policier dans ces deux romans greeniens se traduisent encore par un dernier élément : la présence de l'hypotexte de la nouvelle du *Mystère de Marie Roget* d'Edgar Allan Poe (1843) qui fait partie du recueil de nouvelles *Histoires grotesques et sérieuses*. Green a lu Poe avec effroi et passion à l'université et cette nouvelle policière, faisant partie de la célèbre trilogie des exploits du brillant Auguste Dupin, avec *Double Assassinat dans la rue Morgue* (1841) et *La Lettre volée* (1845), n'a pas pu ne pas retenir son attention. *Le Mystère de Marie Roget* se déroule à Paris, à l'instar du roman *Épaves*. Marie Roget, après une disparition de trois jours, est retrouvée noyée, à l'instar de la « femme âgée d'une cinquantaine d'années » d'*Épaves* et de Karin, au début du roman *L'Autre* : « Le quatrième jour, on découvrit son corps flottant sur la Seine, près de la berge qui faisait face au quartier de la rue Saint-André, à un endroit peu distant des environs

---

<sup>824</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5-6.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 47-202.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 191. Cette référence est valable pour la citation suivante.

peu fréquentés de la barrière du Roule<sup>827</sup>. » Cet extrait est situé au début de la nouvelle de Poe, ce qui rejoint l'emplacement du repêchage du corps de Karin, dans le roman *L'Autre*, dans la toute première partie. En revanche, le repêchage de la « femme âgée d'une cinquantaine d'années » se produit à la fin du roman *Épaves*. Autre différence notable : le corps de la femme âgée a « séjourné plusieurs mois dans l'eau<sup>828</sup> ». Puis, dans la nouvelle de Poe, Dupin exerce sa sagacité intellectuelle à partir de « passages [...] tirés textuellement de *l'Étoile*, journal dirigé généralement avec une grande habileté<sup>829</sup>. » Cet article, de même que ceux des confrères journalistes, est lié à l'engouement du public pour le mystère qui entoure la mort de la belle Marie Roget. Dupin a tôt fait de démontrer les erreurs de raisonnement du journaliste de *l'Étoile*, démontrant par là même le manque d'esprit analytique et de rigueur du journaliste. Comme il s'agit, aux dires de Poe, du journal le plus sérieux, le désaveu de Dupin est une façon de remettre en question la sagacité de tous les journaux, à travers un seul. Dans *L'Autre*, la mort de Karin divise les Danois qui la considéraient encore comme une traîtresse à son pays, pendant l'Occupation, et ceux qui pensaient qu'elle s'était rachetée : par conséquent, les Danois qui veulent défendre la mémoire de Karin envoient une lettre à publier : « Une lettre fut envoyée aux journaux, mais ne fut pas publiée<sup>830</sup>. » Le manque de sérieux des journalistes est ici pointé du doigt, surtout si l'on considère la fin du paragraphe : « Enfin, la belle saison aidant, l'attention se porta vers des problèmes moins funèbres et d'ordre simplement touristique. » La superficialité des journaux est ici aussi dénoncée, quoique de façon subtile.

L'énigme de la mort de Karin sera à débrouiller par le lecteur, au terme du roman, à l'instar d'un Dupin qui débrouille le mystère de la mort de Marie Roget, à la fin de la nouvelle, après la lecture de l'article du journal *l'Étoile*. Dans *Épaves*, la référence aux journaux et aux faits divers ne survient qu'à la fin du roman, à l'opposé de *L'Autre* et de la nouvelle de Poe, mais avec, cette fois-ci, une information cruciale et décisive tant sur le plan fictionnel qu'herméneutique puisque le fait divers de la femme noyée transforme en crime, dans l'esprit de Philippe et du lecteur, l'altercation violente du début du roman. Le fait divers, dans *Épaves*, vient donner le fin mot possible de l'énigme du début du roman, alors que dans *Le Mystère de Marie Roget*, l'article du journal *l'Étoile* embrouille le mystère et se trouve truffé d'erreurs que décortique rationnellement une à une Dupin, avec délectation.

L'une de ces erreurs mérite notre attention : il s'agit d'une hypothèse véhiculée par l'opinion selon laquelle Marie Roget « a été victime d'une bande de brigands<sup>831</sup> ». Cette hypothèse s'avère rejoindre toutes celles formulées au début du roman *L'Autre*. Elle est d'ailleurs invalidée par Dupin, à la fin de la nouvelle, à

---

<sup>827</sup> POE Edgar Allan, *Œuvres en prose, Le Mystère de Marie Roget*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1994, p. 820.

<sup>828</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 191.

<sup>829</sup> POE Edgar Allan, *Le Mystère de Marie Roget*, op. cit., p. 825.

<sup>830</sup> *L'Autre*, OC, t. III, p. 714. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>831</sup> POE Edgar Allan, *Le Mystère de Marie Roget*, op. cit., p. 852.

l'instar de *L'Autre*. Dans *Le Mystère de Marie Roget*, le coupable est un marin « *au teint sombre*<sup>832</sup> » qui tue Marie, la grisette, au cours d'une dispute. Or, les derniers moments de Karin, l'héroïne de *L'Autre*, illustrent une mauvaise rencontre avec des voyous, dont l'un a « *la peau rougeâtre*<sup>833</sup> », réminiscence possible, quoique inconsciente du texte de Poe. La dispute entre le marin, connu de sa victime, et Marie Roget, rappelle tout à fait celle du début du roman *Épaves*, entre l'ouvrier et sa compagne. *L'Autre* apparaît comme une réécriture fidèle à la structure de la nouvelle de Poe, au travail d'enquête et d'esprit critique de Dupin, tandis que *Épaves* se présente comme un double inverse tant par la structure que par le rôle fictionnel et herméneutique dévolu aux journaux et aux faits divers.

### 3.1.3. Un lecteur enquêteur

Selon les théoriciens de la réception, tout lecteur est amené, au cours de l'acte de lecture, à mener l'enquête sur ce qu'il lit, car, selon Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, « un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité<sup>834</sup>. » La science de l'interprétation des œuvres, l'herméneutique, constitue l'enquête de tout lecteur en train de lire et de construire du sens, au fur et à mesure de sa lecture. Cette enquête représente aussi l'une des sources de plaisir de la lecture pour l'adulte en chacun de nous, par opposition à l'identification que l'enfant en nous recherche, ainsi que l'analyse Michel Picard, dans *Nodier, La Fée aux miettes : Loup y es-tu ?* : « l'adulte lit autre chose, et cependant les mêmes choses [que l'enfant], il analyse, plus ou moins délibérément, met en œuvre son savoir, exerce sa sagacité, relève les indices, s'adonne à la jubilation herméneutique<sup>835</sup>. » Tout lecteur est donc un enquêteur, non seulement par la nécessité de donner du sens à ce qu'il lit, faute de quoi la lecture n'a pas de sens, mais aussi par le plaisir que cette enquête lui procure, afin de percer les énigmes et les mystères que le texte lui propose.

L'évocation très brève du personnel policier et judiciaire dans les œuvres de fiction greeniennes ainsi que l'évacuation de la phase d'enquête, résumée, laissent en suspens bon nombre de questions sur les crimes et parfois même le fin mot de l'énigme du crime jusqu'à la fin, ainsi que nous l'avons vu pour les deux fictions utilisant la structure régressive et duelle du roman à énigme, *Épaves* et *L'Autre*. Dans ces deux romans, l'énigme posée sur la nature criminelle de la scène située dès le début de la fiction sert de catalyseur herméneutique pour

---

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 865.

<sup>833</sup> *L'Autre, OC*, t. III, p. 989.

<sup>834</sup> ECO Umberto, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 66-67.

<sup>835</sup> PICARD Michel, *Nodier, La Fée aux miettes : Loup y es-tu ?*, *op. cit.*, p. 5.

le lecteur. Parvenu à la fin de ces deux romans, le lecteur, en l'absence de tout enquêteur, est invité implicitement à endosser ce rôle pour statuer sur le caractère criminel de la scène de crime qui lui est présentée initialement.

Dans la première partie de *L'Autre*, qui se déroule le 21 avril 1949, plusieurs hypothèses sont suggérées par les spectateurs du repêchage de Karin que l'embryon d'enquête reprend : le « suicide », l'« état d'ébriété » ou l'« assassinat<sup>836</sup> ». L'enquête tournant vite court, à la faveur des beaux jours et de l'absence de « témoin », c'est au lecteur qu'il incombe de savoir ce qui s'est réellement produit, ce qu'il ne pourra savoir que dans la quatrième et dernière partie, ayant lieu le soir du 20 avril 1949. Le récit de la mauvaise rencontre de Karin avec les deux voyous nous incite à mettre en avant la thèse de l'assassinat, d'autant plus que l'un d'entre eux l'appelle « *Fräulein*<sup>837</sup>... », faisant référence à son passé de femme galante de l'armée allemande pendant l'Occupation. Cette première hypothèse semble corroborée par les mines patibulaires des deux malfrats : le visage du premier est « d'une simplicité grossière » et « couturé de rides qui semblaient tracées avec la pointe d'un canif dans la peau rougeâtre » et celui du second fait songer à « un animal guettant sa proie avec un plaisir cruel ». Les termes « canif », « proie » et « cruel » créent le champ lexical du crime. Puis, une deuxième hypothèse est esquissée, celle d'une tentative d'agression sexuelle ou de viol, au travers des propos des deux malfaiteurs : « “Sûr que j'ai pas envie de te faire du mal, reprit son compagnon, seulement faudra te laisser faire gentiment comme avec les Fritz<sup>838</sup>.” » Cependant, là encore, mis à part « des mains énormes aux épaules de la jeune femme », les preuves physiques d'agression sexuelle manquent. Le lecteur-enquêteur est bien forcé de laisser de côté les hypothèses de l'assassinat, de l'état d'ébriété ou du suicide, au profit de celle de l'accident pour Karin : « Brusquement elle buta contre un grand anneau de métal et, perdant l'équilibre, bascula dans le vide. » Les deux malfrats sont, quant à eux, coupables d'un délit de non-assistance à personne en danger. L'explication donnée à la fin de la fiction sur le sort de Karin, loin d'achever la lecture, constitue un catalyseur herméneutique pour le lecteur, invité à mettre la dernière partie en dialogue avec la première partie du roman, faisant de la structure circulaire temporelle une structure circulaire herméneutique. Nous voyons bien ici combien est délicate la caractérisation de la responsabilité des deux voyous dans la mort de Karin, ce qui confirme la part d'interprétation laissée au lecteur. D'ailleurs, en poussant ses investigations, le lecteur-enquêteur découvre que le *coupable* de l'accident de Karin est l'« anneau ». Or, cet objet désigne, par sa forme circulaire qui rappelle l'ouroboros, le travail sans fin du lecteur-herméneute afin de comprendre le sens du roman. En la fin est le commencement et *vice versa*, pour ce roman de Green.

Dans *Épaves*, en l'absence de toute enquête sur l'altercation violente entre l'ouvrier et sa femme, le lecteur est appelé à être un enquêteur, à travers le témoin oculaire qu'est Philippe Cléry, afin de savoir non pas

---

<sup>836</sup> *L'Autre, OC*, t. III, p. 714. Cette référence concerne les deux citations qui la précèdent et celle qui la suit immédiatement.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 989. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf indication contraire.

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 990. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf indication contraire.



qui a tué la malheureuse femme mais si un crime a eu lieu entre les deux personnages du début. C'est la fin du roman qui nous donne la clef de l'énigme par l'entrefilet de fait divers d'abord lu par Philippe puis par Éliane : « *Au fil de l'eau. On a repêché au pont de Saint-Cloud le cadavre d'une femme âgée d'une cinquantaine d'années. Le corps paraît avoir séjourné plusieurs mois dans l'eau. À l'Institut médico-légal*<sup>839</sup>. » À la lecture de ce fait divers, l'altercation violente du début ressurgit à la mémoire de Philippe et du lecteur. Tout paraît concorder : l'âge de la femme qui s'accorde sûrement à celui de l'homme décrit avec « des épaules voûtées par l'âge<sup>840</sup> », le mode opératoire, la noyade alors qu'elle et son compagnon longeaient la Seine, et l'« étrange et sinistre voyage d'une pauvre dépouille humaine<sup>841</sup> » depuis le quai de Tokyo, lieu de la dispute, au pont de Saint-Cloud, lieu du repêchage, ainsi que l'affirme Philippe à Éliane : « “Ainsi on pourrait admettre que le corps d'une femme noyée en octobre à Paris ne fût retrouvé à Saint-Cloud que quatre mois plus tard.” » La coïncidence entre la dispute violente du début du roman et le fait divers de la fin est trop prégnante pour ne pas révéler le lien entre les deux fragments d'histoires et, comme le souligne Minh Tran Huy dans son essai *Les Écrivains et le fait divers*, « répéter, c'est signifier<sup>842</sup> ». Mais Éliane vient porter un premier coup à cette coïncidence et à la clef de l'énigme en répondant qu'un corps ne peut séjourner aussi longtemps dans l'eau : « “Non, Philippe. Ce n'est pas probable<sup>843</sup>.” » Par conséquent, si la probabilité du séjour dans l'eau de la Seine du corps de la femme pendant quatre mois est niée, c'est toute l'hypothèse du crime qui s'effondre et est mise en question dans l'esprit du lecteur-enquêteur.

Si le fait divers a sans doute eu lieu dans l'univers fictionnel, en revanche, peu d'indices et encore moins de preuves permettent de le rattacher à l'épisode de la dispute du début du roman. En effet, rien ne dit que la violente dispute du début ait débouché sur l'assassinat de la femme par le terrassier en la poussant à l'eau, même si, chez Green, les disputes violentes mènent souvent au crime. Il faudrait que Philippe se rende à l'Institut médico-légal afin de voir le visage de la femme et le confronter avec ses souvenirs. Et s'il s'agit de la même femme, elle s'est peut-être noyée dans des circonstances accidentelles, comme Karin, l'héroïne de *L'Autre*. Une ambiguïté demeure et l'enquête du lecteur piétine car il manque la scène de l'acte criminel proprement dit. Alors, Philippe se met à inventer le récit du crime qui précède la noyade mais ce récit n'est pas une invention puisqu'il corrobore le récit du début du roman. Conséquemment, le lecteur est invité à reconsidérer l'hypothèse de Philippe d'un séjour dans l'eau pendant quatre mois comme valable. Impossible de savoir pour le lecteur-enquêteur si le fait divers est bien la suite de l'histoire de la pauvre femme du début. L'essentiel, pour Green, dans la fin de ce roman, est de faire avouer à Philippe, bien qu'indirectement, sa lâcheté à Éliane. Cette fin

---

<sup>839</sup> *Épaves, OC*, t. II, p. 191.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 193. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>842</sup> TRAN HUY MINH, *Les Écrivains et le fait divers, op. cit.*, p. 21.

<sup>843</sup> *Épaves, OC*, t. II, p. 193.



montre aussi que, selon la belle formule de Sigmund Freud, « le refoulé fait retour », à l'occasion d'un fait divers qui suscite une coïncidence et une réminiscence chez Philippe. Mais, pour le lecteur, le travail d'enquête est avant tout littéraire et herméneutique et ce qui remonte à la surface est non seulement l'hypotexte du *Mystère de Marie Roget* d'Edgar Allan Poe mais aussi celui d'une nouvelle de Guy de Maupassant, *Sur l'eau*. Cette nouvelle au titre presque identique à celui du fait divers greenien, pourrait constituer une nouvelle clef de lecture car sa chute finale vient corroborer les visions oniriques et cauchemardesques du pauvre marin, mystérieusement bloqué sur la rivière, son ancre étant coincée : « Elle [l'ancre] montait, mais doucement, doucement, et chargée d'un poids considérable. Enfin, nous aperçûmes une masse noire, et nous la tirâmes à mon bord : C'était le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou<sup>844</sup>. » En menant l'enquête sur l'existence du crime dans le roman sans cadavre qu'est *Épaves*, jusqu'à la fin, le lecteur, à l'instar d'Œdipe, est conduit à enquêter sur sa croyance et ses désirs de lecteurs et sur les liens entre littérature et vérité. L'enquête reste, pour ce crime, très littéraire.

La lecture comme enquête ne s'arrête pas aux romans dont *Épaves* et *L'Autre* sont les parangons : les pièces de théâtre offrent aussi de bonnes occasions au lecteur pour exercer sa sagacité, d'autant plus qu'il manque la dimension scénique et corporelle de la mise en scène. Nous nous appuyons sur un seul exemple, celui de *L'Ombre*. Cette pièce de théâtre s'achevant dans une certaine confusion émotionnelle et un non-dit, le lecteur-enquêteur a fort à faire afin de combler les blancs des dialogues. Peu avant la fin de la pièce, une scène étrange a lieu entre Philip Anderson et sa fille, Lucile, double de sa mère, qu'il prend pour sa défunte femme et appelle de ce nom, comme il le dit : « Si tu savais comme ma bouche est heureuse de dire ce nom ! *Il lui prend la main*<sup>845</sup>. » Mais Lucile comprend que quelque chose ne va pas chez son père : « Qu'est-ce que vous faites ? Laissez-moi, père ! *Elle se dégage. Philip Anderson la regarde.* » Philip Anderson commence en effet à perdre la raison car il s'adresse à sa défunte femme qu'il n'a jamais cessé d'aimer, peu avant que sa fille n'arrive : « Il me semble que, si tu étais là, je saurais enfin te parler. Je ne te tourmenterais plus. Ma jalousie est morte, *Évangéline*<sup>846</sup>. » La sortie de Philip, seul, met tous les personnages en émoi, à commencer par sa seconde femme, Edith Anderson. Puis, John Anderson, le frère de Philip, prononce une première réplique inquiétante : « J'ai demandé qu'on attelle le cabriolet, Edith. Il faut que j'aille là-haut<sup>847</sup>. » Ce « là-haut » représente le lieu fatal de la falaise de Bleak Wood d'où James a poussé *Évangéline* dans le vide. Or, ce lieu est devenu le but quotidien de promenade de Philip. Comme sa conscience s'altère, nous comprenons l'inquiétude des personnages. John Anderson tente de rassurer Edith mais de façon si sibylline que l'inverse se produit : « Je ne sais rien, mais je

---

<sup>844</sup> MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1993 [1875-1884], p. 59.

<sup>845</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1243. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 1242.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 1246. Cette référence est valable pour la citation suivante.

vais là-haut dans un instant. Edith, on a beau prévoir les événements pendant des années, on est toujours stupéfait quand ils arrivent. Je ne sais pas pourquoi on ne les reconnaît pas. » Les mots « suicide », « accident » ou « folie » ne seront jamais prononcés mais le sort de Philip Anderson est scellé, en une didascalie : « (*La porte s'ouvre. John Anderson se tient sur le seuil et baisse la tête. Mrs. Anderson pousse un cri*<sup>848</sup>.) » Il s'est vraisemblablement jeté du haut de la falaise de Bleak Wood afin de rejoindre sa première femme. L'assassinat de Philip Anderson serait hautement improbable. Une dernière didascalie esquisse un rapprochement possible entre Edith et John Anderson qui l'aime depuis longtemps : « *Il va vers elle ; elle tombe évanouie dans ses bras.* » La fin de cette pièce de théâtre, mimant la confusion des actions et des émotions, nécessite un travail d'enquête méticuleux afin de construire le sens le plus vraisemblable. La fin de cette fiction est bien un catalyseur herméneutique.

Les nouvelles sont un genre qui se prêtent particulièrement bien à l'exercice de la sagacité du lecteur-enquêteur. Green insiste d'ailleurs sur les blandices du mystère ou de l'énigme laissés en suspens, dans son avant-propos : « quand tout est dit pour l'auteur, celui-ci s'arrête. Commence alors le rêve<sup>849</sup>. » Considérons la fin de la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*. L'enquête du lecteur commence en effet où s'arrête la nouvelle : la fin est un catalyseur herméneutique qui nous invite à reconsidérer, voire relire, l'ensemble de la nouvelle. Tout d'abord, première énigme, le lecteur doit élucider qui est le « fou délirant<sup>850</sup> » : il ne tarde pas à deviner qu'il s'agit de Casimir Jovite, même si la fin de la nouvelle joue d'un retournement de situation. En effet, l'apprenti psychiatre, Casimir Jovite, est devenu fou et a tué son élève qu'il croyait atteint de folie. La deuxième énigme posée par cette chute est la suivante : quels sont les indices de la folie de Casimir Jovite qui ont échappé au lecteur-enquêteur, au cours de sa première lecture ? Un premier indice d'un esprit manquant d'esprit critique nous saute aux yeux par la fidélité sans borne aux thèses de Broca : « Il croyait sans réserve aux théories de Broca<sup>851</sup>. » L'esprit critique est fondamental pour un scientifique digne de ce nom. L'idée d'étudier son élève comme on ferait avec un rat dans un laboratoire témoigne d'un certain sadisme monomaniacal : « Le long progrès du mal avait été suivi avec un intérêt passionné et la vague conscience de commettre un crime<sup>852</sup> ». Il semble entendre des voix même si la phrase est ambiguë : « une voix tout à coup se mit à crier au fond de lui ». Casimir se montre ensuite de plus en plus violent avec son élève pour susciter une crise. La crise a bien lieu, pour Casimir. Cependant, une question demeure : est-ce l'assassinat de son élève qui a rendu fou Casimir ou l'échec de sa théorie ?

---

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 1249. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>849</sup> GREEN Julien, *Histoires de vertige*, op. cit., p. 9.

<sup>850</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 559.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 565. Cette référence est valable pour la citation suivante.

Dans la nouvelle *Le Duel*, après la mort successive des deux duellistes, il semble que tout soit dit mais l'un des témoins prononce deux phrases énigmatiques : « L'amour n'a pas choisi. Et Miss de Vere pourra recommencer ses tours avec d'autres cœurs<sup>853</sup>. » Ces deux phrases relancent l'enquête herméneutique : qui est cette Miss de Vere ? une femme fatale ? A-t-elle déjà d'autres crimes sur la conscience ? Les deux duellistes étaient-ils amoureux de Miss de Vere ? Impossible de répondre à ces questions, en l'absence d'indices. Le jeu d'enquête littéraire bascule donc en jeu d'imagination, de rêverie : la fin joue une fois de plus le rôle de catalyseur herméneutique.

Dans la majorité des fictions greeniennes, le crime constitue un aboutissement fictionnel et, paradoxalement, un catalyseur herméneutique, car le lecteur est invité à enquêter sur les causes des crimes et aussi, comme nous le verrons plus tard, sur leurs conséquences.

## 3.2. Un crime : des récits

### 3.2.1. Multifocalisation et fréquence

Le crime constitue encore un moteur fictionnel car il est capable de générer non pas un seul récit mais des récits, au fil de certaines œuvres de fiction greeniennes. Selon Alain Rabatel, la multifocalisation se présente comme une sorte de focalisation interne *variable*, où dans un même récit, le point de vue se déplace précisément d'un personnage à un autre. Cette technique narrative consistant à changer de point de vue au cours d'une même œuvre de fiction est utilisée de manière privilégiée dans le roman. Green l'utilise dans certains de ses romans, ce qui offre, dans le cadre de la question du crime qui nous intéresse ici, la possibilité d'un deuxième, voire troisième récit du crime. Cette multifocalisation ne se confond pas avec le changement de points de vue qui peut avoir lieu au sein même du récit premier de la scène de crime. L'étude de la fréquence consiste à se demander combien de fois est raconté un événement.

Dans *Adrienne Mesurat*, le lendemain du crime, un bref jeu sur la multifocalisation est mis en place. Le crime du père Mesurat a été raconté à l'aide d'une focalisation zéro, selon le point de vue d'Adrienne<sup>854</sup>. Le récit de la scène de crime est d'abord évoqué une première fois, toujours selon le point de vue d'Adrienne : « Immédiatement elle se rappela tout ce qui s'était passé la veille et se dressa sur son séant<sup>855</sup>. » L'évocation du crime reste lacunaire et elliptique, ici, même s'il n'en est pas moins évoqué. Puis, devant le corps et les indices,

---

<sup>853</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>854</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 390-391.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 397.

deux versions, deux récits du crime entrent en concurrence : celui de l'accident et celui du crime, selon le point de vue de Mme Legras et celui de la domestique, Désirée. Le jeu de multifocalisation est mis en place à la faveur d'une scène dialoguée, principalement. Mme Legras suggère d'emblée un accident dans une réplique qui laisse entendre qu'il s'agit d'un crime. Mais Adrienne répond qu'elle était si profondément endormie qu'elle ne l'a pas entendu descendre. En dépit de cette réponse, Mme Legras maintient la théorie de l'accident, établissant une version volontairement floue qui constitue le troisième récit du crime, même s'il est très résumé : « "Il est donc mort sans un cri, poursuit cette dernière. Effrayant<sup>856</sup>." » Désirée, elle, apporte des informations qui abondent toutes dans le sens du crime commis par Adrienne, comme autant de fragments de la scène de crime, dont les premiers sont les cris : « "Il paraît qu'on a entendu crier dans la nuit..." » Puis, elle inspecte la lampe vide, seul indice du crime. Les deux observations de Désirée reconstituent, certes partiellement, deux éléments importants de la scène de crime et propose un quatrième récit du crime, en creux et très parcellaire, mais plus proche de la réalité du récit initial. Mme Legras complète sa version globale et mensongère : « "Vous avez passé la nuit à veiller, voilà tout. N'est-ce pas ? C'est comme ces cris dont elle parle. Mettons que vous ayez crier dans vos rêves, que vous ayez appelé au secours<sup>857</sup>." » Le cinquième récit du crime, fidèle au récit initial, bien que résumé, est constitué par l'aveu du crime par Adrienne au docteur Maurecourt : « "Il faisait noir. J'avais fermé la porte de ma chambre où était la lampe. Tout à coup, nous nous sommes trouvés tous les deux dans le noir, en haut de l'escalier." Elle se tut. "[...] – Je l'ai poussé par les épaules", reprit-elle d'une voix à peine intelligible<sup>858</sup>. » Dans ce roman, l'événement du crime génère plusieurs récits, même s'ils sont d'inégale précision et véracité. Il est raconté selon un mode répétitif. Le crime fonctionne bien comme un moteur fictionnel.

Le roman *Léviathan* propose un jeu sur la multifocalisation, entraînant plusieurs récits de la scène de crime. La première partie privilégie principalement le point de vue de Guéret, le criminel de la fin de la première partie. La seconde partie laisse la part belle au point de vue d'Angèle, la victime du viol avec agression de la fin de la première partie. Ce procédé de multifocalisation, qui permet de varier les points de vue, favorise une confrontation, une comparaison des points de vue du criminel et de la victime sur la scène de crime. À l'issue de son premier crime, le viol et la défiguration d'Angèle, Guéret, une fois qu'il a recouvré ses esprits, ne parvient pas à considérer comme réel le crime qu'il vient de commettre sur Angèle :

*Pendant si longtemps il avait porté dans sa tête le souvenir de ces cris, de cette immobilité soudaine, que tout d'un coup il ne pouvait plus y croire. Cela ressemblait trop peu au reste de sa vie pour être vrai, et il ne se reconnaissait pas dans ces gestes qui passaient continuellement*

---

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 400. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>857</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 491.

*devant ses yeux. Si on lui avait raconté l'horrible lutte près de la rivière, il aurait ri, sans doute*<sup>859</sup> ...

L'effet de focalisation interne permet aux lecteurs d'accéder aux pensées du criminel après son crime. La mémoire se montre ici intraitable avec Guéret car elle lui retrace les faits ou sensations saillants de la scène de crime qui s'est accomplie le matin. En effet, « le souvenir de ces cris, de cette immobilité soudaine » constitue un résumé de la scène de crime et un deuxième récit fait sur un mode itératif puisque le narrateur ne nous raconte qu'une fois ce que la mémoire de Guéret ne cesse de lui répéter. La périphrase « l'horrible lutte près de la rivière » pour dire le crime, le viol avec agression, pourrait représenter un résumé en un groupe nominal qui fait partie du ressassement mémoriel du deuxième récit de la scène de crime. Le premier crime de Guéret est donc un événement de la fiction raconté sur un mode répétitif puisque est narré plusieurs fois ce qui ne s'est produit qu'une fois, comme nous allons le voir aussi dans la seconde partie de ce même roman.

Dans la seconde partie de *Léviathan*, c'est le point de vue d'Angèle qui est prépondérant, après une ellipse de trois mois entre la fin de la première partie et le début de la seconde partie. La mémoire d'Angèle est aussi intraitable avec elle, lui retraçant sans fin la scène de crime, montrant ainsi le traumatisme qu'elle a subi avec la souffrance et la perte irrémédiable de sa beauté : « Ces souvenirs lui broyaient le cœur et elle mettait les poings à ses oreilles et fermaient les yeux, comme pour chasser de son cerveau l'image du supplice qu'elle avait subi, mais sa mémoire était inexorable<sup>860</sup> ». Les souvenirs d'Angèle sont relatés sur un mode itératif, comme pour Guéret. Mais cela donne lieu à un troisième récit<sup>861</sup> de la scène de crime, cette fois-ci du point de vue de la victime et plus développé que pour le deuxième récit, puisque le premier récit avait été fait principalement selon le point de vue de Guéret, le coupable. Angèle, la victime, éprouve, à l'instar de Guéret, une sensation d'irréalité, au cours du crime : « Avant même qu'il l'eût frappée, elle était presque évanouie, et les cris qui sortaient de sa gorge, elle les croyait poussés par une autre, par une femme qu'on eût assassinée près d'elle<sup>862</sup>. » La scène de crime est revécue et racontée à nouveau, mais selon la souffrance de la victime, de façon intime, donnant ainsi davantage de précision au premier récit de la scène de crime : « Le premier coup lui brûla la face de l'œil gauche à la lèvre ; le sang filtra jusqu'au fond de sa bouche ; elle perdit connaissance<sup>863</sup> ». Le caractère obsédant de cette scène traumatique du crime pour Angèle se retrouve jusque dans ses rêves, lorsqu'elle se met à penser au début de la scène de crime, qui succède à un moment heureux pour elle : « Le lendemain même, en retournant à sa chambre, elle avait revu Guéret sur la route, et il l'avait entraînée par-delà le petit bois, jusqu'au bord de cette

---

<sup>859</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 683.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 756.

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 755-756.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 756.

rivière dont elle entendait quelquefois le murmure, maintenant, dans le sommeil agité de ses nuits<sup>864</sup>. » L'usage de l'imparfait itératif duplique presque à l'infini la répétition du récit de la scène de crime, comme s'il s'agissait d'un film qui tournait en boucle. Dans *Léviathan*, l'événement du crime est raconté à la fois sur un mode répétitif, par la technique de la multifocalisation, et un mode itératif par l'évocation du travail mémoriel et l'usage de l'imparfait itératif, marquant un traumatisme des personnages. Le crime se démultiplie donc en plusieurs récits dans cette fiction.

Dans *Varouna*, au cours de son crime, Hoël égorge Morgane, à la fin de la première partie<sup>865</sup>. Par le truchement de la mémoire, le récit du crime est évoqué sommairement, une deuxième fois, dans une tournure de phrase qui rappelle celles d'*Adrienne Mesurat* et de *Léviathan* : « il aurait bien voulu perdre à jamais la mémoire à cette minute même, mais il ne put faire qu'à la longue elle ne lui revînt, et il se demanda pourquoi il avait tué Morgane<sup>866</sup>. » Un nouveau récit de la scène de crime est fait par Hoël au moine qui lui rend visite, peu avant son exécution<sup>867</sup>. La technique de la multifocalisation est utilisée ensuite, au cours des deux parties suivantes, à travers la croyance de la métempsycose qui se fonde, dans ce roman, sur l'idée que deux mêmes âmes renaissent à différentes époques. Dans la deuxième partie, le récit du crime n'est pas évoqué dans la réminiscence que connaît Bertrand Lombard mais il se voit, en revanche, pendu : « Puis il se vit soudain en haut d'une échelle et la hart au cou ; la sueur coulait sur tout son corps comme une pluie, car il était dans l'angoisse de la mort<sup>868</sup>. » Le récit du crime est lacunaire mais présent en creux. Dans la troisième partie, Jeanne voit en rêve Hoël, Louis, son mari, l'égorger : « J'ai rêvé en effet que Louis me tranchait la gorge<sup>869</sup>. » C'est un embryon de récit qui rappelle cependant dans l'esprit du lecteur le récit criminel de la première partie pour la troisième fois, bien que très résumé. La suite du rêve de Jeanne évoque encore le crime par ce simple mot : « je me suis vue cette fois dans une cellule blanche, en habit de religieuse, expiant dans les veilles et la prière le crime de *mon meurtrier*. » Le terme « crime » condense à lui seul la scène complète et renvoie, implicitement, et de façon intense au récit du crime initial. Enfin, face à la chaîne, au musée, Jeanne a une nouvelle réminiscence de la scène de crime : « “je l'avais autour du cou dans ce cauchemar que je t'ai raconté, quand j'ai cru que tu me tranchais la gorge<sup>870</sup>.” » Ce passage constitue encore un embryon de récit mais forme le quatrième rappel de la scène de crime de Hoël. Le crime est donc raconté dans ce roman aussi sur un mode répétitif, bien que plus condensé, les fois suivantes, à la faveur de la multifocalisation.

---

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 757.

<sup>865</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 679-680.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>868</sup> *Ibid.*, p. 776.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 835. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 839.

Dans *Moïra*, Joseph étouffe Moïra, vers la fin du roman<sup>871</sup>. Le procédé de la multifocalisation permet là aussi de générer des récits du crime. Après le meurtre, Joseph tombe dans un lourd sommeil. Puis, à son réveil, comme pour ses frères et sa sœur de papier, il se remémore le crime, dans une première répétition du récit, même s'il est très allusif : « avec une précision intraitable, sa mémoire lui retraçait les détails de cette nuit. » L'allusion aux « détails de cette nuit » est une périphrase euphémistique qui désigne le crime. Après une matinée d'errance, Joseph croise Bruce Praileau qui le cherche car il soupçonne qu'un acte grave s'est produit et propose un premier récit de la nuit : « “Mais Moïra avait cette idée fixe d'aller chez toi et j'étais sûr que cela finirait mal<sup>872</sup>.” » Praileau développe ensuite son récit de la nuit, en adoptant le point de vue le plus optimiste possible : « “Oui, on l'a cherchée et on ne l'a pas trouvée. Est-ce qu'elle s'est enfuie ? Prise de peur, peut-être... Réponds<sup>873</sup> !” » Mais le silence de Joseph, lourd de sens, invalide aussitôt cette version optimiste. Un troisième récit de la scène de crime est assumé, cette fois-ci, par Joseph lorsqu'il avoue à David son crime : « “J'ai tué Moïra...” Il attendit un instant, puis il reprit : “Elle est enterrée sous les arbres, de l'autre côté du petit mur<sup>874</sup>.” » Le crime se présente aussi dans ce roman comme une source de récits, grâce au jeu sur la multifocalisation, bien que sous une forme embryonnaire ou résumée. C'est un événement raconté aussi sur un mode répétitif, dans *Moïra*.

Dans *Les Étoiles du Sud*, l'assassinat de Régis, le mari de sa fille Laura, par William Hargrove, se déroule dans le hors-texte, bien avant le début des *Pays lointains*, premier roman de la trilogie du Sud. Ce n'est que dans le deuxième roman, *Les Étoiles du Sud*, que le lecteur a le premier récit, dans une narration ultérieure, de la scène de crime, non par le seul témoin et coupable, William Hargrove, mais par la Galloise, Maisie Llewelyn, à Elizabeth et d'autres femmes présentes, selon un point de vue interne : « “Mais savez-vous ce que c'est qu'Haïti ? Eh bien, je vais vous le dire. Haïti, c'est l'azur, c'est l'émeraude, c'est la passion, l'amour, la violence, c'est le sang<sup>875</sup>.” » Le récit qui suit et qui correspond à la partie IV du roman « Laura ou le paradis perdu » est donc une analepse prise en charge par un narrateur omniscient, ainsi que le prouve cet extrait au moment de la scène de crime de William Hargrove : « À l'autre bout de la véranda, dissimulée comme Hargrove dans le coin d'une grande croisée, Laura se tenait debout près de Maisie Llewelyn<sup>876</sup>. » Le premier récit du crime de William Hargrove est effectué selon un point de vue omniscient qui montre que Miss Llewelyn est au courant de tout le récit dans ses moindres détails : « À genoux maintenant, presque entièrement caché dans les plis d'un rideau vert, Hargrove discerna la silhouette de Régis cette fois au milieu d'ombres qui se déplaçaient rapidement. Pris de panique, il tira au hasard. » Le lieutenant Régis est tué volontairement par William Hargrove, bien qu'il s'en défende, mais sa mémoire et ses remords le hanteront, comme le narrateur le mentionne : « Au hasard ?

<sup>871</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>875</sup> *Les Étoiles du Sud*, OC, t. VII, p. 1164.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 1221. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.



Cette question, il allait se la poser jusqu'à la fin de ses jours. » L'imparfait itératif permet de montrer que la mémoire et la conscience de William Hargrove lui retracent inlassablement les circonstances de son crime. En plein déni, il invente un autre récit acceptable, à la façon d'Adrienne Mesurat, ce que Maisie explique à Siverac, un ami de Régis : « "Il vit dans la terreur de ce qu'il a fait. Il essaie de se persuader que ce n'est pas vrai, que c'est un mulâtre qui a tué Régis, pas lui. Si vous le brutalisez, vous risquez de lui faire perdre la raison<sup>877</sup>..." » Un troisième récit du crime de William Hargrove intervient selon le point de vue de Siverac, à mots couverts et condensé en une seule phrase : « "Son mari [Régis] est mort d'un coup de pistolet tiré au hasard<sup>878</sup>." » Ce nano-récit est précédé d'une phrase mentionnant la preuve : « "j'ai mon pistolet, vous avez le vôtre, je crois." » Un quatrième récit du crime de William Hargrove lui est fait en face, du point de vue interne de la Galloise a lieu au moment où elle décide de prendre Laura avec elle, pour s'occuper de son accouchement, en secret :

*Alors, pourquoi ne la [la Galloise : Maisie parle d'elle à la troisième personne, dans cet extrait] tuez-vous pas ? Il doit bien vous rester quelques balles dans le pistolet que vous aviez au salon, dans un coin de la fenêtre, là-bas, pendant cette nuit mouvementée où les mulâtres ont donné l'attaque<sup>879</sup>...*

Ce récit donne aussitôt lieu à un contre-récit de William Hargrove, le cinquième et dernier récit du crime : « "Oui, il est mort, je tirais au hasard, il a payé de sa vie ce qu'il voulait faire. Le Ciel l'a puni<sup>880</sup>." » Dans le deuxième volet de la trilogie du Sud, le crime est relaté sur un mode répétitif. La mémoire et la conscience de William Hargrove lui racontent inlassablement son crime mais ces récits sont faits sur un mode itératif, bien que de façon très succincte, à l'instar d'autres récits criminels que nous venons d'analyser.

Quoique la multifocalisation soit une technique narrative qui s'épanouit et se traite plus facilement et de façon plus privilégiée dans le genre romanesque, la pièce de théâtre *L'Ombre*, au travers du dialogue, laisse percer cette technique pour le récit du crime d'Évangéline. Comme pour *Les Étoiles du Sud*, le crime se situe dans un hors-scène, dix ans avant le début de la pièce. Le premier récit du crime, quoique embryonnaire, est fait par James Ferris, selon son point de vue de criminel, à Philip Anderson, à l'acte I : « Car enfin, c'est moi qui ai poussé votre femme dans le vide. Vous vous teniez à l'écart et vous vous détourniez, pour ne pas voir<sup>881</sup>. » Un second récit du crime, plus détaillé, intervient à l'acte III, il est fait par Bruce Douglas, le frère d'Évangéline, selon les aveux de James Ferris :

---

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 1250.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 1251. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 1271.

<sup>880</sup> *Ibid.*, p. 1273.

<sup>881</sup> *L'Ombre, OC*, t. III, p. 1185.

*Elle s'est mise à courir entre les arbres qui bordent la falaise. Elle courait, m'a-t-il dit, comme courent les enfants. C'est alors qu'il l'a suivie jusqu'au haut d'une petite côte – oh ! je connais chaque mètre du terrain, j'y suis allé, moi aussi. Vous êtes resté en arrière, probablement. Les arbres vous cachaient Évangéline et Ferris, vous n'avez rien vu, mais vous avez dû entendre ce cri qu'elle a poussé en tombant dans le vide<sup>882</sup>.*

Ce deuxième récit du crime de Ferris offre un bel exemple de multifocalisation puisque Douglas fait alterner les points de vue de Ferris, de lui-même avec le modalisateur « probablement » et de Philip Anderson. La réaction de Philip Anderson montre que sa mémoire ne cesse de lui redire fidèlement la circonstance saillante de la scène de crime, à travers le cri d'Évangéline : « Je l'entends sans cesse. Il est dans ma tête, il est emprisonné dans ma tête. » Le crime fait l'objet d'une narration sur un mode répétitif. Mais la mémoire de Philip lui en fait le récit inlassablement, bien que cela ne nous soit rapporté que sur un mode itératif.

### 3.2.2. Un processus de dévoilement

Au sein de la multitude de récits et micro-récits enclos parfois dans une ou deux phrases, le crime fait l'objet d'un processus de dévoilement progressif sur les circonstances dans lesquelles il a été commis ou qui l'entourent immédiatement. La reprise du récit de la scène de crime n'est donc pas qu'une simple répétition : elle permet aux lecteurs d'en apprendre davantage, en plus d'avoir un jeu sur la multifocalisation, donc sur les changements de points de vue.

Ainsi, dans *Léviathan*, la reprise du récit de la scène de crime selon le point de vue d'Angèle offre non seulement l'intérêt du point de vue de la victime mais aussi l'accès, pour le lecteur, à des informations sur les suites immédiates du crime de Guéret que celui-ci ne pouvait pas connaître. Après son évanouissement, le réveil d'Angèle nous est narré, révélant sa souffrance et la peur qu'elle inspire aux badauds attirés par ses cris : « Le sang ruisselait de sa tête et couvrait ses bras et sa poitrine. De tous les spectateurs que ses hurlements attirèrent alors, pas un n'osa la toucher et il fallut qu'elle les suppliât pour qu'ils la ramenassent chez elle<sup>883</sup>. » Ce passage nous permet de combler la lacune sur la façon dont Angèle a été découverte et ramenée, chez elle, pour être soignée.

Dans *Varouna*, c'est la réminiscence de son crime dans sa conscience qui va rappeler à Hoël qu'il a tué Morgane pour se procurer son « joyau<sup>884</sup> ». En cherchant la clef du coffre, il va voir la « chaîne » qui lui fait découvrir, ainsi qu'à nous, lecteurs, une information de la plus haute importance pour l'interprétation du crime :

---

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 1231. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>883</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 756.

<sup>884</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680. Cette référence est valable pour la citation suivante.

« À peine l’assassin l’eut-il touchée que ses mains tremblèrent, car cette chaîne, il la connaissait bien pour l’avoir portée autour du cou alors qu’il était enfant<sup>885</sup> ». En effet, elle lui rappelle, dans un enchaînement de réminiscences, les paroles des hommes de la mer qui la lui ont donnée : « “Une femme t’aimera ; elle grandit pour toi, elle t’attend, et de plus beau visage, nul n’en vit jamais dans tout le pays de Galles<sup>886</sup>.” » Hoël et les lecteurs comprennent alors qu’il a tué sa promise. Une autre information, qui nous est délivrée à l’occasion de la reprise du récit de la scène de crime par Hoël au moine, épaissit le mystère du passage à l’acte : « “il [le couteau] a guidé ma main et il est allé comme de lui-même à la gorge de cette bonne dame<sup>887</sup>.” »

Dans *Moira*, la version optimiste de la dernière nuit de Moïra proposée par Bruce Praileau permet d’apprendre plusieurs informations utiles au suspense mais aussi à la compréhension des futures actions de Joseph. Les lecteurs apprennent ainsi qu’« on a cherché<sup>888</sup> » Moïra mais qu’« on ne l’a pas trouvée » ». Praileau ajoute une autre information essentielle qui prouve que Joseph est déjà recherché : « “Ce qui est mauvais, vois-tu, c’est que Céline a perdu la tête et a alerté la police.” » Le conseil de Praileau de ne pas retourner à sa chambre est alors bien avisé.

Dans *Les Étoiles du Sud*, l’une des nombreuses reprises de la scène de crime de William Hargrove donne l’occasion de communiquer une première information fondamentale aux lecteurs qui aggrave encore son crime, ainsi que le lui dit Miss Llewelyn : « “il est nécessaire que vous sachiez que pendant votre absence à la Jamaïque et en Amérique votre fille s’est mariée<sup>889</sup>.” » Cette information est suivie d’une deuxième qui fait du criminel l’assassin de son gendre, ainsi que le lui annonce Maisie avec ménagement : « “Il y a eu un mariage devant témoins, mais apprenez, William Hargrove, que votre fille est veuve.” » Devant l’incompréhension de William Hargrove, Siverac lui assène la vérité plus froidement : « “Son mari est mort d’un coup de pistolet tiré au hasard.” » Puis, à l’occasion d’une des dernières reprises du récit du crime, Maisie lui apprend que sa fille est enceinte : « “Laissez-la [Laura]-moi. Je me charge de la petite. J’ai pris mes renseignements. Je sais ce que je fais. Elle sera en bonnes mains, mais vous ne la verrez plus jusqu’à l’événement<sup>890</sup>.” » Mais Hargrove nie, en même temps que son crime, que sa fille soit enceinte car ce serait ajouter au crime commis sur un gendre, l’assassinat d’un père : « “Il n’y aura rien, j’en suis sûr, son aspect n’a pas changé<sup>891</sup>.” »

Dans *L’Ombre*, le premier récit de la scène de crime par James Ferris apporte l’aveu de l’assassinat d’Évangéline mais aussi et surtout la vérité sur le machiavélisme jaloux de Ferris, comme il l’avoue à Philip Anderson, au cours de l’acte I : « Je n’ai pas eu beaucoup de peine à vous faire croire qu’Évangéline vous était

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 680-681.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>888</sup> *Moira*, OC, t. III, p. 187. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>889</sup> *Les Étoiles du Sud*, OC, t. VII, p. 1251. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>890</sup> *Ibid.*, p. 1270.

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 1273.

infidèle. Vous vouliez la tuer, mais n'en ayant pas le courage, vous m'avez laissé faire<sup>892</sup>. » Le deuxième récit de la scène de crime de Ferris, relaté par Bruce Douglas, le frère d'Évangéline, à l'acte III, est plus détaillé et plus étoffé que celui de James Ferris, comme nous l'avons dit, et développe aussi les circonstances au cours desquelles Ferris est repoussé par Évangéline : « Un jour que vous et votre frère étiez à Londres, il s'est glissé dans cette pièce où nous sommes et où elle a eu l'inconcevable innocence de le voir et de lui parler, comme la petite fille qu'elle est restée jusqu'à la fin, et il n'a pas eu honte de lui avouer sa passion<sup>893</sup>. »

La reprise des récits des scènes de crime permet donc, dans les fictions greeniennes, un processus de dévoilement progressif des informations complémentaires et essentielles à la compréhension du crime.

### 3.3. Le crime appelle le crime

#### 3.3.1. Les crimes fonctionnent souvent par paire

Nous allons démontrer ici que le crime, au sens juridique, appelle le crime, tantôt au sens juridique, tantôt au sens religieux, au travers du suicide – péché mortel, selon saint Augustin – ou au sens de « faute ». Le terme de « crime » est polysémique, notamment dans l'usage que peut en faire Green. Ainsi définis, les crimes vont souvent par paire.

Commençons par les fictions dans lesquelles le crime, au sens juridique, appelle le crime, au sens juridique. Le premier roman de Green, *Mont-Cinère*, met en œuvre ce phénomène de doublement du crime. Vers la fin du roman, s'apercevant qu'elle est dépossédée de son cher Mont-Cinère à cause de son mariage, Emily tente d'abord de tuer Laura, le bébé de Franck, après que Franck a présenté sa fille comme possédant la maison et tout le mobilier : « Avant qu'on eût le temps de l'en empêcher, elle se laissa tomber sur la petite fille et lui étreignit la gorge de ses mains<sup>894</sup>. » La tentative d'assassinat est considérée juridiquement comme faisant partie de la catégorie d'infraction la plus grave, les crimes, sauf dans quelques cas prévus par la loi, que ne représente pas la tentative d'assassinat d'Emily. Cette tentative ne débouche pas sur la mort de la petite fille mais sur des menaces terribles de Franck : « "Ils te pendront à Glencoe, ils te pendront, tu verras !" » La peur mais surtout le désir de détruire la maison afin qu'elle n'appartienne pas à Franck conduisent Emily à mettre le feu à sa chambre, incendie qui gagnera toute la maison, tuant deux êtres humains au passage, la petite Laura et Joséphine, la

---

<sup>892</sup> *L'Ombre, OC*, t. III, p. 1189.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 1232.

<sup>894</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 269. Cette référence est valable pour la citation suivante.

domestique : « De la chambre d'Emily des nuages noirs roulaient sur la façade de la maison<sup>895</sup> ». Le premier crime mène au second, comme un aboutissement logique et une manière de tout terminer, comme si le premier crime non abouti, c'est-à-dire qu'il ne mène pas à la mort, en entraînait nécessairement un second afin de parachever l'œuvre criminelle.

Ce processus se retrouve dans *Léviathan*. Le premier crime de Guéret constitué du viol et de la défiguration d'Angèle ne débouche pas sur sa mort, ce que, toutefois, Guéret ignore mais il s'interroge : « Et si elle n'était pas morte ? Il ne pouvait plus se souvenir si elle respirait ou non<sup>896</sup> ». Cette incertitude sur la mort d'Angèle, jointe à la peur que lui inspire le vieux M. Sarcenas, débouche, cette fois-ci, sur l'assassinat du vieil homme, ce que Guéret reconnaît, après l'avoir frappé à coups de canne : « Pas un cri ne l'avait averti que la vie s'échappait, et c'était dans ce bruit sec des coups de canne que la mort était venue<sup>897</sup>. » Après ses deux crimes, Guéret prend conscience, dans le chantier de charbon, qu'il ne sera plus jamais capable de tuer : « La force homicide, cette espèce de don qui lui avait été fait la veille, lui était retirée maintenant<sup>898</sup>. » Dans ce roman, les crimes fonctionnent aussi par paire, reliés entre eux. À l'instar de *Mont-Cinère*, les crimes de *Léviathan* se succèdent à peu d'intervalle de temps.

Dans *Épaves*, le procédé du double crime est également présent. Le crime initial, enclos dans la scène de dispute violente entre le terrassier et sa femme, trouve son aboutissement dans la lecture du fait divers sur la noyée du « pont de Saint-Cloud<sup>899</sup> ». La découverte de ce crime et du délit de non-assistance à personne en danger de Philippe par Éliane va déclencher d'abord une pulsion homicide en elle : « Elle étendit la main vers un coupe-papier de métal qui se trouvait sur une petite table et en étreignit fortement le manche entre ses doigts<sup>900</sup> ». En découvrant la lâcheté de Philippe, la frustration sexuelle trop longtemps accumulée entraîne la résolution d'Éliane : « Pendant des nuits entières, les larmes avaient coulé sur ses joues, mais à présent la source était tarie et cette nuit elle ne pleurerait pas. » Le prurit criminel uni au désir sexuel engendre la deuxième scène de crime, celle du viol de Philippe par sa belle-sœur : « Elle leva le bras pour lui montrer son arme qu'elle lança au loin, et tout à coup, avec l'avidité d'une bête, elle se jeta sur ces lèvres, sans pitié pour le gémissement de souffrance que sa morsure arrachait au vaincu<sup>901</sup>. » De nouveau, les crimes fonctionnent par paire, indéfectiblement liés, dans ce roman.

Dans *Minuit*, le viol d'Élisabeth par Serge, est le fruit de son désir brutal de possession de la jeune femme. Or, celle-ci a déclaré à Serge, peu de temps avant qu'il ne l'enlève et ne la viole, qu'elle préférerait rester

---

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>896</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 684.

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>899</sup> *Épaves, OC*, t. II, p. 191.

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 196. Cette référence est valable pour citation suivante.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 197.

avec M. Edme : « “je serai plus heureuse à Fontfroide avec M. Edme<sup>902</sup>.” » Serge, jaloux et possessif, après avoir violé la jeune fille, cherche à tuer M. Edme, vainement : « “Il [M. Agnel] s’est jeté devant Edme au moment où je tirais<sup>903</sup>.” » Le crime du viol faisant, dans l’esprit de Serge, d’Élisabeth encore plus sa femme, sa possession, entraîne la volonté d’éliminer M. Edme, le rival, afin d’être sûr qu’Élisabeth ne soit qu’à lui.

Dans *Moïra*, le combat à mains nues entre Joseph Day et Bruce Praileau aboutit à un prurit criminel de la part de Joseph que l’on peut assimiler à une tentative d’assassinat puisqu’il esquisse les gestes de l’étranglement de Praileau : « les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou<sup>904</sup>. » Ce prurit criminel préfigure le véritable crime de Moïra, étouffée par Joseph, ainsi que le prédit Bruce Praileau à Joseph : « “il y a en toi un assassin<sup>905</sup>.” » L’étouffement de Moïra semble accomplir, parachever la première tentative d’assassinat avortée sur Praileau.

Dans la nouvelle *Le Duel*, ce n’est pas un duelliste mais les deux qui meurent, assassinés l’un par l’autre : « Mais la mort est étrange, car le second des hommes, le forcené, porte lui aussi sa main à la poitrine et tombe à genoux<sup>906</sup>. » Le crime de l’un semble appeler, comme en miroir, le crime de l’autre.

Examinons à présent les œuvres de fiction dans lesquelles le crime au sens juridique est lié au suicide, crime au sens religieux. La première fiction qui illustre la liaison entre crime et suicide est le roman d’*Adrienne Mesurat*. Séquestrée par son père et surveillée par sa sœur, Adrienne n’a d’autre source d’évasion que les fenêtres. C’est donc par cet objet-là que passera son automutilation qui lui permettra peut-être de voir le docteur Maurecourt dont elle est éprise :

*Elle ferma un battant de la croisée et, tout d’un coup, ferma les yeux et passa ses deux bras nus à travers la vitre. Le bruit de verre cassé la surprit. Elle vit ses bras striés de rouge ; en une seconde ils ruisselèrent de sang et elle poussa un gémissement, bien qu’elle ne souffrît pas, puis elle se mit à crier<sup>907</sup>.*

Cette automutilation qui n’aboutit à rien, ni à se tuer, ni à faire venir le docteur Maurecourt, constitue un prélude à la violence du parricide. Le sang appelle le sang, comme dans la pensée archaïque et primitive, ce que montre parfaitement René Girard dans *La Violence et le Sacré*. D’ailleurs l’homicide du père Mesurat passe d’abord par l’envie de se tuer en se jetant dans l’escalier, comme si le suicide pouvait s’inverser en crime, dans la mesure où se tuer, c’est commettre un crime contre soi-même, comme si on tuait un autre à travers soi, chez Green.

---

<sup>902</sup> *Minuit, OC*, t. II, p. 607.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>904</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 25.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>906</sup> *Le Duel, OC*, t. VIII, p. 599.

<sup>907</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 331.

Dans *Minuit*, le suicide liminaire de Blanche, la jeune mère d'Élisabeth, est étroitement liée au double crime de Serge. M. Edme quitte Blanche, en délaissant son amour, sans même la saluer depuis le train qui l'emène loin d'elle. Blanche accomplit alors son suicide, teinté de romantisme. En effet, elle se trouve soufflée par le vent, au sommet d'une colline et va se plonger le couteau dans le cœur : « La violence du choc la fit tomber à genoux et elle resta ainsi un court instant avant de s'abattre. Au-dessus d'elle, le mouchoir qui s'était échappé de sa main palpitait dans le vent comme l'aile d'un grand oiseau blessé<sup>908</sup>. » Ce suicide par amour détermine l'errance d'Élisabeth, à la recherche d'un foyer stable et accueillant, d'abord chez ses tantes, puis les Lerat et enfin chez M. Edme qui, pris de remords de la mort de Blanche, veut élever sa fille, à Fontfroide. C'est ce suicide et la volonté de M. Edme de l'élever qui font arriver Élisabeth à Fontfroide et rencontrer le beau mais brutal Serge. Son amour exclusif pour la jeune fille le pousse à la violer et à vouloir tuer M. Edme. Tout cet enchaînement de causes à effets nous permet de reconstituer le lien, plus étroit qu'il n'y paraît, entre le suicide de Blanche du début et le double crime de Serge, à la fin du roman. Dans la logique fictionnelle greenienne, le suicide semble bien appeler le crime.

Dans *L'Ombre*, c'est pourtant l'inverse qui se produit : le crime appelant le suicide. En effet, dix ans avant le début de la pièce de théâtre, pour se venger de la femme et du mari, James Ferris, amoureux éconduit, précipite Évangéline du haut de la falaise de Bleak Wood. Après le cri d'Évangéline, Ferris tâche de lui faire croire à un accident. La pièce de théâtre distille toute une série de révélations sur le crime : à l'acte I, l'identité du coupable, Ferris, qui déclare sans ambages à Philip : « c'est moi qui ai poussé votre femme dans le vide<sup>909</sup>. » Puis, Ferris ne s'arrête pas là et lui révèle qu'il lui a menti et qu'il a « accusé [...] injustement<sup>910</sup> » Évangéline d'infidélité. Cette révélation de l'innocence d'Évangéline réveille l'amour mal éteint de Philip pour sa défunte femme et commence à lui faire perdre la raison car il se met à lui parler en regardant son portrait, à l'acte III : « Tu croyais aux miracles, Évangéline<sup>911</sup>. » La venue de Bruce Douglas, le frère d'Évangéline, venu pardonner à Philip Anderson et aussi redire le récit de la scène de crime pour qu'il pardonne à Ferris et se pardonne à lui-même, ajoute à la confusion de Philip Anderson. Confondant sa fille, Lucile, avec sa défunte femme, il s'enfuit. La fin de la pièce, confuse et pleine de sous-entendus, laisse entendre que Philip est allé rejoindre sa défunte femme par le même chemin, celui de la falaise de Bleak Wood, dans un suicide romantique. Le crime mène, dans cette pièce, au suicide, l'un et l'autre se répondant, reconstituant le couple dans la mort.

Dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*, c'est le « crime » de l'expérience de Casimir Jovite sur son élève Pierre-Marie qui va mener au crime final : il observe la dégradation de l'état de son élève sans l'aider. C'est pourquoi il se traite à deux reprises de « criminel » : « "Criminel ! Tu l'as été chaque seconde de ta vie

---

<sup>908</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 401.

<sup>909</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1185.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 1189.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 1242.



depuis que tu as franchi le seuil de cette maison<sup>912</sup> !” » La seconde fois, le mot « criminel » implique déjà celui d’assassin : « “Tu es un criminel, et de la pire espèce, conscient, intelligent et cruel<sup>913</sup>.” » Le retour des proches de son élève incite Casimir à précipiter une crise en privant son élève de tout ce qui l’apaise, en vain. Alors, Casimir s’absente et revient pour le tuer, devenu « fou<sup>914</sup> » lui-même, à la fin de la nouvelle. L’expérience scientifique « criminelle » aboutit à un crime véritable, montrant ainsi, une fois de plus, que les crimes fonctionnent souvent par paire dans la fiction greenienne.

### 3.3.2. Continuité du crime d’une fiction à l’autre

D’une œuvre de fiction à l’autre, chez Green, les crimes paraissent se répondre, se continuer, comme s’il s’agissait du même crime inlassablement narré, à la façon d’un thème musical qui connaîtrait des variations. Les crimes greeniens, en dépit d’une apparente diversité de personnages et de circonstances, semblent donc entretenir une mystérieuse parenté, voire unité, dans l’œuvre fictionnelle greenienne. D’une fiction à l’autre, les motifs du crime, que nous avons identifiés dans le premier chapitre de cette partie, se répètent et se modifient.

Une profonde continuité apparaît ainsi entre les scènes de crime de *Léviathan*, de *Si j’étais vous...* et de *Moira*. Dans *Léviathan*, écrit en 1929, Paul Guéret n’étrangle pas Angèle mais la tient tout de même « par le cou, étranglant ces cris dans sa gorge<sup>915</sup>. » Guéret, sous le coup de la fureur, brise et s’empare d’une « branche » pour en frapper Angèle au visage et la faire taire. La scène se déroule près de l’eau, en l’occurrence « la rivière » de la Sommeillante. Dans *Si j’étais vous...*, écrit en 1947, si la scène de crime ne se déroule pas au bord de l’eau, en revanche, la lutte entre Berthe et Paul Esménard entraîne la chute d’un « pot à eau dont le contenu » se répand, entraînant un bruit digne « d’une cataracte<sup>916</sup>. » L’eau apparaît donc bien non seulement comme un élément du décor mais aussi comme un élément actif, à l’instar de la Sommeillante qui remue et semble à Guéret produire un « rugissement<sup>917</sup> », dans *Léviathan*. C’est Paul Esménard qui accomplira l’étranglement que Guéret n’a pas fait. Paul Esménard, par son prénom, peut se présenter comme un prolongement de Paul Guéret. *Moira*, écrit en 1950, semble reprendre tous les éléments des scènes de crime de *Léviathan* et de *Si j’étais vous...* pour les refondre et rebattre les motifs, comme on rebat les cartes, en deux scènes distinctes, celle de la tentative d’étranglement entre Bruce Praileau et Joseph, au début du roman et celle du crime d’étouffement/étranglement

---

<sup>912</sup> *L’Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 565-566.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 567.

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>915</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>916</sup> *Si j’étais vous...*, OC, t. II, p. 907.

<sup>917</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

sur Moïra, à la fin du roman. *Moïra* semble ainsi accomplir une synthèse des motifs criminels de *Léviathan* et de *Si j'étais vous*....

Au cours de la première scène de tentative de crime, l'eau apparaît sous la forme d'un « étang<sup>918</sup> ». Joseph tente d'étrangler Bruce Praileau, en esquissant les gestes de Paul Guéret et de Paul Esménard : « les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou<sup>919</sup>. » Après cette tentative d'étranglement, Joseph s'empare, à son tour, « d'une grosse branche tombée à terre<sup>920</sup> ». Il tente de la briser, à l'instar de Paul Guéret, mais en vain : « elle était trop forte et lui résista. » Alors, comme Guéret, en proie à une vive « rage », Joseph se met à frapper, non pas une femme ou Bruce Praileau, mais un arbre qui fait office d'objet de transfert : « C'était un jeune sycomore. Joseph le frappa de nouveau et il y eut un léger frémissement dans le feuillage, puis un autre coup plus vigoureux s'ajouta aux précédents ». La scène de la défiguration d'Angèle avec une branche se répète mais, cette fois-ci, avec un transfert réussi de la violence et de l'agression sur un jeune arbre. Au cours de la deuxième scène de crime qui voit l'étouffement/étranglement de Moïra, l'eau est aussi présente sous la forme d'un verre « d'eau<sup>921</sup> » que Moïra préfère renverser car elle pressent que Joseph va le lui envoyer au visage. Cette scène qui se déroule peu avant le crime rappelle fortement, même s'il ne s'agit que d'un verre d'eau, celle de la chute du « pot à eau », dans *Si j'étais vous*.... Le motif de l'eau apparaît comme réduit à sa plus simple expression, dans la seconde scène de crime. Le mode opératoire du crime de Moïra à l'aide d'une grosse « couverture<sup>922</sup> » nous fait hésiter entre étouffement et étranglement : « ses mains [celles de Joseph] s'enfoncèrent si profondément dans la couverture qu'elles reconnurent la forme des traits sous cette épaisseur. » S'il s'agit d'un étranglement, le geste de Joseph est évidemment à rapprocher du geste abouti de Paul Esménard. Mais la couverture, qui « voile » le mode opératoire exact et la scène de crime, inaugure le motif du recouvrement du visage au moment du crime que nous retrouverons dans l'assassinat de *L'Ennemi* lorsque Mugis recouvre la tête de Pierre d'« une pièce d'étoffe noire<sup>923</sup> », couverture atténuée, mais dont l'usage est le même, avec le mode opératoire de l'étouffement.

Un autre groupe de fictions explore et continue les différentes configurations des crimes de l'eau : *Léviathan*, *Épaves*, *L'Ombre* et *L'Autre*. Dans *Léviathan*, Guéret menace Angèle de les noyer tous les deux, dans les eaux de la Sommeillante, si jamais elle appelle à l'aide : « “Ici, je suis le plus fort. Si vous appelez, je me jette à l'eau avec vous et nous nous noyons<sup>924</sup>.” » Mais Guéret ne mettra pas sa menace à exécution, au cours de sa dispute avec Angèle. C'est le terrassier d'*Épaves*, roman écrit en 1932, qui mettra vraisemblablement la

---

<sup>918</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 26.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 27. Cette référence est valable pour les trois citations suivantes.

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>922</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>923</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1152.

<sup>924</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 679.

menace de Guéret à exécution, mais en jetant seulement sa femme, dans l'eau de la Seine, au début du roman, ainsi qu'en témoigne le fait divers à la fin du roman : « On a repêché au pont de Saint-Cloud le cadavre d'une femme âgée d'une cinquantaine d'années<sup>925</sup>. » Toutefois, la scène de la poussée dans l'eau, de l'acte criminel, est lacunaire dans *Épaves* et le lecteur ne disposera jamais de l'aveu du terrassier aussi vite apparu que disparu. C'est James Ferris, l'assassin d'Évangéline, dans *L'Ombre*, qui avouera avoir poussé la femme de Philip dans le vide, du haut de la falaise de Bleak Wood, c'est-à-dire à l'eau : « c'est moi qui ai poussé votre femme dans le vide<sup>926</sup>. » Le même crime, bien qu'avec des variations, semblent bien se poursuivre, d'une fiction à l'autre. Dans *L'Autre*, roman écrit en 1971, bien que l'histoire se déroule à Copenhague, le cadre de la scène que le lecteur prend pour criminelle spontanément est similaire à celle du début d'*Épaves*, qui se déroule à Paris. En effet, la scène se déroule sur un quai de Seine, dans *Épaves*, d'un canal, dans *L'Autre*, et l'eau est, bien évidemment, un élément commun aux deux scènes. Mais autant la femme cherche à s'éloigner de l'eau et de son compagnon et à atteindre l'escalier du quai, autant Karin cherche à s'éloigner des deux malfaiteurs aux mines patibulaires, en se dirigeant vers l'eau : « elle plia tout à coup et réussit à s'échapper, mais se rendit compte que dans son affolement elle courait vers le bord du quai. Toute tremblante elle s'arrêta<sup>927</sup>. » La scène se présente donc comme une variation de la scène de crime greenienne au bord de l'eau. D'ailleurs, le crime n'a pas lieu et c'est une chute accidentelle qui le remplace. Les quatre fictions greeniennes explorent toutes les possibilités d'une scène de crime au bord de l'eau : le crime sans noyade, l'absence de crime, le crime par la chute et le crime avec noyade.

Un autre groupe de fictions établit une continuité et un jeu de thème et variations des scènes de crime autour de l'utilisation d'un pistolet : *Léviathan*, *Le Malfaiteur*, *Chaque homme dans sa nuit* et *L'Apprenti Psychiatre*. À la fin de *Léviathan*, Guéret menace Mme Grosgeorge de la tuer, après qu'elle a jeté par la fenêtre la clef du salon où ils sont enfermés : « “Et si je vous tuais, vous ? Si je vous étranglais<sup>928</sup> ?” » Mais ce prurit criminel de Guéret n'aboutira pas. En revanche, Mme Grosgeorge fait une tentative de suicide en se tirant une balle dans le corps : « Dans le gémissement qui s'échappait de ses lèvres il [Guéret] comprit ces mots<sup>929</sup> ». La scène de crime potentiel se mue en scène de suicide. Dans *Le Malfaiteur*, à la fin du roman, dans la chambre de Raoul, Hedwige émet le souhait de tuer Gaston Dolange qui ne peut l'aimer et, maladroitement, c'est elle-même qu'elle tue : « c'était contre sa poitrine qu'elle appuyait le canon de la petite arme, et tout à coup un grand cri sortit de sa bouche, un cri dans lequel il y avait toute son ignorance de la vie<sup>930</sup> ». La volonté de tuer du personnage qui tient l'arme à feu se mue en mort accidentelle, semble-t-il. Poursuite de la scène avec arme à feu, dans *Chaque homme dans sa nuit*. Cette fois-ci, il s'agit de Max qui possède un revolver et souhaite tuer

<sup>925</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 191.

<sup>926</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1185.

<sup>927</sup> *L'Autre*, OC, t. III, p. 990.

<sup>928</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 807.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 809.

<sup>930</sup> *Le Malfaiteur*, OC, t. III, p. 409.

Wilfred, ce qui se produit à la fin du roman, dans le vestibule de l'immeuble : « Le coup de feu partit. Wilfred tomba sur le visage sans pousser un cri<sup>931</sup>. » Dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*, la scène avec arme à feu débouche aussi sur l'assassinat de Pierre-Marie de Fronsac par Casimir. Comme pour les scènes de crime au bord de l'eau, les scènes de crime avec arme à feu, se poursuivent, se réécrivent et explorent toutes les possibilités narratives : accident, suicide et crime.

Un dernier groupe de fictions s'organise autour du thème des gifles qui précèdent souvent les scènes de crime : *Adrienne Mesurat*, *Léviathan* et *Chaque homme dans sa nuit*. Dans *Adrienne Mesurat*, la violente altercation entre Adrienne et son père débouche sur des gifles de ce dernier à sa fille, avant qu'elle ne le tue : « Il la gifla de nouveau de toutes ses forces<sup>932</sup>. » La scène des gifles se retrouve au tout début de la scène de crime, dans *Léviathan* : « Il [Guéret] la [Angèle] gifla d'abord<sup>933</sup>. Cette scène entraînera peu après le viol d'Angèle. Enfin, dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred gifle Max car il n'aime pas ses propos sacrilèges : « par un geste de colère il dégagea sa main, et sans savoir pourquoi, il le gifla, et comme Max ne bougeait pas, il le gifla de nouveau, et encore, pendant près de deux minutes<sup>934</sup>. » Cette scène de gifles aboutit à un évanouissement feint de Max mais non à un crime.

Les poursuites et les reprises des thèmes que nous venons d'évoquer paraissent aboutir à une atténuation de la scène de crime, au fil des années. Dans cette continuité de scènes de crime d'une fiction à l'autre, le crime joue le rôle d'un moteur fictionnel et d'une source d'inspiration inépuisable à travers les motifs obsessionnels de l'imaginaire greenien.

---

<sup>931</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

<sup>932</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 390.

<sup>933</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>934</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 606.



**AUX SOURCES DU CRIME : LES STRATES**  
**HERMÉNEUTIQUES**





## 1. Le secret et l'enfermement à l'origine du crime

### 1.1. La connaissance du non-dit mène au crime

#### 1.1.1. Révélation et chute : un schéma narratif récurrent

Nous allons à présent chercher à mieux comprendre les causes et mobiles des crimes dans l'œuvre fictionnelle de Green, à travers une exploration progressive des strates herméneutiques du crime. Nous montrerons ainsi la diversité et la complexité des sources du crime dans la fiction greenienne : pour plus de clarté, nous avons distingué différentes causes du crime, mais celles-ci se croisent et s'enchevêtrent dans chaque fiction et pour chaque crime. Tout d'abord, nous allons voir que le secret et l'enfermement des personnages sont à l'œuvre dans le passage à l'acte criminel et ce, dans tous les types de fictions greeniennes : romans, pièces de théâtre et nouvelles. Le secret, qui revêt la forme d'un non-dit, porté à la connaissance du futur criminel ou d'un personnage qui ne doit pas le savoir précipite la crise et l'acte criminel. Le secret, et donc le non-dit, révélés, jouent le rôle de véritables catalyseurs criminels. Cette révélation du secret, étape récurrente des schémas narratifs greeniens, s'accompagne, dans la plupart des fictions greeniennes, d'une chute morale ou physique qu'il conviendra d'expliquer.

Nous avons déjà eu l'occasion de rappeler les théories de la réception qui insistent sur l'idée que tout texte est émaillé de blancs, d'anfractuosités à combler par le lecteur et sa capacité interprétative. Green ne fait, bien évidemment, pas exception à cette règle, mais elle se double d'une véritable mise en scène du secret, du non-dit. Il est des choses qu'on ne peut pas dire, dans les fictions greeniennes, à commencer par la vérité sur les êtres. Le premier roman de Green, *Mont-Cinère*, met en scène la rivalité entre l'avarice visible de Mrs. Fletcher et l'amour secret d'Emily pour la possession matérielle de la maison et de tout ce qui s'y trouve, à la faveur de l'allumage d'un feu : « "Tu brûles mon argent, s'exclama Mrs. Fletcher ; cette chambre ne doit plus être habitée,

va-t'en<sup>935</sup> !” ». Emily s’imagine en propriétaire épanouie de la maison : « Elle ne voulait pas d’amis, elle ne voulait qu’une chose : Mont-Cinère. Était-ce beaucoup exiger ? Elle vivrait là comme il lui plairait<sup>936</sup> ». Emily épouse Franck pour avoir un appui et un soutien dans la possession de la maison mais son ignorance des lois ne lui permet pas de comprendre que c’est son mari qui devient le propriétaire de Mont-Cinère. C’est cette ignorance d’Emily qui, dans ce roman, va constituer le *secret* de Franck, le *secret* qu’il ne faut pas dire. Ce non-dit va être utilisé par Franck pour montrer à Emily qu’il est le maître et qu’il va obtenir de l’argent pour vivre, par tous les moyens, ainsi qu’il l’annonce à sa fille, en regardant surnoisement Emily : « “Tout ceci est à nous, dit-il à Laura. Vous vivrez toujours ici avec moi, parmi ces beaux meubles.” [...] “À moins, ajouta-t-il, et son regard se porta vers Emily, à moins que nous ne les vendions pour acheter du pain<sup>937</sup>.” » La révélation du *secret* de Franck, qui signifie pour Emily sa dépossession de la maison, entraîne une réaction mêlée de « souffrance et de malice » et une première chute physique et morale puisqu’elle tente de tuer la petite Laura : « elle se laissa tomber sur la petite fille et lui étreignit la gorge de ses mains<sup>938</sup>. » La révélation du non-dit conduira Emily au deuxième crime de l’incendie, tuant deux personnes, en plus d’elle-même. L’avènement du non-dit génère la chute de la maison Cinère, pour reprendre le titre de la célèbre nouvelle de Poe, à la fin du roman : « il entendit un craquement horrible, puis un autre plus prolongé, et aussitôt, dans un fracas assourdissant, toute la partie de l’escalier qui reliait le rez-de-chaussée au premier étage s’écroula<sup>939</sup>. » Dans *La Chute de la maison Usher* de Poe, c’est un fait ignoré qui fait s’écrouler la maison : Lady Madeline Usher, la sœur de Roderick Usher, a été enterrée par mégarde, et sort de son tombeau pour retrouver son frère, sur lequel elle s’écroule. S’il n’est pas un secret à proprement parler, ce fait ignoré revêt cependant le rôle métaphorique des secrets de famille enfouis qui, quand ils remontent à la surface, sont générateurs de catastrophes. L’écroulement en entraîne bientôt un autre : celui de la maison Usher, dans des mots comparables à ceux de Green : « je vis les puissantes murailles s’écrouler en deux. – Il se fit un bruit prolongé, un fracas tumultueux comme la voix de mille cataractes<sup>940</sup> ». L’incendie de Mont-Cinère a aussi pour source un épisode bien réel : l’incendie du *Lawn*, en Virginie, maison du grand-père de Green.

Dans *Adrienne Mesurat*, la jeune héroïne du roman éponyme se met à sortir « après dîner<sup>941</sup> » comme le lui fait remarquer sa sœur aînée, Germaine, qui l’épie en secret. Adrienne est, en effet, secrètement amoureuse du docteur Maurecourt dont elle va voir le pavillon blanc, non loin de chez elle. La thématique et l’atmosphère du secret sont donc d’emblée posées, dans ce roman. Le secret d’Adrienne devient rapidement un enjeu de

<sup>935</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 212.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 268. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>940</sup> POE Edgar Allan, *La Chute de la maison Usher*, op. cit., p. 357.

<sup>941</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 312.

pression et de contrainte lorsque Germaine tâche de la menacer pour la faire parler : « Heureusement, il y a quelqu'un pour te surveiller : c'est moi. Le devoir te commande de me répondre. Je veux savoir ce que tu as fait hier soir<sup>942</sup>. » Mis au courant par Germaine, le père Mesurat se ligue avec sa fille aînée contre Adrienne pour la contraindre à parler. Adrienne finit par avouer qu'elle aime quelqu'un mais continue à taire son nom. Nouvelle pression du père Mesurat qui a décidé de la séquestrer tant qu'elle n'aurait pas avoué le nom de l'homme qu'elle aime : « Je ne veux pas que tu ailles au jardin, je ne veux pas que tu sortes de cette maison tant que tu ne m'auras pas dit le nom de cet homme, tu m'entends, Adrienne<sup>943</sup> ? » Le nom du docteur est aussi un secret aux yeux d'Adrienne qui ne se le dit qu'en l'étouffant, dans un rituel étrange : « Dans la solitude de sa chambre, alors que son père et sa sœur dormaient, elle avait pris l'habitude de prononcer tout haut le nom de Maurecourt en ayant soin de protéger sa bouche de ses deux mains, afin que personne ne pût l'entendre<sup>944</sup> ». L'atmosphère de secret et de non-dit qui règne dans la maison s'épaissit encore avec le départ de Germaine qui se fait à l'insu de son père et avec la complicité d'Adrienne. Mais ce départ en cachette et la complicité d'Adrienne conduisent à une scène de dispute violente entre le père Mesurat et sa cadette, à l'issue de laquelle, après avoir giflé sa fille, il prononce les mots qu'il ne faut pas prononcer, il fait jaillir à la lumière le non-dit : « Tu n'épouserai personne. Tout mon argent passera à l'État. Ah ! tu vas voir ! Demain matin je vais chez Maurecourt d'abord, chez mon notaire ensuite. » [...] « Tu ne me crois pas peut-être ? Tiens, j'y vais ce soir, chez ton Maurecourt<sup>945</sup> ! » L'émergence du non-dit et du secret entraîne la chute physique du père Mesurat, poussé dans l'escalier par sa cadette et la chute morale d'Adrienne, qui sombrera dans la folie, à la fin du roman.

*Léviathan* se présente comme un roman de la mise en scène du secret. En effet, Guéret, nouvellement arrivé à Chanteilles, s'éprend passionnément de la belle Angèle qu'il tente de séduire maladroitement par des paroles et de menus cadeaux, ce qui plaît à Angèle car « il ne la mépris[e] pas<sup>946</sup> » : « Pour la traiter ainsi, il fallait qu'il ne sût rien de sa condition véritable et qu'il la prît pour une personne moins facile qu'elle n'était en réalité<sup>947</sup>. » En effet, Angèle, sans être tout à fait une prostituée, puisqu'elle cherche surtout à être aimée et aimable avec tous, se donne aux clients de Mme Londe pour de l'argent : « elle avait cédé à beaucoup de personnes, parce qu'elle y était poussée par sa tante, parce que c'était à ce prix seul qu'on était aimable avec elle. » D'ailleurs, Angèle redoute que son secret ne soit su de Guéret : « Mais s'il apprenait un jour, qu'elle se faisait payer, comme les dames de Chanteilles, que dirait-il ? À coup sûr il prendrait d'autres façons avec elle. Se gêne-t-on avec une fille que le premier venu peut acheter ? » L'inquiétude d'Angèle est tout à fait légitime car la connaissance de son secret la conduira à être violée et défigurée par Guéret. Le secret de la double vie

---

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>946</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 649.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 651. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

d'Angèle est éventé au restaurant Londe, par M. Morestel, qui indique à Guéret qu'Angèle a été « “[a]vec tout le monde [...]. En commençant par Palisson dont elle ne veut plus, jusqu'à Blondeau qui doit sortir avec elle dimanche<sup>948</sup>.” » M. Morestel va même jusqu'à faire des allusions grivoises sur l'intimité d'Angèle, le secret de son être : « “Elle a comme ça un air qui peut vous tromper, tandis qu'au fond elle est plus rouée qu'une fille de Chanteilles. Des yeux d'ange, vous savez, et avec ça... On dirait que ça ne vous plaît pas, ce que je vous dis là<sup>949</sup>.” » En découvrant le secret d'Angèle, Guéret éprouve aussitôt une « peine » qui s'accompagne de haine et il cherche à escalader la façade du restaurant Londe, subissant plusieurs chutes : « Puis il se détacha tout d'un coup et retomba sur le sol<sup>950</sup>. » La chute physique de Guéret préfigure sa chute morale au moment du crime commis sur Angèle. Au cours de la lutte sur la berge, une chute physique de la jeune femme se produit quand Guéret « pren[d] à deux bras ce corps qui se débattait, [et] se laiss[e] tomber avec lui sur le sol<sup>951</sup>. » La connaissance du secret d'Angèle mène Guéret et la jeune femme à leur chute et au crime.

*Épaves* est tout entier bâti autour du secret de Philippe Cléry : sa lâcheté. Cette dernière se révèle au cours de la dispute violente entre le terrassier et sa compagne qui débouche sans doute sur un crime. La femme, en proie à une vive frayeur, appelle à l'aide Philippe mais celui-ci s'esquive :

*Il demeura immobile ; dans tout son être il y eut une hésitation qui ne dura pas plus qu'un battement de cœur, mais qui lui parut sans fin. Peut-être ne s'était-il jamais connu avant cette minute. Ses mains qui étaient collées à la pierre s'en détachèrent tout à coup et il recula<sup>952</sup>.*

La découverte de sa lâcheté par Philippe s'accompagne de la constitution de son secret, ainsi qu'il se le dit à lui-même : « La honte, la vraie honte, ce n'était pas d'être lâche, mais d'être connu tel<sup>953</sup>. » Philippe parvient à conserver le secret de sa lâcheté, même s'il devient différent au cours du roman, jusqu'à la fin du roman qui mentionne le fait divers de la noyée du « pont de Saint-Cloud ». Philippe, pris entre le désir d'avouer et de se protéger, imagine la fiction du « monsieur<sup>954</sup> » qui prend peur devant la scène de dispute conjugale mais Éliane devine son secret et profitera justement de sa faiblesse pour abuser de lui : « “Réponds ! cria-t-elle. C'était toi, je le sais.” Ce magnifique visage tout baigné de sueur s'offrait à sa faim et la fascinait, mais elle ne pouvait se résoudre à écouter son triomphe<sup>955</sup>. » La révélation du secret, du non-dit, de Philippe mène au crime du viol de ce dernier par sa belle-sœur, chute morale et physique.

---

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 663. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 671.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>952</sup> *Épaves, OC*, t. II, p. 6.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 197.

Dans *Varouna*, le crime de Hoël est dû à la convoitise que la vieille et riche Morgane a éveillée dans son cœur en lui parlant de la chose que lui a donnée un jour un « petit homme vêtu de rouge<sup>956</sup> » qu'elle décrit en ces termes : « “Comme un joyau je la gardai, [...], et ne la virent que ceux dont la mine me plaisait, mais aucun n’y fit attention.” » C’est tout le secret de Morgane qui est enclos dans cet objet puisqu’elle a attendu toute sa vie l’homme pour qui elle était faite et qui devait l’aimer. Mais Morgane ne dévoile pas tout son secret à Hoël puisqu’elle refuse de lui montrer la chaîne, ce qui causera son assassinat. Dans ce roman, c’est le secret, le non-dit, à demi-dévoilé, qui cause le crime et entraîne la chute morale de Hoël qui éprouve un vif chagrin d’avoir tué Morgane : « Hoël pleura beaucoup d’avoir coupé la gorge à Morgane<sup>957</sup> ». Le crime entraîne aussi à la lettre une chute physique de Hoël dans le sommeil : « Soudain, la fatigue le terrassa et il s’étendit de tout son long sur le plancher pour dormir<sup>958</sup>. »

Dans *Moïra*, la thématique du secret tourne autour de la sexualité et de tout ce qui s’y rapporte, pour Joseph. En effet, le jeune homme est vierge et ignorant des femmes et des sensations du désir<sup>959</sup> et de l’amour physique qu’il rejette violemment, lorsqu’il déclare : « “Je hais l’instinct sexuel<sup>960</sup>.” » Pourtant, toutes les conversations qu’il entend entre étudiants ne visent qu’à lui donner des indices sur le secret de l’amour charnel, même si c’est toujours par allusions ou propos inachevés, comme la phrase latine comparant la douceur de la peau féminine à celle d’un animal : « “*Mollior cuniculi capillo...* Catulle n’a pas trouvé mieux : plus doux que de la peau de lapin<sup>961</sup>.” » Mac Allister va même jusqu’à mimer devant Joseph des mouvements obscènes pour lui montrer comment se passe l’amour physique : « Au même instant, il se mit à se trémousser sur le lit d’une façon si parlante que Joseph sentit les oreilles lui brûler<sup>962</sup>. » Conséquemment, quand Joseph finit par céder à l’instinct charnel et découvre l’amour physique avec Moïra, le secret est mis au jour et donne sens à toutes les phrases et tous les gestes qu’il a pu entendre et voir, au cours du roman, comme il le comprend lui-même, en s’éveillant : « Le mot de Killigrew lui revint à la mémoire : *lupa*, la louve. C’était cela, Moïra, et l’amour, c’était cela<sup>963</sup>. » La révélation du secret de l’amour charnel qui s’accomplit en le vivant entraîne aux yeux de Joseph sa chute morale et physique, ainsi que le montre son premier geste de s’habiller : « Il se couvrit de sa robe de chambre dont il noua rageusement le cordon autour de sa taille ». La connaissance du secret de l’amour charnel s’apparente à la scène du péché originel lorsque Adam et Ève goûtent au fruit de la connaissance et découvrent

---

<sup>956</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 678. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 679.

<sup>959</sup> L’épisode de la lutte avec Bruce Praileau (*Moïra*, OC, t. III, p. 24-26) laisse percevoir une montée du désir qui affleure quand ils se battent notamment et que Joseph ressent « une faim mystérieuse » (p. 24), expression greenienne du désir. Joseph détourne aussi les yeux à la vue du torse nu de Praileau. Mais c’est un désir opaque à lui-même, qui ne franchit visiblement pas le seuil de la conscience.

<sup>960</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 86.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 173.

leur nudité : leur premier geste est alors de chercher à se vêtir pour cacher leurs parties génitales. Dans la *Genèse* aussi, la révélation entraîne la chute puisque le premier couple de l'humanité sera chassé du Paradis pour vivre sur terre. Dans *Moïra*, la chute physique et morale de Joseph entraîne une chute criminelle qui aboutit à une nouvelle chute physique, après le crime et l'habillage de Moïra : « Lorsqu'il eut fini, il se laissa tomber sur le dos près de la morte et sombra dans un lourd sommeil<sup>964</sup>. » Percer le secret, dans ce roman, comme dans ceux qui précèdent, s'apparente à l'épisode du péché originel, puisque la connaissance du non-dit mène au crime et à la chute.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, c'est le personnage de Max qui est entouré de secrets : quel métier exerce-t-il vraiment ? Qui est-il ? Quel est son véritable nom puisqu'il est polonais ? Est-il fou ? Quels sont ses rapports avec celui qu'il appelle « le vieux » et qui semble être son patron ? Les déclarations ambiguës se succèdent au sujet de son métier : « “J'exerce un métier qui m'a été imposé par les circonstances<sup>965</sup>.” » Un peu plus loin, Max dit à Wilfred qu'il est parfois un peu mythomane : « “Je vous ai menti. Vous savez bien que je mens toujours. J'ai été acteur à vingt ans. Les acteurs jouent la comédie du matin au soir et tous les jours jusqu'à la mort<sup>966</sup>.” » Pourtant, les révélations, bien que partielles, de Max, à la fin du roman, juste avant le crime, ont le ton de la vérité et confirment l'intuition de Wilfred sur la folie de Max : « “Il y a trois ans, le cochon m'a fait enfermer, à trente miles d'ici<sup>967</sup>.” » Comme Wilfred, en proie à la peur, ne veut pas comprendre et évoque la prison, Max précise un peu plus son propos : « “La prison, c'est un paradis à côté de ce que j'ai connu là-bas. Ligoté pendant un mois. Surveillé ensuite pendant quatre. Ils appellent ça surveiller. On te fait dormir sur de la paille. On te donne des coups sur la tête avec des clefs.” » La réticence de Wilfred s'explique par la peur grandissante qu'il a de Max et de ce qui va lui arriver. Max lui explique, bien qu'à mots couverts, le lieu de son métier, « ici même et à côté, dans la pièce où les choses se passent<sup>968</sup> », et ce qu'il cache dans sa poche :

*“Tu sauras tout de même que c'est ici le bureau, ici la maison bizarre, et tu n'es pas le premier qui m'ait frappé. Alors j'ai dans ma poche ce petit objet que je garde à toutes fins utiles, pour le jour où je m'expliquerai avec le vieux. [...] Vraiment, tu ne tiens pas à voir le petit objet ? Non ? Avoue que tu n'es pas à ton aise.”*

Max donne toutes les explications à Wilfred : nous comprenons qu'il se prostitue auprès des hommes. Il lui explique aussi ce qu'il a fait après que celui-ci l'a frappé : il l'a guetté avec son revolver mais « “n'[a] pas pu tirer<sup>969</sup>” ». Ces révélations en cascade annoncent la chute des personnages et de l'histoire par le crime de Max

---

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>965</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 642.

<sup>966</sup> *Ibid.*, p. 606.

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 692. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 695. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 696.

qui abat Wilfred. Wilfred comprend ensuite l'amour secret et malheureux que Max lui porte, scellant son sort : « Max voulait et Wilfred ne voulait pas. Pour cette raison, Max désirait tuer Wilfred<sup>970</sup>. » La chute est d'abord physique pour Wilfred, après le coup de feu : « Wilfred tomba sur le visage sans pousser un cri<sup>971</sup>. » La chute de Wilfred s'accompagne de la chute psychique, du basculement de Max dans la folie, ainsi que l'apprend Mr. Knight à Angus : « Il a été impossible d'arracher deux paroles cohérentes au meurtrier<sup>972</sup>. » Les révélations des secrets de Max vont aboutir à la chute physique de Wilfred et à la chute psychique de Max, au moment du crime.

La pièce de *Sud* s'organise autour du non-dit, du secret du lieutenant Ian Wiczewski qui est homosexuel et ne peut aimer Regina, qu'il fait souffrir. Lorsque le puritain Erik Mac Clure arrive à la propriété, le jeu amoureux entre les quatre jeunes gens, Regina, Angelina, Ian et Erik, se complexifie puisque Ian tombe passionnément amoureux d'Erik mais ne peut dire son secret à quiconque, sauf à mots couverts, ainsi qu'il le tentera au cours de la scène 1 de l'acte III. Ian est d'abord abusé par une phrase vague et ambiguë que prononce Erik, créant un quiproquo : « Il y a dans cette maison quelqu'un dont je suis épris, et qui n'en sait rien<sup>973</sup>. » Il en va de même pour Ian qui peut croire qu'Erik l'aime à travers l'utilisation du pronom indéfini « quelqu'un » et la deuxième proposition subordonnée relative. Toutefois, Ian comprend vite qu'il s'est mépris et révèle son secret à Erik, en le voilant : « Il me suffirait d'un mot pour vous ouvrir les yeux, mais ce mot que je meurs de ne pouvoir dire vous semblerait plus mystérieux et plus abominable que tout le reste<sup>974</sup>. » Les adjectifs « mystérieux » et « abominable », dans un contexte chrétien, ne peuvent qu'orienter vers la révélation du secret de Ian. Le procédé théâtral de la double énonciation donne parfaitement à entendre aux lecteurs et aux spectateurs de qui le jeune homme est amoureux, d'autant qu'il précise dans une autre réplique, une situation analogue à celle dans laquelle lui et Erik Mac Clure se trouvent : « 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..." ? » Ian reprend ici le procédé du quiproquo en ayant l'air de parler d'Erik et de la femme qu'il aime mais en réalité, il parle de lui-même face à Mac Clure. Cependant, la réplique cinglante et provocatrice de Ian à Erik révèle son désir, en jouant sur le quiproquo :

*Que faites-vous ici, seul avec moi dans cette pièce, à parler d'amour ? [...] Regarde-toi ! Il est autour de toi, l'interdit, le cercle d'horreur, autour de ton visage, de tes épaules, de tes mains. Regarde ce front pur de tout désir, cette bouche sur laquelle nulle bouche ne s'est posée parce que tu as peur et que tu fais peur<sup>975</sup>...*

---

<sup>970</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 701.

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>973</sup> *Sud, OC*, t. III, p. 1070.

<sup>974</sup> *Ibid.*, p. 1071. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>975</sup> *Ibid.*, p. 1074.



La révélation du secret de Ian, incarné par la personne d'Erik, bien qu'à mots couverts, mais en termes provocants, va susciter le duel au cours duquel Erik tuera Ian. La chute physique de Ian a donc bien lieu au cours du duel, comme le relate M. White : « L'homme est tombé d'une masse<sup>976</sup> ». En tuant Ian, Erik a scellé sa chute morale car il a tué un homme, ainsi que le lui rappelle Édouard Broderick.

La pièce *L'Ennemi* est aussi bâtie autour du secret, du non-dit de l'adultère d'Élisabeth qui trompe son mari impuissant avec son frère, Jacques. Le secret repose sur le schéma du trio classique de la femme, du mari et de l'amant, formant ménage à trois, sans le savoir. Le secret est aussi présent dans le mal dont souffre Philippe et qui l'oblige à la « chasteté » et à vivre à un étage différent de celui de sa femme : « Cet état de choses dure depuis des années pour des raisons qu'il me serait insupportable de vous révéler... si vous ne les connaissiez déjà. [...] Tout le monde est au courant. Personne ne parle et tout le monde sait<sup>977</sup>. » D'ailleurs, Élisabeth craint que son époux, contraint à la chasteté mais jaloux, n'ait des soupçons sur sa liaison avec Jacques, ainsi qu'elle l'explique à ce dernier : « Vous êtes imprudent et je suis persuadée que depuis longtemps déjà mon mari se doute de quelque chose. C'est un homme qu'il ne faut pas braver, car sous des dehors courtois il est d'une violence extrême<sup>978</sup>. » Ce secret se double bientôt du secret de la nouvelle liaison d'Élisabeth avec Pierre, le frère de Jacques, nouvellement arrivé, qui supplante son frère rival, et Pierre doit mettre en garde Élisabeth contre des imprudences : « N'êtes-vous pas folle de venir chez moi ? Il n'y a pas trois minutes, votre mari était encore ici<sup>979</sup>. » À l'acte II, Jacques, l'amant évincé par son frère, ourdit alors une machination criminelle et secrète pour tuer son frère et rival, Pierre, mais, pris de remords, il tente de l'avertir à mots couverts : « Vous m'entendez mal. Allez-vous-en et je renonce à Élisabeth. Qu'elle ne soit ni à vous ni à moi<sup>980</sup>. » Les termes sont encore plus précis lorsque Jacques demande à Pierre de repenser instamment à ce qu'il vient de lui dire : « je vous supplie d'y réfléchir, d'y réfléchir cette nuit comme s'il s'agissait pour vous... et pour moi... d'une question de vie et de mort. » Jacques avoue en effet ses sentiments secrets pour Élisabeth à Pierre, dans l'espoir de le faire partir et de le faire échapper à l'assassinat secret qu'il a combiné contre lui, justement à cause de ces mêmes sentiments : « Elle [Élisabeth] était ma vie, simplement, et c'est la vie que vous m'ôtez en m'ôtant cette femme. » La mise à nu des sentiments de Jacques par la perte de la femme qu'il aime entraîne le crime, à l'acte III. L'assassinat de Pierre par Mugis et son acolyte entraîne une chute morale de Jacques et un vacillement de la raison d'Élisabeth : « Je rêve que je vis, mais je sais que le rêve n'est pas vrai. Oh ! Douleur, je ne te connaissais

---

<sup>976</sup> *Ibid.*, p. 1081.

<sup>977</sup> *L'Ennemi, OC*, t. III, p. 1128.

<sup>978</sup> *Ibid.*, p. 1089.

<sup>979</sup> *Ibid.*, p. 1133.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 1123. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

pas<sup>981</sup>. » Dans cette pièce, c'est l'accumulation de secrets et la révélation des sentiments les plus intimes de Jacques pour Élisabeth qui conduisent au crime.

*L'Ombre* se présente aussi comme une pièce du secret. Elle est bâtie sur le schéma du trio classique de la femme, du mari et de l'amant, au sens du XVII<sup>e</sup> siècle. Le secret gît dans les circonstances exactes de la mort d'Évangéline, la première épouse de Philip Anderson. Après dix ans, plusieurs questions se posent toujours aux protagonistes et aux membres de la bonne société de Liverpool : Évangéline est-elle morte accidentellement ? Sinon, qui l'a assassinée ? James Ferris ou son mari ? Au cours de leur confrontation, James Ferris va révéler ses secrets à Philip Anderson et apporter les réponses aux questions ci-dessus. Tout d'abord, il assume son assassinat : « c'est moi qui ai poussé votre femme dans le vide. Vous vous teniez à l'écart et vous vous détourniez, pour ne pas voir<sup>982</sup>. » James Ferris se libère enfin du poids du secret qu'il est seul à connaître, en le confiant à Philip : « Il y a dix ans que j'ai envie de dire ces choses – parce – parce qu'elles me font peur et qu'il faut que je m'en délivre... » James Ferris avoue ensuite à Philip qu'il a abusé de sa jalousie pour mieux se venger de lui et d'Évangéline :

*Vous l'aimiez. Je pouvais agir sur vous par la jalousie. C'était le seul moyen. Vous étiez à la fois soupçonneux et crédule. Je n'ai pas eu beaucoup de peine à vous faire croire qu'Évangéline vous était infidèle. Vous vouliez la tuer, mais n'en ayant pas le courage, vous m'avez laissé faire<sup>983</sup>.*

La vengeance de Ferris est double puisqu'elle touche Évangéline et Philip, par sa femme. C'est aussi un moyen de rendre Philip complice, en raison de sa jalousie aveuglante et de la méconnaissance de sa femme. Ferris explique les mobiles profonds de son acte qui sont ceux d'un amoureux dépité : « Je l'aimais comme vous l'aimiez, plus que vous peut-être, mais elle était à vous. Elle m'a repoussé. Elle était parfaitement innocente, mais je voulais sa mort. Elle vivante, je ne pouvais plus vivre. » Le dévoilement du secret de Ferris, en passant sur les épaules de Philip, va entraîner sa chute psychique et physique. La découverte de l'innocence de sa femme défunte qui lui est demeurée fidèle jusqu'à sa mort va ressusciter son amour pour elle, dans le cœur de Philip dont la raison bascule ainsi qu'Edith, sa deuxième femme, l'explique à John Anderson : « Dix ans ont passé et il la cherche encore. Il la demande aux murs, aux objets qu'elle a tenus dans ses mains, aux arbres qui l'ont vue mourir, là-haut, dans ce petit bois<sup>984</sup>. » Philip en vient même à parler au portrait de sa défunte épouse : « Si tu pouvais entrer, toi qui n'es jamais ici et qui pourtant ne me quittes jamais ! Si cette porte pouvait s'ouvrir et que

---

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 1158.

<sup>982</sup> *L'Ombre, OC*, t. III, p. 1185. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 1189. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 1212.

je te voie<sup>985</sup> ! » La chute psychique de Philip qui commence à confondre sa défunte femme avec sa fille, Lucile, annonce la chute physique finale, le suicide, ainsi que le montre la didascalie mentionnant « *des cris qui viennent du parc*<sup>986</sup> » et l'évanouissement d'Edith, retenue à temps par John Anderson : « *elle tombe évanouie dans ses bras*<sup>987</sup>. » La révélation du secret de James Ferris conduit bien Philip Anderson à sa chute psychique, morale et physique. À cette chute, répond celle d'Edith, sa seconde épouse.

Si le non-dit est au cœur de l'art de la concision qu'implique le genre de la nouvelle, le secret occupe aussi une place de choix dans les nouvelles greeniennes. La nouvelle de *L'Apprenti Psychiatre* est elle aussi agencée autour du secret de Casimir Jovite qui décide, devant les signes neurologiques de Pierre-Marie, d'un projet qu'il qualifie d'« idée sournoise<sup>988</sup> » et qui consiste à noter avec précision les progrès du mal de son élève, afin d'alimenter sa thèse et de faire une expérience : « Le long progrès du mal avait été suivi avec un intérêt passionné et la vague conscience de commettre un crime<sup>989</sup> ». Casimir en vient même à soudoyer un domestique afin d'en apprendre davantage sur la maladie qu'il considère comme le secret de Pierre-Marie et de sa famille : « Depuis peu, le domestique lui avait appris pas mal de choses sur ce qu'il appelait les antécédents de son élève<sup>990</sup>. » Les informations ainsi recueillies sont ainsi appelées « révélations », comme si elles constituaient un secret. Le secret semble gagner toute la nouvelle puisque Casimir vit comme un reclus dans la grande maison : « Il était en effet si passionné par ce qu'il nommait sinistrement une expérience *in anima vili*, qu'il avait négligé toute autre occupation et se cloîtrait tout au long du jour dans la vieille demeure de la rue Raynouard<sup>991</sup>. » Casimir agit secrètement afin de surveiller Pierre-Marie sans en avoir l'air puisqu'il se met à « payer le domestique pour espionner son élève<sup>992</sup> ». Peu avant le crime et le retour des proches du jeune homme, Casimir veut provoquer une crise et s'assurer le secret absolu, dans sa recommandation au domestique : « Dans la matinée du 13, le précepteur fit savoir à Camille qu'il sortait pour effectuer quelques achats et lui notifia expressément de ne laisser entrer personne pendant son absence<sup>993</sup>. » Le secret de l'histoire, le renversement final, est conservé jusqu'au bout : c'est Casimir, le doctorant, qui était fou. C'est la peur que le secret de son étude des progrès de la folie de Pierre-Marie ne soit dévoilé qui conduit à la crise et au crime. Mais le crime de Casimir invite à repenser le secret dans cette nouvelle : le secret est la folie de Casimir qui est révélée au moment même du crime. Cette révélation engendre la chute physique de Pierre-Marie et la chute mentale de Casimir.

---

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 1242.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 1248.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 1249.

<sup>988</sup> *L'Apprenti Psychiatre, OC*, t. VIII, p. 564.

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 566. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>991</sup> *Ibid.*, p. 566-567.

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 567.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 569.

Le secret des « tours avec d'autres cœurs » de Miss de Vere restera mystérieux, à la fin de la nouvelle *Le Duel*. Il semble bien pourtant que ce soient ces « tours » amoureux qui soient à l'origine du duel entre les deux hommes. Le secret est donc à l'origine de deux crimes, de deux chutes physiques. Nous ne saurons jamais pourquoi les deux duellistes se battaient. Dans la nouvelle *Le Rêve de l'assassin*, le secret réside précisément dans le crime commis par cet assassin, dans le hors-texte, avant le début du récit. Le lecteur ne saura jamais de quel crime il s'agit mais cette nouvelle lie étroitement le secret au crime puisque le crime demeure secret. Crime, secret et chute se nouent encore étroitement puisque l'assassin se jette dans le vide, alors que la foule qui le poursuit enfonce sa porte : « je courus à la fenêtre et me dressant sur la barre d'appui je sautai<sup>994</sup>. » La chute physique s'accompagne d'une chute morale puisque l'assassin ne peut « retrouver le troisième univers [de son rêve] et [...] erre dans celui des assassins. »

Dans la fiction greenienne, le rôle du secret est central et fondamental, à l'instar des fictions gothiques, dont Green a pu s'imprégner dans ses lectures. En effet, des schèmes, des modèles et des motifs narratifs et imaginaires mettant en œuvre le secret sont présents chez Eugène Sue, Victor Hugo et Charles Dickens. Le secret fonctionne chez Green de la même façon car, d'après l'analyse d'Elizabeth Durot-Boucé, c'est la « violation du secret, du tabou, qui est cause de tous les malheurs qui s'abattent sur les protagonistes<sup>995</sup>. »

### 1.1.2. La causalité réciproque du crime et du secret

La littérature et notamment le roman sont indéfectiblement liés à la notion de secret, ainsi que le montre magistralement Marthe Robert, dans son important essai *Roman des origines et origines du roman*. On voit dans cet essai comment la psychanalyse freudienne peut rendre compte d'une seule œuvre mais aussi de l'immense ensemble de textes que constitue un genre littéraire auquel les romans de Green appartiennent. Rappelons tout d'abord brièvement la théorie de Marthe Robert afin de voir comment elle peut éclairer les liens entre crime et secret dans l'œuvre fictionnelle de Green. Marthe Robert s'appuie sur une découverte de Sigmund Freud qu'il expose dans *Le Roman familial des névrosés* : une « forme de fiction élémentaire [...], consciente chez l'enfant, inconsciente chez l'adulte normal et tenace dans de nombreux cas de névrose<sup>996</sup> », dont la structure contient toujours le même décor, les mêmes personnages, le même sujet, et qui est liée au « principe même de l'imagination<sup>997</sup> ». Dans ce texte, Freud montre que, déçu par les parents qu'il a d'abord adorés, chassé du

---

<sup>994</sup> *Le Rêve de l'assassin*, OC, t. VIII, p. 588. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>995</sup> DUROT-BOUCÉ Elizabeth, *Introduction à la fiction gothique, Identité et altérité : l'écriture des frontières*, Paris, Publibook, 2013, p. 26.

<sup>996</sup> ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2019 [1972], p. 41.

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 42.

paradis, l'enfant se regarde alors comme « trouvé, ou adopté<sup>998</sup> » : ayant perdu les parents nobles qu'il s'invente, il se sent délaissé par ses parents « roturiers » ; l'enfant est alors « [s]eul en face des deux couples apparemment antithétiques qu'il englobe dans une même vénération et un même ressentiment<sup>999</sup> ». Ce scénario de l'enfant reste bien sûr secret, tant chez l'enfant que chez l'adulte où il devient même inconscient. La découverte de la sexualité permet, dans une seconde étape, à l'enfant de ne plus fabuler que sur le père, roi et chimérique, la mère restant roturière et proche. Le premier stade est celui de « l'enfant trouvé », le second celui du « bâtard<sup>1000</sup> ». Ce scénario secret permet de définir l'ensemble des romans, parce qu'il révèle « les origines psychiques du genre », et qu'il « est le genre lui-même<sup>1001</sup> ». Marthe Robert rapproche chacun des deux stades freudiens identifiés d'une figure littéraire emblématique : « l'enfant trouvé » trouve sa parfaite expression dans le personnage de Don Quichotte, inventé par Miguel de Cervantès et le « bâtard » dans celui de Robinson Crusoé, créé par Daniel Defoe. Chacun de ces deux stades (et donc chacune de ces deux figures romanesques) correspond à une vision du monde et une manière d'écrire la fiction romanesque, ainsi que l'explique Marthe Robert :

*Là est bien en effet la ligne de partage des deux grands courants que le roman peut suivre et a effectivement suivis au long de son histoire, car à strictement parler il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquive le combat par la fuite ou la bouderie<sup>1002</sup>.*

Cette lecture psychanalytique de tout roman par Marthe Robert nous offre une nouvelle approche des romans greeniens et du rapport de cause à effet entre secret et crime. Green se présente comme un romancier qui crée un autre monde, un monde à part, même s'il a les couleurs de la réalité, et laisse donc la voix au fabulateur des scénarii freudiens, ainsi qu'il le décrit dans son *Journal* : « Étrange métier. Je travaille bien avec la rage d'oublier, de me plonger dans un monde imaginaire. Et qu'est-ce que j'y retrouve dans ce monde imaginaire ? Mes problèmes démesurément grandis jusqu'à atteindre des proportions terrifiantes<sup>1003</sup>. » Green déclare même : « Il y a en moi une sorte de Don Quichotte dont les romans de chevalerie sont les écrits des mystiques<sup>1004</sup>. » La mention de Don Quichotte, figure emblématique, selon Marthe Robert, de l'enfant trouvé, tend à faire de l'œuvre fictionnelle greenienne une émanation de ce mode de fabulation. Pourtant, les choses sont loin d'être aussi évidentes. Notre analyse portera, à la lumière des analyses de Marthe Robert, sur le mode de fabulation de Green.

---

<sup>998</sup> FREUD Sigmund, *Le Roman familial des névrosés*, traduction d'Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2014 [1909], p. 36.

<sup>999</sup> ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, *op.cit.*, p. 48.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>1003</sup> *Journal*, 2 février 1949, *OC*, t. IV, p. 1060-1061.

<sup>1004</sup> *Journal*, février 1938, *OC*, t. IV, p. 455.

Dans son essai, Marthe Robert transpose les deux scénarii freudiens aux deux grandes tendances d'écriture qui ont prévalu dans le genre romanesque ainsi qu'elle le précise dans cette analyse :

*Pour autant qu'un pareil écrivain s'engage à restituer à ses simulacres des proportions justes et des traits ressemblants, [...], il se rattache aux motivations nuancées de réalisme qui interviennent au moment le plus évolué du « roman familial », et devient en somme l'émule du Bâtard « œdipien » ; alors que le phantaste fasciné par ses rêves et ses métamorphoses, créant à l'écart du monde et contre le monde un peuple de chimères sans proportion avec l'expérience, reste de toute évidence à l'âge de l'Enfant trouvé, captif de l'univers pré-œdipien dont la seule loi est encore la toute-puissance de la pensée<sup>1005</sup>.*

Marthe Robert mentionne ainsi les deux grandes catégories de romans : ceux qui reproduisent fidèlement le réel, en faisant oublier qu'ils sont des illusions et ceux qui créent un autre monde, éloigné du monde réel et de ses règles. La taxinomie des romans greeniens établie par Jean Sémolué invite à interpréter les premiers romans réalistes comme la manifestation du mode de fabulation du bâtard œdipien, les romans fantastiques et les romans spiritualistes comme celle du mode de fabulation de l'enfant trouvé. Toutefois, le souci constant de la représentation du monde réel dans un cadre spatio-temporel fortement ancré dans la réalité, même dans les romans fantastiques ou spiritualistes fait plutôt de Green un émule du bâtard œdipien. Les deux scénarii freudiens peuvent se combiner au sein d'une même œuvre car, pour reprendre l'analyse de Marthe Robert, « [l]e roman adulte hérite à son tour de la survivance de cet âge archaïque<sup>1006</sup> ». Les personnages principaux des fictions greeniennes et leurs actions, projections des fantasmes de leur auteur, apparaissent comme des manifestations du Bâtard réaliste dans la mesure où certains d'entre eux sont étrangers à la communauté ou à la ville dans laquelle ils se trouvent : Jacques Petit a baptisé ce « mythe », dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Green, celui de « l'homme qui vient d'ailleurs<sup>1007</sup> ». Selon Jacques Petit, « [l]'essentiel réside dans la révélation qu'apporte "l'étranger<sup>1008</sup>". » Cet homme « étranger » qui « vient d'ailleurs », c'est Franck dans *Mont-Cinère*, le docteur Maurecourt dans *Adrienne Mesurat*, Guéret, un nouvel habitant de Chanteilles, dans *Léviathan*, Serge, l'orphelin, et M. Edme, le rêveur mystique, dans *Minuit*, Hoël dans *Varouna* puisqu'il passe son temps à voyager et, de retour chez lui, est comme un étranger, Brittomart, la figure du diable, dans *Si j'étais vous...*, Joseph Day, celui qui vient des « collines<sup>1009</sup> » dans *Moïra*, Max, le Polonais, dans *Chaque homme dans sa nuit*, Ian, le Polonais, dans *Sud*, Pierre, le moine défroqué, dans *L'Ennemi*, James Ferris dans *L'Ombre*, Casimir, le précepteur, dans *L'Apprenti Psychiatre* et Régis dans *Les Étoiles du Sud*. Beaucoup de

---

<sup>1005</sup> ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, op.cit., p. 73.

<sup>1006</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>1007</sup> Préface, *OC*, t. I, p. XLIX.

<sup>1008</sup> PETIT Jacques, *Julien Green, l'homme qui vient d'ailleurs*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969, p. 38.

<sup>1009</sup> *Moïra*, *OC*, t. III, p. 5.



personnages ont perdu au moins un de leurs parents (souvent le père) ou sont orphelins, ce qui les rapproche du motif du « bâtard œdipien » : Emily n'a plus que sa mère et sa grand-mère, cette dernière s'éteignant au chapitre XXVI de *Mont-Cinère*, à peu près à la moitié du roman, Guéret n'a que sa femme, semble-t-il, Angèle est orpheline, dans *Léviathan*, Élisabeth et Serge sont orphelins dans *Minuit*, Hoël le devient rapidement au début de *Varouna*, quand ses parents sont pendus, Fabien a encore sa mère et sa grand-mère dans *Si j'étais vous...* mais son père est mort, Moïra est un bébé abandonné et donc orpheline, Wilfred n'a plus ses parents dans *Chaque homme dans sa nuit* et Karin, d'une certaine façon, est aussi orpheline, puisque son père s'est suicidé et sa mère a perdu la raison, dans *L'Autre*.

Le héros de la fable freudienne du « bâtard » attaque de front le monde réel et se caractérise par son désir de « conquête [...] sociale », « son appétit de pouvoir » et le souhait de posséder la « source de tout pouvoir créateur qu'est à ses yeux la puissance virile paternelle<sup>1010</sup> ». Ainsi, Emily, l'héroïne de *Mont-Cinère*, se voit-elle en propriétaire épanouie de la maison et de tous les biens dont son père était le dépositaire. Adrienne Mesurat, elle, ira jusqu'à tuer son père, à l'instar d'Œdipe, pour redevenir libre et vivre sa passion pour le docteur Maurecourt. Dans *Léviathan*, Guéret, lui, dans sa passion amoureuse pour la belle Angèle, l'idéalise et contribue à faire d'elle une femme inaccessible, un peu comme dans le scénario de l'enfant trouvé. Mais la découverte qu'Angèle est une femme légère va faire de Guéret une projection du fantasme du « bâtard » pour Green. En émule du « bâtard », Guéret viole alors Angèle et tue M. Sarcenas, figure du père. Dans *Minuit*, roman fantastique, M. Edme se présente comme une projection de la figure de « l'enfant trouvé » puisqu'il fait vivre tous les habitants de Fontfroide dans le monde mystique et imaginaire qu'il voit en rêve. Serge, l'orphelin, projection du « bâtard » greenien, cherche à tuer la figure du père, M. Edme, rival dans la possession de la jeune Élisabeth. Le meurtre du père, présent dans deux des romans réalistes de Green et dans *Minuit*, appartient au mythe œdipien et à la fable du « bâtard », comme le souligne Marthe Robert : « Le Bâtard n'en a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui en décidant de "faire son chemin"<sup>1011</sup>. » *Varouna*, roman de l'imaginaire bâti sur la métempsychose, comporte le personnage de Hoël, dans la première partie. Il suit ses désirs, à l'instar du « bâtard », et va se laisser tenter par le vol du « joyau<sup>1012</sup> » de Morgane, moyen d'enrichissement social possible.

*Si j'étais vous...*, roman fantastique, quant à lui émaillé des fantasmes greeniens de « l'enfant trouvé », suit les désirs les plus intimes, les plus secrets de l'enfant trouvé qu'est Fabien à qui est donné le pouvoir de quitter son identité pour voyager d'âme en âme. Le personnage a d'ailleurs conscience de la différence entre ses aspirations et la réalité de sa vie médiocre, comme il le dit : « Seul lui paraissait évident le profond désaccord

---

<sup>1010</sup> ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, op.cit., p. 57.

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>1012</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 678.



entre le personnage appelé Fabien, qui se plaisait à considérer les étoiles, et le personnage également appelé Fabien qu'on voyait tous les jours dans un bureau où il classait des fiches et répondait à des lettres<sup>1013</sup>. » Fabien a un imaginaire déjà bien développé puisqu'il ambitionne d'écrire et commence d'ailleurs une histoire intitulée « Un rendez-vous avec le diable<sup>1014</sup> » dont le héros se nomme « Le Voleur de Vent » et qui s'apparente fort à un conte réécrivant le mythe de Faust, à l'instar de Fabien, d'ailleurs : « Il voulait tout comprendre et tout posséder. L'idée que ce qu'il logeait dans sa tête devenait son bien reculait sans cesse les limites de sa convoitise, mais en plus de la science il voulait l'amour<sup>1015</sup>. » Le mythe de Faust, bâti sur le pacte secret avec le diable, participe des désirs de l'enfant trouvé qui souhaite disposer d'un monde à sa convenance. La création littéraire de Fabien ainsi que la réécriture faustienne soulignent les désirs de l'enfant trouvé.

Le crime semble bien être la scène de dévoilement du roman secret du bâtard œdipien, fédérant ainsi le lien de cause à effet entre le crime et le secret. Marthe Robert montre bien le lien entre le scénario du « bâtard réaliste » et le crime au sens large :

*Criminel en soi, non pas par accident, mais totalement, en raison même de son inspiration, il [le Bâtard] entraîne le roman à sa suite dans le cycle de la transgression où il tourne sans fin autour de sa mauvaise conscience et de sa révolte, scandalisé par les limitations de son être, coupable, honteux, hanté par l'expiation et le châtement<sup>1016</sup>.*

D'après Marthe Robert, le mode de fabulation du « bâtard » semble bien impliquer le crime. Green, illustrant principalement ce mode de fabulation, fait coïncider secret et crime dans l'émergence du scénario du « bâtard œdipien ». Adrienne Mesurat ne peut accepter que son père détruise et dise tout haut son rêve de mariage avec le docteur Maurecourt, alors elle tue son père. Dans *Léviathan*, Guéret, en découvrant qu'Angèle n'est pas la belle déesse inaccessible qu'il rêvait mais une femme légère qui s'est donnée à tous les clients du restaurant de Mme Londe, viole la jeune femme et la défigure. Il tue M. Sarcenas peu de temps après. Craignant les cris de Morgane, au moment du vol du « joyau », Hoël l'égorge, dans *Varouna*. Le désir du « joyau » peut renvoyer à une métaphore de la défloration de Morgane. Ce personnage féminin peut alors faire figure de mère dans le scénario du « bâtard ». Fabien, dans *Si j'étais vous...*, à travers Paul Esménard, confronté à l'alliance de la bêtise amoureuse et de la brutalité, n'accepte pas que Berthe se refuse à lui. Il l'imagine dans les bras d'un autre homme, en femme légère, comme la mère du scénario freudien, et l'étrangle. Joseph, n'acceptant pas d'avoir sali son rêve de pureté religieuse, étouffe la jeune Moïra, autre figure de femme de mauvaise vie, avec laquelle il a eu une relation sexuelle. William Hargrove tire sur Régis, le mari de sa fille, Laura, car il n'accepte pas

---

<sup>1013</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 845.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 853-856.

<sup>1015</sup> *Ibid.*, p. 856.

<sup>1016</sup> ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, op.cit., p. 60.

qu'elle puisse aimer un autre homme que lui, dans *Les Étoiles du Sud*. C'est un scénario incestueux et freudien, comme on le voit. D'ailleurs, il nie même son mariage qui s'est fait secrètement et qu'elle ait pu avoir un enfant de cette union. Le crime apparaît bien comme la scène révélatrice du scénario secret des origines de tout être humain, scénario privilégié par Green, celui du « bâtard œdipien ».

Le crime secrète le secret. Le mot « secret » vient du latin *secretare* qui signifie « mettre de côté, cacher, écarter, exclure, chasser ». Les deux premiers sens étymologiques trouvés, « mettre de côté » et « cacher », impliquent l'idée d'un voilement, d'un masquage. Or, chez Green, le secret dévoilé mène au crime, acte qui a vocation à être perpétré dans le secret, ce qui explique peut-être l'utilisation d'images ou d'armes du « voilement », afin de restituer le secret. Le crime illustre bien la dialectique du secret fondée sur un voilement-dévoilement, l'un et l'autre se succédant. Certaines scènes de crime greeniennes sont à cet égard révélatrices.

Dans *Adrienne Mesurat*, la jeune femme cherche à se voiler la face sur le parricide qu'elle a commis et, le lendemain, au réveil, quand elle voit de nouveau le corps inerte de son père, au bas de l'escalier, elle est en plein déni : « C'était comme si on avait substitué un mannequin de son au corps qu'elle avait vu d'abord<sup>1017</sup>. » La comparaison permet de dissimuler la réalité et d'en imaginer une autre. Dans *Léviathan*, nous assistons aussi à un processus de voilement lorsque les traits d'Angèle déformés par l'effroi de mourir sont recouverts d'un masque de sang car Guéret l'a frappée « jusqu'à ce [...] que le sang dérobât aux yeux du vainqueur la vue de ces traits qu'il adorait<sup>1018</sup>. » Le voilement du visage par le sang est aussi un dévoilement de l'horreur du crime et de la défiguration de la jeune femme. Dans *Si j'étais vous...*, après avoir étranglé Berthe, Paul Esménard contemple le corps de sa victime et éprouve une inquiétude face à son visage : « plus inquiétant que l'immobilité du corps lui parut ce rideau de cheveux noirs qui cachait entièrement la face<sup>1019</sup> ». La métaphore insiste sur le voilement des traits de la morte, comme s'il cachait un secret terrible qu'on ne pouvait contempler impunément.

Le processus de voilement le plus accompli, à l'occasion du crime, est celui de Joseph dans *Moïra*. L'arme du crime est une « couverture<sup>1020</sup> » qui, comme son nom l'indique, sert à couvrir, recouvrir, protéger mais aussi ensevelir, cacher et étouffer, comme dans la scène de meurtre de *Moïra*. Le crime de Joseph donne lieu à un processus de voilement-dévoilement, pendant et après l'acte : « il poussa un profond soupir et souleva la couverture, mais devant ce visage qui le regardait, il fit un pas en arrière et demeura silencieux<sup>1021</sup>. » Le dévoilement du visage est suivi d'un voilement avec l'habillage du corps de Moïra et la pose d'un masque sur son visage pour le cacher : « il voulait surtout écarter ces mèches noires qui retombaient jusqu'au menton, formant une sorte de rideau. Puis il étala un mouchoir propre sur le visage de la morte. De cette façon, elle

---

<sup>1017</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 398.

<sup>1018</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>1019</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 909.

<sup>1020</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 173.

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 174. Cette référence est valable pour la citation suivante.

paraissait moins effrayante. » Le rétablissement du secret du crime est mis en place par un nouveau processus de dévoilement-voilement que l'enterrement va venir parachever : « Prenant le corps sous les épaules et sous les genoux, il le descendit dans la fosse et ramena un des pans du manteau sur la tête<sup>1022</sup>. » L'enterrement de Moïra donne lieu à un triple voilement par le manteau, la terre et la neige qui tombe sans discontinuer : « Quand il retraversa le jardin, la neige tombait encore, effaçant ses pas, effaçant tout. »

Le crime, allié du secret, et trouvant son origine en lui, se manifeste, dans deux fictions greeniennes, *Varouna* et *L'Ombre*, dans des images qui sont des topoi du roman gothique : l'ombre et le fantôme. Selon Elizabeth Durot-Boucé, dans son étude sur le roman gothique, le secret désigne « à la fois ce que l'on cache et ce qui transpire<sup>1023</sup> » et unit donc de façon indissociable « l'ombre et le secret, le fantôme et le retour du refoulé<sup>1024</sup> ». Le crime traduit à la perfection le « refoulé » dans l'œuvre fictionnelle de Green. Dans *Varouna*, après son crime, Hoël tombe dans un profond sommeil au cours duquel il voit une ombre fantomatique se dresser à ses côtés : « Enfin, il entendit un profond soupir et la forme ténébreuse s'étira en grognant d'aise<sup>1025</sup> ». L'ombre annonce à Hoël son identité criminelle et un programme terrifiant : « “Je puis maintenant me promener sur toute la surface de la terre, me rendre là où l'on m'appelle...” » L'ombre dont rêve Hoël est liée à son crime refoulé, pendant son sommeil, et donc au secret. La pièce *L'Ombre* porte justement un titre qui nous intéresse puisqu'il renvoie à la présence absente d'Évangéline, tuée dix ans avant le début de la pièce, dans le hors-scène, ainsi que le montre l'une des répliques de Philip Anderson, son époux, qui est hanté par elle : « Si tu pouvais entrer, toi qui n'es jamais ici et qui pourtant ne me quittes jamais<sup>1026</sup> ! » L'ombre de l'épouse défunte se retrouve encore dans la ressemblance frappante entre Lucile, sa fille, et Évangéline, sa mère, ainsi que le lui dit David Grey : « Vous lui ressemblez énormément<sup>1027</sup>. » Lucile devient ainsi un double de sa mère. Edith, sa seconde épouse, va plus loin en disant que le spectre d'Évangéline est plus présent qu'elle : « S'il y a, comme on le dit, un fantôme à Edgware Place, regardez-le : c'est moi<sup>1028</sup> ! »

---

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 176. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1023</sup> DUROT-BOUCÉ Elizabeth, *Introduction à la fiction gothique, Identité et altérité : l'écriture des frontières*, op. cit., p. 26.

<sup>1024</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1025</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1026</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1242.

<sup>1027</sup> *Ibid.*, p. 1215.

<sup>1028</sup> *Ibid.*, p. 1212.

### 1.1.3. Amour, colère et jalousie

Le motif secret du « bâtard œdipien » et ceux de l'ombre et du voilement contribuent à forger la solitude et le vide des personnages greeniens que Jean Sémolué nomme « cassure », « faille », dans *Julien Green ou l'obsession du mal*, et dont il analyse les conséquences en ces termes :

*Il en résulte une fuite de l'être devant lui-même, devant la réalité, sa réalité, pour échafauder la réalité seconde d'une passion absurde. Il se réfugie dans la rêverie, où reparaît, sublimé, l'objet de son désir. Le désir ainsi reformé peut posséder totalement son auteur [...]. C'est le mécanisme de l'obsession, qui trouve un terrain de choix dans l'état de vide intérieur préalablement établi<sup>1029</sup>.*

L'amour ainsi défini et *fabriqué* dans la logique du « bâtard œdipien » des personnages greeniens devient vite passionnel et obsessionnel, d'autant plus s'il est repoussé ou frappé d'impossibilité. La passion se nourrit alors de la frustration accumulée. Nombre de crimes greeniens résultent ainsi d'un amour repoussé, inavouable, impossible ou trop longtemps frustré, engendrant alors colère ou jalousie quand le secret dévoilé brise le rêve amoureux. Sur les dix-huit homicides de notre corpus, six ont pour origine l'amour passionnel repoussé et six l'amour inavouable ou impossible. Les quatre viols ressortissent aussi à cette catégorie de crimes issus de l'amour : l'un d'entre eux est le fruit d'un amour repoussé, les trois autres d'un amour trop longtemps frustré. Deux viols viennent d'un amour inavouable.

Examinons tout d'abord plus attentivement les six homicides et le viol qui ont pour origine un amour passionnel repoussé. *Léviathan* en est la première illustration. Guéret éprouve en effet un amour passionnel et exclusif pour Angèle, ainsi qu'il en prend conscience après avoir découvert la vérité sur sa vie de femme vénale qui vend son corps : « Depuis des semaines son esprit ne connaissait plus de repos ; ne s'arrêtait plus, ne se détournait plus des voies arides où le menait le désir. Une faim perpétuelle le dévorait et, quoiqu'il en souffrît, tout ce qui n'était pas cette faim lui répugnait<sup>1030</sup>. » Son amour s'est en effet cristallisé sur Angèle dont la grande beauté favorise ce processus d'idéalisation, comme lorsqu'il la voit apparaître à l'un de ses rendez-vous : « La beauté a naturellement un air de triomphe. Elle est grave et royale dans chacun de ses gestes ; à son approche, il y a dans le cœur de l'homme quelque chose qui se tait<sup>1031</sup>. » Angèle devient aux yeux de Guéret une allégorie de la beauté et donc une sorte de déesse, aux attitudes hiératiques, qui se refuse à lui. La découverte du secret de la double vie d'Angèle vient briser le rêve de Guéret : les sentiments de jalousie et de colère haineuse viennent alors émailler cet amour passionnel :

---

<sup>1029</sup> SÉMOLUÉ Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal*, op. cit., p. 99.

<sup>1030</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 663.

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p. 619.

*Mais à présent que la lumière était faite, à présent qu'il savait qu'elle avait appartenu à tous et ne se refusait qu'à lui, il lui semblait que son cœur ne pouvait contenir toute la haine que cette femme y mettait. Il la détestait d'autant plus qu'il se sentait pour elle un attachement que rien n'affaiblirait jamais<sup>1032</sup>.*

L'alliance ambivalente de l'amour et de la haine en Guéret n'est pas sans rappeler le vers célèbre de Catulle, du *carmen* 85 : « *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. Nescio, sed fieri sentio et excrucior*<sup>1033</sup>. » L'union monstrueuse de ces deux sentiments contradictoires montre la souffrance extrême qui est sans doute en Catulle comme en Guéret à travers le verbe « *excrucior* ». La passion rejetée, au désir trop longtemps frustré jointe à la découverte d'un secret inavouable sur la vraie vie d'Angèle sert de catalyseur à la pulsion criminelle de Guéret, ainsi que le montre cet extrait de la scène de crime : « Alors une sorte d'ivresse le prit, une ivresse de rage et de souffrance<sup>1034</sup>. » La métaphore de l'ivresse criminelle est le pendant de la passion amoureuse de Guéret : elle traduit une pulsion ingouvernable. C'est en raison de cet amour passionnel rejeté et trompé que Guéret viole Angèle et la défigure. Green explique lui-même ce processus d'inversion de l'amour en haine dans son *Journal* : « “Dans *Léviathan*, la même chose se fait jour [que dans *Adrienne Mesurat*]. On y voit un homme que le désir pousse au crime ; tout ce livre respire la passion et le meurtre, qui est l'aboutissement logique de la passion tenue en échec<sup>1035</sup>.” » Ce sont la peur d'être attrapé après ce premier crime et la colère accumulée qui n'a pas encore trouvé à s'épuiser pleinement qui vont pousser Guéret à tuer M. Sarcenas, en le frappant, comme il a frappé Angèle, redoublant son crime, et montrant par là le lien que les deux crimes entretiennent.

Dans *Minuit*, Serge en vient au crime car il aime passionnément Élisabeth, ainsi que le montre le rapt qu'il opère sous les yeux des commensaux du château de Fontfroide, en déclarant impétueusement : « “Un instant, monsieur Edme, [...]. Vous vouliez montrer Élisabeth à la famille. La voilà. Mais elle n'est pas pour vous<sup>1036</sup>.” » Élisabeth, elle, bien que Serge lui plaise, préfère rester avec M. Edme, ainsi qu'elle le déclare franchement au jeune homme : « “Mais je n'irai pas avec toi, Serge. Je veux rester ici<sup>1037</sup>.” » La jeune fille explicite son refus de suivre Serge : « “Parce que [...] je serai plus heureuse à Fontfroide avec M. Edme.” » Après avoir violé la jeune fille, ce qui lui permet d'assouvir son désir refoulé et repoussé, il s'empare d'un fusil afin de tuer M. Edme, ainsi qu'il l'explique : « “C'est cet imbécile d'Agnel, répondit Serge en frappant le sol du

---

<sup>1032</sup> *Ibid.*, p. 665.

<sup>1033</sup> CATULLE, *Poèmes*, traduction de Thierry Barbaud, Paris, Les Belles Lettres, 2017, p. 364. Traduction de Thierry Barbaud : « Je hais et j'aime. Par quel moyen le ferai-je, peut-être te demandes-tu. Je ne sais pas mais je le sens et je suis crucifié. »

<sup>1034</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 681.

<sup>1035</sup> *Journal*, 6 juin 1961, *OC*, t. V, p. 272.

<sup>1036</sup> *Minuit, OC*, t. II, p. 608.

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 607. Cette référence est valable pour la citation suivante.

talon. Il s'est jeté devant Edme au moment où je tirais<sup>1038</sup>." » Le crime raté de Serge vient de sa jalousie et de sa colère, ainsi qu'en témoigne sa déclaration : en éliminant son rival en la personne de M. Edme, Serge cherche à posséder exclusivement Élisabeth, signe de l'amour passionnel.

Dans *Si j'étais vous...*, Fabien s'incarne en Paul Esménard qui est épris de Berthe ainsi qu'il se le remémore, après la transformation : « Depuis huit jours Berthe occupait une place importante dans l'esprit de Paul, et cela pour plusieurs raisons des plus simples dont la première était qu'il la trouvait belle et la seconde qu'elle le trouvait laid ; et il la trouvait d'autant plus belle qu'elle ne voulait pas de lui<sup>1039</sup>. » L'amour de Paul se fixe sur la jeune femme et se nourrit du rejet de Berthe. Il devient alors passionné et physique : « Lorsque Paul se souvint de Berthe, il eut l'impression qu'un grand coup de poing l'atteignait un peu au-dessus de l'estomac<sup>1040</sup>. » L'image du coup de poing évoque l'idée d'une souffrance physique causée par cet amour rejeté. Cet amour repoussé ôte tout plaisir, tout bonheur à Paul : « aucun plaisir n'était plus possible, à cause de Berthe. Elle empêchait tout. Paul n'osait pas se l'avouer, mais elle l'intimidait<sup>1041</sup> ». Les billets de banque que lui a donnés Poujars, au moment de la transformation, changent la donne aux yeux de Paul et le déterminent à aller chez Berthe car il rêve qu'elle lui cède : « Il éprouva un désir confus de dominer. "Elle m'obéira", pensa-t-il, et il lança autour de lui un regard de provocation, comme s'il eût voulu se battre. » La passion repoussée se mue ici en désir de revanche dominatrice sur la jeune femme par l'argent. Il se mêle à cette évolution des sentiments une colère agressive naissante que va confirmer son imagination jalouse, tandis qu'il pénètre dans son immeuble : « Peut-être aussi Berthe n'était-elle pas seule. Le sang monta à la tête de Paul qui crispa les doigts : il avait pensé à cela ; depuis une demi-heure il ne pensait vraiment qu'à cela [...] il était en colère<sup>1042</sup>. » Colère, jalousie et envie de dominer s'unissent à la frustration d'un amour repoussé pour aboutir logiquement à l'étranglement de Berthe quelques instants après. Le crime passionnel est un crime de possession exclusive : si le personnage amoureux et repoussé ne peut avoir cette femme, personne ne l'aura plus jamais. Green analyse fort bien ce processus de la passion, dans son *Journal* : « La haine est souvent mêlée à l'instinct sexuel. En fait les crimes d'amour sont des crimes de propriétaire. Le criminel est à la fois le voleur et l'objet volé<sup>1043</sup>. » Tuer Berthe est bien une façon pour Paul de la dominer, de l'adoucir et de l'avoir à lui pour toujours, ainsi que le prouvent les mots qu'il adresse à la jeune femme, morte : « "Tu seras gentille, hein ? Tu seras gentille avec moi<sup>1044</sup>." » La soumission de l'être aimé est pleinement assurée par sa mort.

---

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>1039</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 902.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 903.

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 905. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1042</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>1043</sup> GREEN Julien, *L'Expatrié, Journal 1984-1990*, 15 janvier 1986, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 171.

<sup>1044</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908.



Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Max est passionnément épris de Wilfred qu'il veut contempler les yeux dans les yeux, la dernière fois qu'ils se rencontrent : « “Ne détourne pas les yeux. C'est justement dans les yeux que je veux te regarder. Ton visage...” Il haletait un peu<sup>1045</sup>. » Max connaît et regarde Wilfred comme seul un amoureux peut le faire, découvrant ainsi des charmes à l'objet de son désir, ce qui l'a empêché de tirer sur Wilfred, après que ce dernier l'a frappé : « “Tu marchais si bien... Est-ce qu'on ne t'a jamais dit que tu avais une démarche curieuse, légère, un peu timide, oui, comme celle d'un jeune animal, comme celle d'un jeune garçon ? C'est ce qui t'a sauvé<sup>1046</sup>.” » La « cristallisation » du désir, pour reprendre les étapes du processus amoureux établies par Stendhal, est patente chez Max et analogue à celle de Guéret pour Angèle. Dans *De l'amour*, en effet, Stendhal explique ainsi l'analogie entre la cristallisation et les sentiments amoureux : « ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections<sup>1047</sup> ». Il développe ce processus à son amie, Mme Gherardi, qui le comprend ainsi, de façon plus explicite et détaillée :

*au moment où vous commencez à vous occuper d'une femme, vous ne la voyez plus telle qu'elle est réellement, mais telle qu'il vous convient qu'elle soit. Vous comparez les illusions favorables que produit ce commencement d'intérêt à ces jolis diamants qui cachent la branche de charmillie effeuillée par l'hiver, et qui ne sont aperçus, remarquez-le bien, que par l'œil de ce jeune homme qui commence à aimer<sup>1048</sup>.*

Le processus stendhalien est décrit dans le cadre d'une relation hétérosexuelle mais c'est tout à fait transposable à un amour homosexuel : il prouve que Max est fortement épris de Wilfred. Cependant, Wilfred repousse Max, notamment en le giflant, un soir. La frustration d'un amour repoussé unie aux gifles de Wilfred suscite chez Max la colère, comme il en avertit le jeune homme : « “mais je ne suis pas soûl. Méchant seulement<sup>1049</sup>.” » Mis à la porte, Wilfred comprend qu'il est en danger parce que Max l'aime : « Entre eux deux et depuis des semaines, depuis la première minute, ce dialogue sans paroles reprenait à chaque fois, quel que fût le langage que tînt leur bouche. Max voulait et Wilfred ne voulait pas. Pour cette raison, Max désirait tuer Wilfred<sup>1050</sup>. » L'amour repoussé exacerbe le désir et voisine avec la haine et la colère vis-à-vis de l'objet du désir.

---

<sup>1045</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 691-692.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>1047</sup> STENDHAL, *De l'amour, Compléments, Le rameau de Salzbourg*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1822], p. 359.

<sup>1048</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>1049</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 692.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 698.



Dans *L'Ennemi*, l'amant en titre d'Élisabeth, Jacques, est supplanté par son frère, Pierre, fraîchement échappé du monastère. Jacques est passionnément épris d'Élisabeth, qui représente « [s]a vie<sup>1051</sup> ». Pierre aime Élisabeth tout aussi absolument, ainsi qu'il l'affirme avec conviction à la jeune femme : « La certitude, c'est notre amour, la certitude, c'est vous et c'est moi<sup>1052</sup>. » Jacques, l'amant et l'amoureux éconduit, hait son frère et éprouve une violente colère à son égard, ainsi qu'il le dit à Pierre : « Dans un moment il se peut que je redevienne la proie de cette colère que votre présence éveille en moi<sup>1053</sup> ». Cette colère est liée à la haine et la jalousie que Jacques a toujours ressenties envers son frère, depuis leur adolescence et que la perte d'Élisabeth ravive, comme Pierre l'explique à cette dernière : « Il est jaloux de moi et l'a toujours été. Je lui volais ses maîtresses<sup>1054</sup>. » La perte d'Élisabeth entraîne colère et jalousie chez Jacques au point de lui faire ourdir et mener à son terme l'assassinat de son frère par deux hommes de main. La passion rejetée mène au crime, dans cette pièce de théâtre également.

*L'Ombre* se fait aussi le fidèle reflet de ce mécanisme implacable dans l'œuvre fictionnelle de Green qui mène les personnages de la passion repoussée au crime, comme si l'une ne pouvait aller sans l'autre. James Ferris aime passionnément Évangéline, la femme de Philip Anderson, comme il l'explique à son rival : « J'étais épris d'Évangéline. Je l'aimais comme vous l'aimiez, plus que vous peut-être, mais elle était à vous. Elle m'a repoussé<sup>1055</sup>. » La passion de Philip Anderson va même jusqu'à survivre à la mort de sa femme et il souhaite son retour<sup>1056</sup>. La mort d'Évangéline est due à la colère jalouse de James Ferris, repoussé, comme il l'avoue à Philip : « Elle était parfaitement innocente, mais je voulais sa mort. Elle vivante, je ne pouvais plus vivre<sup>1057</sup>. » La colère jalouse de Ferris l'a conduit à imaginer un stratagème pour se venger d'Évangéline et de Philip en le rendant complice du crime de sa femme bien-aimée :

*Vous l'aimiez. Je pouvais agir sur vous par la jalousie. C'était le seul moyen. Vous étiez à la fois soupçonneux et crédule. Je n'ai pas eu beaucoup de peine à vous faire croire qu'Évangéline vous était infidèle. Vous vouliez la tuer, mais n'en ayant pas le courage, vous m'avez laissé faire.*

Ferris se sert de la jalousie et de la colère de Philip afin d'assouvir et d'apaiser sa propre jalousie et sa propre colère. Comme l'analyse Oscar Wilde dans *La Ballade de la geôle de Reading* : « Pourtant, tout homme

---

<sup>1051</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1123.

<sup>1052</sup> *Ibid.*, p. 1136.

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 1119.

<sup>1054</sup> *Ibid.*, p. 1111.

<sup>1055</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1189.

<sup>1056</sup> *Ibid.*, p. 1242.

<sup>1057</sup> *Ibid.*, p. 1189. Cette référence est valable pour la citation suivante.

tue ce qu'il aime<sup>1058</sup>. » Aimer, c'est en effet vouloir posséder l'être aimé, l'avoir pour soi tout seul, comme on le souhaite. Ce processus peut mener à l'étouffement de l'être aimé ou à son modelage, selon nos critères. Ce sont deux façons de tuer l'autre. La manière la plus définitive de posséder l'être aimé, c'est de le tuer : c'est le mécanisme à l'œuvre dans la fiction greenienne. L'amour passionnel et repoussé est bien le chemin du crime, dans la fiction greenienne, et notamment du crime commis sur l'être aimé et désiré pour Guéret, Max, Serge, Paul Esménard et James Ferris.

Dans les deux pièces de théâtre que nous venons d'analyser, nous retrouvons le schéma triangulaire, présent dans maintes tragédies de Jean Racine, qui fait irrésistiblement penser au schéma mis au jour par Roland Barthes en ces termes :

*Le rapport essentiel est un rapport d'autorité, l'amour ne sert qu'à le révéler. Ce rapport est si général, si formel, pourrait-on dire, que je n'hésiterai pas à le représenter sous l'espèce d'une double équation : A a tout pouvoir sur B. A aime B, qui ne l'aime pas<sup>1059</sup>.*

Le schéma barthien du rapport fondamental entre les personnages dans les tragédies raciniennes met l'accent sur l'importance de la hiérarchie et de la domination. Cette importance prévaut sur la relation amoureuse. Comparons l'analyse de Racine par Roland Barthes aux schémas triangulaires des deux œuvres théâtrales greeniennes dont nous venons de parler. Chez Green, seule la deuxième équation est pertinente car le conflit gît dans la relation amoureuse rejetée et le désir exacerbé et non dans les jeux de pouvoir ou de politique qui sont absents de l'œuvre fictionnelle de notre auteur. Privilégier la deuxième équation de Barthes et arriver au crime de B par A, le plus souvent, revient à montrer la puissance des sentiments passionnés et leur danger mortifère, quand ils tournent à la colère et à la jalousie.

Étudions à présent les homicides et les viols ayant pour origine un amour inavouable ou impossible. Dans *Mont-Cinère*, Emily finit par commettre deux homicides, celui de la petite Laura et celui de Joséphine, la domestique, car elle éprouve le désir de posséder la vieille demeure de Mont-Cinère. Elle aime cette maison et ce qu'elle contient : cela fait partie de la fiction qu'elle élabore, en se rêvant propriétaire seule et épanouie de cette grande maison. Ainsi Emily se laisse-t-elle aller à sa rêverie passionnée, sans plus s'occuper de la directrice de l'ouvroir de Glencoe :

*“Je suis maîtresse de cette immense demeure, [...] je m'y promène, j'y fait ce qu'il me plaît. Toute la journée des feux brûlent au salon, aux deux salons (car je rouvrirai le petit), à la*

---

<sup>1058</sup> WILDE Oscar, *La Ballade de la geôle de Reading*, traduction de Pascal Aquien, Paris, GF Flammarion, 2008 [1898], p. 193.

<sup>1059</sup> BARTHES Roland, *Œuvres complètes, Sur Racine*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1963], p. 77.

*salle à manger, dans les chambres. Je lis, je suis heureuse, tout cela est à moi, les meubles, les tableaux*<sup>1060</sup>.”

Cet extrait actualise le fantasme de propriété immobilière d'Emily, par le présent de narration. Le fantasme se fait sensuel et passionné par la présence plurielle de l'élément du feu, symbole de passion amoureuse, de désir, renforcé par le verbe « brûlent » et l'ambivalence du substantif « maîtresse ». La maison est décrite amoureusement par Emily qui en détaille sensuellement toutes les parties, comme si elle leur prodiguait une caresse en les nommant, les inventoriant, à l'instar des fragments de l'être aimé et désiré. L'omniprésence du pronom personnel « je » insiste sur la possession amoureuse et l'expression d'un désir. L'impossibilité de réaliser ce rêve de possession est entérinée par le mariage avec Franck, ainsi qu'il le lui dit : « “Je suis votre mari. J'ai des droits sur cette maison ; la loi me les donne<sup>1061</sup>.” » Emily découvre qu'elle est trahie car elle n'a fait signer aucun document écrit à Franck. C'est la colère d'un dépit amoureux qui éclate alors en elle : « À ces mots, le cœur d'Emily se serra. Il lui sembla que la vie se retirait d'elle et elle ne put répondre. D'un coup, elle comprit l'énorme erreur qu'elle avait commise. Il n'y avait rien de convenu par écrit et elle était jouée. » Colère et jalousie se mêlent alors dans le cœur d'Emily quand Franck la nargue avec sa fille en insistant sur le fait qu'ils possèdent la maison : « “Tout ceci est à nous, dit-il à Laura<sup>1062</sup>.” » La destruction de la maison, par l'incendie, est donc un acte d'ultime possession amoureuse. Gaston Bachelard indique un trait psychologique de l'incendiaire : « [II] est le plus dissimulé des criminels<sup>1063</sup>. » Dans cette interprétation de l'acte incendiaire, Bachelard lie incendie et dissimulation. Comme l'acte amoureux est lié au secret, cela corrobore l'idée d'un amour passionné d'Emily pour Mont-Cinère, amour impossible et dissimulé dans l'acte criminel final.

Dans *Adrienne Mesurat*, l'amour passionné de la jeune fille pour le docteur Maurecourt fait l'objet d'une volonté de ne l'avouer ni à son père ni à sa sœur : « ce nom [Maurecourt] que la violence de Germaine et de M. Mesurat n'avait pu lui arracher, elle le répétait dix fois, vingt fois, avec une joie cruelle qui la faisait souffrir. Pourtant, il lui semblait qu'elle eût étouffé si elle ne l'eût pas dit<sup>1064</sup>. » Nommer celui qu'elle aime correspond à une sorte d'invocation qui fait exister, comme dans la *Genèse*, lorsque Dieu charge Adam de nommer les créatures, et presque venir physiquement l'être aimé, comme dans la pensée archaïque. À l'opposé de la thèse de John Stuart Mill et de Saul Kripke selon lequel les noms propres sont des « désignateurs rigides<sup>1065</sup> » vides de sens, Roland Barthes postule, dans une étude sur Proust et les noms, que le nom propre est plus complexe et polysémique : « [Le nom propre] constitue un signe, un signe volumineux [...] toujours gros

---

<sup>1060</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 222.

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 263. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>1063</sup> BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2015 [1949], p. 35.

<sup>1064</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 329-330.

<sup>1065</sup> KRIPKE Saul, *La Logique des noms propres*, traduction de Pierre Jacob et de François Recanati, Paris, Éditions de Minuit, 1982 [1972], p. 37.

d'une épaisseur touffue de sens<sup>1066</sup>. » Conséquemment, si nous suivons Roland Barthes, dire « Maurecourt », c'est dire autre chose, « mon recours », « mon secours », « mon amour », dans un jeu d'homophonie. La passion d'Adrienne transparait dans la répétition du nom de l'être aimé. Elle devient évidente dans la tentative d'automutilation qu'Adrienne fait en se passant les bras à travers la fenêtre :

*Le [le docteur Maurecourt] voir, le rappeler, comment ? Une idée lui traversa l'esprit. Si elle pouvait être malade, il viendrait ; malade ou blessée. Blessée. Elle ferma un battant de la croisée et, tout d'un coup, ferma les yeux et passa ses deux bras nus à travers la vitre<sup>1067</sup>.*

La passion fait perdre l'esprit à la jeune femme qui devient prête à se faire du mal, dans l'espoir de le voir. À l'issue de leur violente dispute, juste avant le crime, le père d'Adrienne menace sa fille d'aller voir le docteur, pour dévoiler son secret, son amour inavoué. Prête à se blesser pour son bien-aimé, la jeune femme est déjà prête à tuer. C'est la passion inavouée d'Adrienne jointe à la peur que son père ne trahisse son secret et la « haine<sup>1068</sup> » mêlée de colère que les gifles de son père ont éveillée qui vont engendrer le passage au parricide.

Dans *Épaves*, Éliane aime passionnément et désespérément son beau-frère, Philippe. C'est le secret d'Éliane. Mais Philippe a fini par s'en apercevoir, en dépit de son égoïsme : « Chaque jour, comme un encens aux narines d'un dieu, cet amour montait vers lui, patient, fidèle. D'où venait que cela le lassait ? Moins égoïste, il eût tendu la main par pitié à cette femme qui ne demandait rien et cachait de son mieux une passion qu'elle croyait secrète<sup>1069</sup>. » La passion d'Éliane se manifeste dans tous ses gestes, prenant la place de sa sœur et grignotant l'espace de Philippe : « Elle venait chez lui à toute heure, sans bruit, disparaissant dès qu'elle pressentait chez son beau-frère l'ennui de n'être pas seul, et minute par minute, elle dévorait le temps qu'il passait à la maison<sup>1070</sup>. » Cet amour vampirique ou digne d'une ogresse traduit parfaitement l'amour passionné qui consiste à faire de l'être aimé un objet de désir toujours frustré et donc toujours à dévorer. Toute passion amoureuse dévorante contient un danger qui est à rapprocher de la menace de dévoration décrite dans maints contes de fée, au travers de la figure de l'ogre et qu'analyse Bruno Bettelheim en ces termes, au sujet du conte « Jeannot et Margot » : « La sorcière-ogresse, qui représente les aspects destructifs de l'oralité, est aussi décidée à dévorer les enfants qu'ils l'étaient eux-mêmes à dévorer sa maison de pain d'épices<sup>1071</sup>. » Bruno Bettelheim analyse cette voracité mortifère comme une émanation du « ça indompté ». La passion d'Éliane a bien quelque

---

<sup>1066</sup> BARTHES Roland, *Œuvres complètes, Nouveaux essais critiques*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1972], p. 69-70.

<sup>1067</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 331.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>1069</sup> *Épaves, OC*, t. II, p. 11.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1071</sup> BETTELHEIM Bruno, *La Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 2005 [1976], p. 247. Cette référence est valable pour la citation suivante.

chose à voir avec l'ogre vorace et destructeur puisqu'en se jetant sur Philippe pour le violer, elle commence par le mordre : « tout à coup, avec l'avidité d'une bête, elle se jeta sur ces lèvres, sans pitié pour le gémissement de souffrance que sa morsure arrachait au vaincu<sup>1072</sup>. » La passion inavouée d'Éliane s'accompagne de jalousie à l'égard de sa sœur mais aussi du temps et des activités que Philippe peut avoir loin d'elle, ainsi qu'il en a conscience : « Sans doute elle était jalouse, d'une jalousie qui éclatait dans tous ses regards<sup>1073</sup> ». Le dévoilement du secret du délit et de la lâcheté de Philippe la mène à commettre le viol de son beau-frère car une grande colère l'envahit d'avoir souffert vainement ces longues années de frustration : « Le cœur serré d'une rancune terrible, elle revoyait les années désertes qu'elle avait traversées à la trace d'un être qu'elle n'atteignait jamais<sup>1074</sup>. » La passion amoureuse inavouée, génératrice de frustrations, conduit à la colère et au crime destructeur, quand le secret est dévoilé, dans cette fiction romanesque.

Dans *Sud*, le lieutenant Wiczewski va éprouver une violente passion amoureuse pour le jeune et puritain Erik Mac Clure, ainsi qu'il l'avoue à mots couverts au jeune Jimmy qui l'admire et ne peut comprendre de quoi il est question : « Je suis amoureux, Jimmy, amoureux comme jamais un être humain ne l'a été avant moi. Tous les hommes disent cela, sans doute, mais chacun d'eux a raison. Je ne peux plus vivre<sup>1075</sup>. » Cet amour, en plus d'être passionné, est impossible : « la personne que j'aime ne peut pas m'aimer. » Passionné et impossible, cet amour homosexuel de Ian pour Erik devient inavouable, accumulant ainsi les barrières entre les deux hommes, ainsi que tente de le dire Ian, dans un non-dit : « Ce que vous allez entendre vous étonnera, sans doute, et pourtant je sens trop bien que je ne pourrai jamais vous dire ce qui est en moi<sup>1076</sup>. » À la veille de la guerre de Sécession, face à un jeune homme puritain caractérisé par son « austérité », l'amour homosexuel fait l'objet d'une réprobation culturelle, morale et religieuse forte. Pour se libérer de cette passion impossible et quasiment inavouable et inavouée, Ian n'a d'autre recours que de le provoquer en duel : « Je ne te cherche pas querelle, imbécile ! Je veux ta mort<sup>1077</sup>. » Le duel est une forme d'homicide esthétisé et aristocratique. L'amour passionnel, inavouable et impossible s'inverse en crime. Le duel servira finalement de déguisement au suicide de Ian et à l'homicide volontaire d'Erik, ainsi que le relate M. White : « Le lieutenant ne s'est pas défendu. [...] L'autre était terrible, frappait, frappait<sup>1078</sup>... » Il est intéressant d'observer à ce sujet que les amours homosexuelles de la fiction greenienne sont le plus souvent impossibles, inavouables ou inavouées : qu'on songe à Simon Demuth, le personnage falot de *Moïra* qui tombe amoureux de Joseph et finira par se suicider avec une arme à feu, sans doute à cause de cet amour impossible et inavouable autant qu'inavoué. Jean, le héros

---

<sup>1072</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 197.

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>1075</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1060. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 1068.

<sup>1077</sup> *Ibid.*, p. 1074.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 1081.

explicitement homosexuel du *Malfaiteur*, tentera d'avouer son amour pour Gaston Dolange et de raconter son histoire dans un texte au titre évocateur de *La Confession de Jean*<sup>1079</sup>. Or, une confession consiste précisément à dire, avouer ses fautes, ses péchés. C'est considérer d'emblée, par ce terme de « confession », que l'amour homosexuel est un péché qu'il faut avouer sous le sceau du secret. La confession doit arriver entre les mains d'Hedwige afin de l'éclairer mais le secret sur Jean et Gaston Dolange sera maintenu car le document échouera dans celles de Mme Pauque. Le secret, bien que dévoilé partiellement, débouchera sur le suicide de Jean. Dans la fiction greenienne, le sort réservé à l'amour homosexuel est principalement le suicide, si l'on excepte Max qui tue Wilfred.

Dans *Le Mauvais Lieu*, le crime de M. Gustave est constitué par le viol d'une fillette car c'est un pédophile. Après cette affaire, il jette son dévolu, de façon absolue sur la trop belle Louise, sa nièce, qu'il n'hésite pas à appeler sa « petite fiancée<sup>1080</sup> ». Son amour est passionnel car, bien qu'il essaie de trouver des succédanés pour l'oublier en allant dans la louche maison close du *Nid d'amour*, elle est son idéal et il désire plus que tout la posséder : « Et puis, qu'était-ce que tout cela auprès de Louise ? Louise qu'il avait tenté d'oublier pendant l'espace d'une heure, et voilà que le petit être miraculeux lui apparaissait soudain dans une sorte de fulguration intérieure. "Elle est à moi<sup>1081</sup> !" » L'amour passionnel est de nouveau apparenté à la possession et à la dévoration avec l'utilisation de la figure de l'« ogre » et des schémas de contes de fées par M. Gustave au téléphone avec Gertrude, sa sœur : « Je l'emmènerai faire un tour en forêt dans ma voiture. Elle adore la forêt... Mais non, ne crains rien, grosse bête... Je ne suis tout de même pas un ogre<sup>1082</sup> !" » Le viol attend Louise, à l'instar de la fillette dont il est question de façon allusive, à la fin du roman. L'amour passionnel et inavouable de M. Gustave va si loin que, quand elle disparaît mystérieusement un jour de neige, il se suicide, ne pouvant renoncer à son rêve, ainsi que l'analyse Green, dans son *Journal* : « M. Gustave est un idéaliste qui se tranche la gorge quand son idéal disparaît du monde visible<sup>1083</sup>. »

Dans *Les Étoiles du Sud*, William Hargrove aime passionnément sa fille, Laura, mais cet amour, incestueux et tabou est, évidemment, inavoué et inavouable. C'est Miss Llewelyn qui raconte cette histoire, une fois William Hargrove décédé. L'amour ne peut s'avouer et se dire qu'une fois le principal intéressé réduit au silence. Au cours d'une dispute entre elle et William Hargrove, ce dernier, jaloux que sa fille, Laura, ait pu se marier dans son dos, et soit peut-être enceinte, ce qui le forcerait à admettre qu'elle l'a trahi, laisse éclater son dépit d'amoureux : « "Croyez-vous que je ne sache pas ce qu'est l'amour ? L'amour paternel, ça n'est pas de l'amour<sup>1084</sup> ?" » Le mélange fallacieux entre l'amour paternel, filial, et l'amour sentimental et sensuel, laisse

---

<sup>1079</sup> *Le Malfaiteur*, OC, t. III, p. 279.

<sup>1080</sup> *Le Mauvais Lieu*, OC, t. VIII, p. 377.

<sup>1081</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>1082</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>1083</sup> *Journal*, 9 avril 1980, OC, t. VI, p. 708.

<sup>1084</sup> *Les Étoiles du Sud*, OC, t. VII, p. 1273. Cette référence est valable pour la citation suivante.



percer le caractère incestueux. D'ailleurs, Maisie Llewelyn le comprend parfaitement dans sa réflexion : « “Cet homme est un monstre, mais comment le juger ? Il est amoureux avec la férocité d'un cœur de vingt ans.” » C'est d'ailleurs la jalousie et la colère d'un amour impossible et inavouable qui vont conduire William Hargrove à tuer Régis, le mari de sa fille Laura et à s'en réjouir cyniquement : « “Il est mort. C'est bien fait pour lui<sup>1085</sup> !” » Même après le crime, la jalousie et la colère animent encore rétrospectivement William Hargrove en plein déni du mariage et de l'enfant à naître, refusant que sa fille porte un autre nom que celui de son père : « “Je nierai jusqu'à la mort l'existence d'un mari, elle portera donc, à mon vif regret, le nom de son père, car elle restera Laura Hargrove tant qu'elle vivra sous mon toit<sup>1086</sup>” ». Le nom a encore une fois ici son importance puisque porter le nom de son père, c'est rester sa fille et pouvoir être, symboliquement et implicitement, sa *femme*, dans la logique d'une société patriarcale.

Enfin, dans la nouvelle intitulée *Le Duel*, l'amour impossible et inavoué semble au cœur et à l'origine du duel entre les deux belligérants, bien que la chute préserve le secret de l'histoire, par le biais d'une réplique allusive de l'un des témoins : « “L'amour n'a pas choisi. Et Miss de Vere pourra recommencer ses tours avec d'autres cœurs<sup>1087</sup>.” »

L'amour passionnel, repoussé ou impossible et inavouable, entraîne les émotions violentes de la colère ou de la jalousie qui conduisent au crime sur l'objet du désir ou le rival, ce que Jean Sémolué explique fort bien de la façon suivante : « Les obsessions de la passion débouchent généralement sur une sorte de folie, où les instincts élémentaires ne connaissent plus ni frein ni contrôle<sup>1088</sup>. »

## 1.2. Cause et conséquence du secret : l'enfermement

### 1.2.1. Enfermement intérieur

Le thème du secret s'articule étroitement et logiquement avec celui de l'enfermement, dans l'œuvre de fiction de Green. L'enfermement se présente en effet comme la cause et la conséquence du secret, les deux thèmes s'engendrant mutuellement. L'enfermement apparaît bien comme une cause du secret dans la mesure où il a trait à l'identité du personnage, qu'elle soit physique, sociale ou liée à des caractéristiques spécifiques inhérentes au caractère ou aux sentiments. L'existence d'un secret, même non dit, contribue à renforcer cet

---

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 1264.

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 1271.

<sup>1087</sup> *Le Duel, OC*, t. VIII, p. 599.

<sup>1088</sup> SÉMOLUÉ Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal, op. cit.*, p. 104.



enfermement car il accentue l'incommunicabilité entre les personnages. L'enfermement revêt alors la forme d'un double enfermement : intérieur et extérieur.

L'œuvre fictionnelle de Green se fait un vibrant écho de l'enfermement lié à l'identité puisque ses personnages ont une conscience aiguë et souffrent d'un singulier mal, éminemment romantique au demeurant, celui d'être enfermés dans les limites d'une individualité physique, psychique et sociale qui suscite le secret. Si les personnages de Green arboraient un blason, ils pourraient y faire graver, en guise de devise, le propos que Milton fait dire à un personnage de *Samson Agonistes* et que Green cite dans son avant-propos de 1947 à *Si j'étais vous...* : « "Tu es devenu, ô plus dure des prisons, le donjon de toi-même<sup>1089</sup> !" » Cette conscience de l'emprisonnement de tout être en lui-même comme dans une « geôle étroite<sup>1090</sup> » se trouve à maintes reprises dans le *Journal* de Green, comme dans ce passage où l'auteur constate : « Mes livres sont des livres de prisonnier qui rêvent de liberté<sup>1091</sup>... »

La prison de l'identité s'accompagne bien souvent d'une haine de son apparence physique qui accentue l'enfermement en lui-même du personnage greenien. Ainsi, dans *Moïra*, Joseph, l'étudiant roux à la peau laiteuse et au visage « sensuel » se juge-t-il sévèrement car il mesure le décalage entre ce qu'il aurait voulu être, son idéal, et la réalité, dans un beau portrait tout en contraste : « Il aurait voulu des yeux d'un gris transparent, délavé, des lèvres minces, une expression spirituelle et douce, enfin un visage qui ressemblât à celui du pasteur, dans sa petite ville natale<sup>1092</sup>. » Joseph déplore son identité physique qui trahit le secret d'un être divisé entre ses aspirations religieuses et sa nature sensuelle qui entraînera le crime : « Cette face blanche et avide qui le regardait dans le petit cadre noir l'horrifiait à certains moments. » Or, cette identité physique est précisément à la source de l'enfermement intérieur de Joseph, comme l'analyse Green, dans son *Journal* : « Il y aurait un roman à écrire qu'on appellerait le Roman du Roux. Le roux est un isolé<sup>1093</sup>. » L'isolement et l'enfermement soulignés ici par Green tiennent à la différence, à la rareté physique avec les autres êtres humains. Le fait que Joseph soit roux accroît en effet son enfermement intérieur car les réactions qu'il suscite ne sont guère engageantes : Moïra lui assure qu'il a « une drôle de figure<sup>1094</sup> » et Mrs. Dare éprouve une immédiate « répulsion<sup>1095</sup> » face à lui, au début du roman. Le secret est aussi la conséquence de l'enfermement intérieur de Paul Esménard dans son identité physique, dans *Si j'étais vous...*. En se transformant en Paul Esménard, Fabien découvre sa laideur en ces termes : « Plus difficile à comprendre, l'énigme de sa laideur le rendait maussade. Qu'est-ce que cela voulait dire : être beau ? Il avait comme tout le monde, un nez, deux yeux, une bouche. Que fallait-il de plus à un visage

---

<sup>1089</sup> Avant-propos à *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 1527.

<sup>1090</sup> *Journal*, 20 décembre 1938, OC, t. IV, p. 496.

<sup>1091</sup> *Journal*, 11 novembre 1949, OC, t. IV, p. 1118.

<sup>1092</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 41. Cette référence est valable pour la citation qui suit.

<sup>1093</sup> *Journal*, 13 janvier 1946, OC, t. IV, p. 890.

<sup>1094</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 123.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 3.

d'homme ! Ces idées qu'ont les femmes<sup>1096</sup> ! » Le visage de Paul Esménard génère la question du secret de sa laideur mais surtout de son futur crime, ainsi que le lui dit Berthe : « Elle lui disait qu'il avait une face d'étrangleur et qu'à cause de cela elle avait peur de lui<sup>1097</sup>. » C'est la question du secret de ce crime et de l'identité de Fabien qui est posée à travers l'identité de Paul Esménard. En effet, *Si j'étais vous...* se présente comme le roman de l'enfermement intérieur dans l'identité, ainsi que Brittomart l'expose à Fabien, dans l'intention évidente de convaincre le jeune homme d'accepter le don qui permet de changer de corps : « L'ingénieux supplice de l'identité crée un enfer beaucoup plus subtil que le lieu torride inventé par la superstition<sup>1098</sup>. » Dans *enfermement*, il y a enfer, et l'identité physique, dont nous ne pouvons nous extraire, semble bien une prison particulièrement efficace. Guéret l'éprouve aussi, se sentant « flétri<sup>1099</sup> ». C'est d'ailleurs cette laideur qui explique qu'Angèle se refuse à lui : « Elle ne l'aimait pas, le pauvre Guéret, puisqu'il n'était ni beau, ni jeune, ni riche<sup>1100</sup>. » Guéret a conscience que sa laideur joue en sa défaveur et exprime une révolte existentielle implicite, en constatant amèrement sa défaite au troisième rendez-vous avec Angèle : « Aux inconvénients de son âge, il ajoutait les ridicules de la jeunesse. Avec un cerveau d'enfant et un visage ridé, il prétendait conquérir une fille dans toute la fraîcheur de sa beauté<sup>1101</sup>. » Le triste constat de Guéret, enfermé dans la laideur de son vieillissement prématuré, nous permet de comprendre que le personnage greenien est non seulement enfermé dans son identité physique mais aussi dans son identité psychologique, son caractère.

Les traits de caractère forment en effet le lot, la part de chacun d'entre nous, avec laquelle nous devons composer et qui génère chez les personnages les sentiments de honte et d'humiliation, ainsi que le révèle Joseph, souvent la proie de son caractère impulsif : « ...il rougissait de plusieurs phrases qui lui avaient échappé. Une fois de plus, il avait dit ce qu'il ne voulait pas dire<sup>1102</sup>. » Le jeune étudiant précise ne plus être maître de lui-même parfois : « “Quelquefois je me mets en colère et alors je ne me rends plus compte de ce que je fais<sup>1103</sup>.” » L'identité psychologique de Joseph l'enferme en lui-même et renferme aussi le secret de son futur crime. Adrienne Mesurat s'ennuie et se trouve enfermée entre sa sœur aînée et son père tyrannique qui incarnent « la tristesse, l'ennui qui pesaient dans cette pièce<sup>1104</sup> [le salon] ». Cet ennui, sorte d'enfermement, sera la cause de son amour passionnel pour le docteur Maurecourt. Elle a un caractère secret et dissimulé et c'est ce caractère qui va transformer son amour en un secret qu'elle refuse de livrer à ses proches et qu'elle ne peut avouer ni manifester au docteur Maurecourt, comme dans ce passage où elle l'aperçoit dans la rue : « Elle ne le voyait plus

<sup>1096</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 901.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 902.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 881.

<sup>1099</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 581.

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p. 651.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 623.

<sup>1102</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 149.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1104</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 364.

que de dos, il n'y avait plus qu'à crier. Alors il se retournerait. Elle ne le put. C'était comme dans ces cauchemars où l'on est incapable de bouger et de proférer un son<sup>1105</sup>. » Son enfermement, comme cause et conséquence du secret de son amour, ressortit à son identité psychologique. Il en va de même pour Angèle, dans *Léviathan*, qui est enfermée socialement et secrètement, pour Guéret, dans ce rôle de femme vénale et légère que lui fait jouer Mme Londe à cause de son caractère, ainsi que cet extrait le montre :

*Tacitement approuvée par Mme Londe, et d'autre part poussée par un désir d'être aimable et bonne fille, elle s'était laissée aller avec mollesse de l'un à l'autre, heureuse des prévenances et des flatteries qu'on lui prodiguait. La réputation qu'elle avait acquise ainsi ne la gênait guère, parce que, de même que toutes les natures sans résistance, elle n'imaginait pas qu'il en fût autrement<sup>1106</sup>.*

Le caractère d'Angèle l'a clairement menée à un enfermement dans une identité psychologique et sociale et participe de son secret honteux vis-à-vis de Guéret. Dans *Moïra*, l'héroïne du roman éponyme est elle aussi porteuse d'une identité physique et psychologique qui suscite un enfermement et alimente le secret. Orpheline recueillie par Mrs. Dare, Moïra posséderait une origine métisse ainsi que le sous-entend Mrs. Dare dans la lettre accusatrice qu'elle n'enverra pas à Moïra : « *Tu viens on ne sait d'où. Je te conseille de ne pas faire voir tes mains en plein jour : elles te trahiraient. Tes ongles surtout. J'ai mon idée là-dessus<sup>1107</sup>.* » Son origine noire constitue le secret de la naissance de Moïra, enclos dans son identité physique et l'enfermant, aux yeux de Mrs. Dare dans un comportement « *inqualifiable* ». Le caractère de Moïra en rébellion contre toute autorité et contre les bonnes manières l'a conduite à devenir une femme de mœurs légères. Elle reconnaît elle-même s'être enfermée dans ce rôle, ce qui constitue une part de son secret, ainsi qu'elle l'écrit à son amie, Céline, dans une lettre, peu de temps avant de mourir : « *Mais je ne suis pas la sale fille que vous croyez tous. J'en ai assez d'être une machine à jouir. [...] J'ai perdu, Céline. C'est moi qui suis amoureuse<sup>1108</sup>.* » Si la dernière phrase de Moïra indique une sortie de son ancien statut, la métaphore de la « machine à jouir » renforce l'idée d'enfermement intérieur dans la répétition robotique des mêmes gestes et attitudes. Le retour du même est un signe de l'enfermement et de l'ennui. Aux yeux de Joseph, la réputation et l'image que véhicule Moïra l'enferment dans son rôle de femme nymphomane. Moïra symbolise aux yeux de Joseph le secret de la sexualité.

Dans *Si j'étais vous...*, la découverte incomplète par Paul Esménard de son enfermement dans son identité fait émerger le secret de sa transformation et de son moi :

---

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>1106</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 646.

<sup>1107</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 29. Cette référence est valable pour la citation qui suit.

<sup>1108</sup> *Ibid.*, p. 169.

“Je ne suis donc pas libre”, se dit-il avec un étonnement profond. Cette phrase, qu’il se répétait comme pour en saisir le sens, lui semblait chaque fois plus mystérieuse et augmentait son trouble, car il devinait que sa liberté même dépendait d’une opération mentale qu’il n’était pas en mesure d’accomplir<sup>1109</sup>.

Le lien étroit entre secret et enfermement est manifesté par l’identité et l’énigme de la personnalité, dans *Si j’étais vous*... L’intelligence limitée de Paul, qui est constitutive de son identité, génère son enfermement en lui-même et l’impossibilité pour lui de comprendre le secret de la transformation et le papier sur lequel figurent les nom et adresse de Fabien Especel, ainsi qu’il en a le pressentiment : « il eut l’intuition que le sens de beaucoup de choses lui échappait<sup>1110</sup>. » La métaphore du « voile<sup>1111</sup> » est utilisée pour traduire la cécité intellectuelle de Paul.

L’identité sexuelle constitue aussi une source d’enfermement intérieur et de secret pour les personnages greeniens, comme dans *Sud*, pour le lieutenant Wiczewski, secrètement épris d’Erik Mac Clure. L’homosexualité du jeune lieutenant implique en effet son enfermement et donc le secret sur cet amour inavouable. Le secret entraîne à son tour, comme en un cercle vicieux, l’enfermement que traduit l’impossibilité de parler, de communiquer avec autrui et d’avouer son amour. Dans *Moïra*, Bruce Praileau, lui aussi enfermé dans son identité homosexuelle et épris de Joseph, emploie presque les mêmes termes devant Joseph qui lui demande d’expliquer pourquoi il ne voulait plus lui parler : « “Je ne pourrai jamais te le dire<sup>1112</sup>.” » L’identité est pour le personnage greenien une prison qui engendre le secret. Ainsi que le mentionne Jean Sémolué avec justesse, liant enfermement et crime : « Dans l’univers de Green, il ne se rencontre guère que des prisonniers et des geôliers, des victimes et des bourreaux<sup>1113</sup>. »

C’est cet enfermement intérieur, encore exacerbé par l’évolution des schémas actantiels au fil des fictions, qui va contribuer à mener les personnages au crime. Le schéma actantiel appartient à un modèle sémiotique des personnages : il rassemble l’ensemble des rôles (les actants) et des relations qui ont pour fonction la narration d’un récit ou d’une pièce de théâtre. Il a été créé par Algirdas Julien Greimas en 1966<sup>1114</sup>. Il se fonde sur le principe fondamental et commun à toute fiction qu’un personnage, généralement le héros ou le personnage principal, poursuit la quête d’un objet. L’étude des schémas actantiels dans les fictions greeniennes va nous permettre de montrer que secret, enfermement et crime sont étroitement unis lorsqu’un personnage neutre ou adjuvant pour le protagoniste principal vient basculer du côté des opposants, le laissant dans une solitude et un

---

<sup>1109</sup> *Si j’étais vous*..., OC, t. II, p. 904.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 902.

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 900.

<sup>1112</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 189.

<sup>1113</sup> SÉMOLUÉ Jean, *Julien Green ou l’obsession du mal*, op. cit., p. 82.

<sup>1114</sup> GREIMAS Algirdas Julien, *Sémiotique structurale, recherche de méthode*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2007 [1966], p. 180.

enfermement encore plus abyssaux. L'équilibre des forces et des personnages agissant sur le héros s'en trouve perturbé et fait basculer la fiction dans le crime, ainsi que nous allons le voir.

Dans *Mont-Cinère*, Emily, le personnage principal, est en conflit avec sa mère. Comme sa grand-mère, Mrs. Elliot, est décédée, les forces sont à l'équilibre mais Emily, elle, vient de perdre une alliée, une adjuvante. Emily a donc recours à Franck Stevens, leur voisin vivant à Rockly, afin de contrer sa mère et entrer plus vite en possession de Mont-Cinère : « “Comprenez-vous ce que je veux ? demanda-t-elle d'une voix qui annonçait des larmes. Il faut que vous m'aidiez, il faut que je sois maîtresse à Mont-Cinère<sup>1115</sup>.” » La notion d'aide confère bien à Franck le rôle d'adjuvant, qui vient du latin *adjuvare*, c'est-à-dire « aider », dans le schéma actantiel d'Emily. Elle précise d'ailleurs que c'est pour faire pencher la balance du rapport de forces de son côté : « “il faut quelqu'un pour m'aider, quelqu'un de fort dont ma mère ait peur, un homme.” » Le mariage avec Franck abonde pendant un premier temps dans le sens des vues d'Emily mais le fait que Franck veuille faire venir sa petite fille, Laura, à Mont-Cinère et veuille de l'argent pour faire du feu et régler les fournisseurs déclenche les hostilités avec Emily. Cette dernière découvre que ce mariage, loin de lui assurer la possession de sa demeure, va l'en déposséder, puisque tout revient à son époux. Sans document écrit, Emily s'aperçoit qu'elle a été dupée et c'est le basculement de Franck au nombre de ses opposants qui va précipiter le crime de l'incendie et la tentative d'assassinat du bébé.

Dans *Adrienne Mesurat*, l'héroïne du roman éponyme a pour unique objet de désir le docteur Maurecourt. D'abord neutre, sa sœur aînée, Germaine, va devenir son opposante, quand elle découvre qu'Adrienne sort le soir, sans en connaître la raison : « Plus méfiante que son père, elle [Germaine] soupçonnait sa sœur [Adrienne] de cacher de nombreux projets et, plus curieuse que lui, elle ne pardonnait pas à la jeune fille de n'avoir jamais révélé le nom de l'homme qu'elle aimait<sup>1116</sup>. » Après la première crise causée par la coalition du père Mesurat et de sa fille aînée contre Adrienne afin qu'elle dise de qui elle est amoureuse pour l'empêcher de sortir, le père Mesurat, content d'avoir retrouvé ses habitudes, redevient neutre à son égard et Germaine, malade et persécutée par son père, devient une alliée d'Adrienne. Germaine partie de la maison paternelle, c'est une alliée que perd Adrienne à ce stade du récit. Le père Mesurat, tyrannique et mécontent de la fuite de sa fille aînée, se mue à nouveau en opposant farouche d'Adrienne car sa tranquillité est perturbée, ainsi qu'il le dit à Adrienne au cours d'une violente dispute : « “Je commence par te déshériter. Tu n'auras pas un sou. Tu n'épouseras personne. Tout mon argent passera à l'État. Ah ! tu vas voir ! Demain matin je vais chez Maurecourt d'abord, chez mon notaire ensuite<sup>1117</sup>.” » Le jeu d'équilibre des forces devient trop inégal pour Adrienne et précipite le passage à l'acte criminel. Seule face à son père, dans la maison, Adrienne est encore plus enfermée

---

<sup>1115</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 239. Cette référence est valable pour la citation qui suit.

<sup>1116</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 336.

<sup>1117</sup> *Ibid.*, p. 390.

en elle-même. Après le crime et le dévoilement de tous ses secrets (parricide et amour rejeté par Maurecourt), elle est encore plus enfermée en elle-même puisqu'elle sombre dans la folie car elle ne dispose plus que d'un « malheureux cerveau où tout se brouill[e] dans une confusion hideuse<sup>1118</sup>. »

Dans *Léviathan*, l'unique quête de Guéret est celle d'Angèle. Celle-ci est neutre, bien qu'amicale, à l'égard de Guéret puisqu'elle lui donne des rendez-vous sans l'aimer, ce que Guéret reproche amèrement à Angèle, au cours de leur troisième entretien : « Des rendez-vous, répéta-t-il, vous appelez ça des rendez-vous, un quart d'heure de conversation sur une route ou au bord de l'eau ? Et les autres, qu'est-ce que vous leur donnez aux autres<sup>1119</sup> ? » On peut dire qu'Angèle est une sorte d'adjuvant de Guéret dans sa quête puisqu'elle lui donne des rendez-vous. Mais la découverte de la deuxième source de revenus d'Angèle qui se donne à tous les clients de Mme Londe et à M. Grosgeorge modifie l'équilibre des forces dans le schéma actantiel : Angèle devient une opposante aux yeux de Guéret car elle s'est jouée de lui. Guéret éprouve une grande haine mêlée de désir pour Angèle car il se sent humilié d'avoir été ainsi trompé : « Et jusqu'à la fin de sa vie il serait soumis par l'esprit, par le cœur, peut-être par les sens, à une femme aux yeux de qui il s'était rendu ridicule, à une femme qui devait rire de lui et de son respect<sup>1120</sup>. » Avec le basculement d'Angèle parmi les opposants au désir amoureux de Guéret, la solitude et l'enfermement de ce dernier sont absolus. Pour en sortir, il ne reste plus que la violence et le crime.

Dans *Varouna*, Hoël n'a jamais connu d'obstacles à ses désirs passagers. C'est un personnage sans quête véritable, pour ainsi dire. Mais la mention d'un « joyau<sup>1121</sup> » donné par les hommes de la mer à Morgane éveille un violent désir en lui, comme il n'en a jamais éprouvé :

*Hoël s'étendit près du feu, mais qu'il se tournât d'un côté ou de l'autre, il ne put s'endormir, travaillé comme il était par l'histoire de la riche Morgane. "Assurément, se disait-il, le présent du petit homme rouge était chose si rare qu'elle l'a dû serrer dans ce coffre dont elle a la clef<sup>1122</sup>."*

La convoitise de Hoël est ici manifeste. La cupidité de Hoël fait passer Morgane du rôle d'adjuvant (elle l'héberge et lui donne un peu de monnaie) à celui d'opposant. En effet, elle fait obstacle au vol du « joyau » par Hoël : « Comment, pensa-t-il, l'ouvrirai-je sans clef ? La clef, Morgane l'a glissée, tout à l'heure sous sa robe et si j'essaie de la lui prendre, à coup sûr elle s'éveillera et jettera des cris horribles qui donneront l'alarme. » Le passage de Morgane du statut d'adjuvant à celui d'opposant entraîne son assassinat par Hoël.

---

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>1119</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 621.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 665.

<sup>1121</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 678.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 679. Cette référence est valable pour la citation suivante.



Dans *Si j'étais vous...*, Fabien s'incarne dans un personnage, Paul Esménard dont la quête du moment a pour unique objet l'amour de Berthe : « Depuis huit jours Berthe occupait une place importante dans l'esprit de Paul<sup>1123</sup> ». D'abord neutre, aux yeux de Paul, Berthe devient un véritable obstacle au fil de sa réflexion, comme dans cet extrait : « Et d'abord, aucun plaisir n'était plus possible, à cause de Berthe. Elle empêchait tout. [...] il la craignait, il lui parlait doucement et elle riait<sup>1124</sup>. » Ce changement de rôle, allant de la neutralité à l'opposition, se concrétise au cours de la scène de crime, puisque Berthe ouvre sa porte pour se mettre à hurler et résister à l'agression de Paul : « À présent, il ne savait plus que faire de cette femme hors d'elle-même de terreur et dont les membres raidis et tremblants se tournaient dans un sens et dans l'autre<sup>1125</sup>. »

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, le héros principal, l'unique objet de la quête de Wilfred est Phœbé qu'il aime passionnément, bien qu'elle soit mariée. Pour Wilfred, Max se caractérise par sa neutralité dans sa quête, bien qu'il le considère comme un importun, quand il se trouve sur le pas de sa porte, au moment où Wilfred a décidé de sortir : « Ses yeux noirs [ceux de Max] mendiaient une parole de bienvenue, mais Wilfred était déjà hors de lui d'impatience. Ce raseur allait démolir sa soirée<sup>1126</sup> ! » À d'autres moments, Wilfred le voit comme un prêtre, un adjuvant, à qui il peut confesser son péché d'adultère, comme c'est le cas peu de temps avant que Max ne le tue : « Cette nuit, le prêtre, ce serait Max<sup>1127</sup>. » Mais, cette nuit en question, Wilfred voit Max passer du rang de personnage neutre ou d'adjuvant selon les occasions à celui d'opposant puisque Max rejette son pardon et le menace de le tuer. Wilfred tente de le fléchir : « “Nous ne pouvons pas nous quitter comme des ennemis. Je n'ai jamais eu d'ennemi de ma vie<sup>1128</sup>.” » Max devient clairement un obstacle à la quête de Phœbé, dans l'esprit de Wilfred, puisqu'il en veut à sa vie. Le nouveau rôle d'opposant de Max vis-à-vis de Wilfred va engendrer le crime. En effet, réciproquement, pour Max, Wilfred est devenu une sorte d'ennemi quand il s'est mis à le gifler, un soir. Ce geste qui révèle que Wilfred ne l'aime pas renvoie Max à lui-même et l'enferme un peu plus dans sa folie.

Dans *Sud*, l'unique objet du désir du lieutenant Wiczewski est Erik Mac Clure. D'abord neutre, dans cette quête, Erik va rapidement se métamorphoser en opposant, notamment lorsque le doute n'est plus permis car il prétend aimer Angelina et est trop rigide dans sa foi puritaine, ainsi que le lui déclare Ian, à mots couverts mais en le provoquant. Le lieutenant Wiczewski entérine leur inimitié en le provoquant en duel et l'insultant : « Il y a que j'insulte cet homme devant vous et que je l'appelle lâche et capon<sup>1129</sup>. » La violente inimitié qui

---

<sup>1123</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 902.

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p. 905.

<sup>1125</sup> *Ibid.*, p. 907.

<sup>1126</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 513.

<sup>1127</sup> *Ibid.*, p. 690.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>1129</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1074.



s'instaure alors entre les deux personnages, dès lors qu'Erik devient un opposant, ne peut mener qu'au crime, même sous le respectable masque du duel.

Dans la pièce *L'Ennemi*, la quête de Jacques a pour unique objet la belle Élisabeth : « Je l'[Élisabeth] aime<sup>1130</sup>. » L'arrivée de son frère, Pierre, à peine sorti du monastère, suscite chez ce dernier une nouvelle quête dont l'objet même entre en conflit avec celle de son frère, Jacques : « J'ai cinq années à rattraper. Courez me chercher Élisabeth<sup>1131</sup>. » Le conflit entre les deux frères convoitant un même objet est un schéma classique des pièces de théâtre, s'appuyant sur le modèle des frères ennemis, très bien exploité par Jean Racine dans sa tragédie *La Thébàide ou les frères ennemis* (1664), mettant en scène le mythique conflit grec entre Étéocle et Polynice pour la domination politique de Thèbes. Ce conflit actantiel fait écho bien sûr aussi mythiquement, dans la culture et la religion chrétiennes, au premier crime de l'humanité commis par Caïn qui a tué son frère, Abel, car son sacrifice a été préféré au sien par Dieu. Le conflit s'exacerbe rapidement entre Pierre et Jacques quand ce dernier déclare sans ambages à son frère à peine arrivé, qui vient de séduire sa bien-aimée : « Ne me poussez pas à bout. Je vous tuerais<sup>1132</sup>. » Le conflit entre les deux frères dont les quêtes ont pour but le même objet ne peut que tourner à l'opposition et la défaite de l'un des deux, dans le cœur d'Élisabeth. Jacques perdant, c'est son arrêt de mort que signe Pierre : « l'idée qu'elle [Élisabeth] est à vous [Pierre] ne m'est pas supportable<sup>1133</sup> ». Avec le passage de son frère, Pierre, dans le camp des opposants, aux côtés de Philippe et d'Élisabeth, Jacques se retrouve encore plus enfermé en lui-même. Seul le crime peut dénouer la situation pour Jacques.

Dans *L'Ombre*, les révélations de James Ferris au premier acte montrent que le crime commis sur Évangéline a pu avoir lieu avec l'accord de son mari, Philip, alors même qu'il l'aime et qu'elle est l'unique objet de sa quête, car elle bascule du rôle d'adjuvant en opposant à cause du mensonge de Ferris : ce dernier fait croire à Philip que sa femme lui a été infidèle. Évangéline infidèle aux yeux de Philip devient une opposante à son amour et à l'objet de sa quête. L'objet de la quête de Philip et de Ferris est le même : Évangéline. Cette identité d'objet de la quête pour les deux amis aboutit à un désir de vengeance chez Ferris qui est repoussé par la femme de Philip : « Elle était parfaitement innocente, mais je voulais sa mort. Elle vivante, je ne pouvais plus vivre<sup>1134</sup>. » Prisonnier de son amour secret et rejeté et des circonstances exactes du crime, Ferris se retrouve encore plus enfermé en lui-même, comme le prouve cette réplique justifiant l'aveu du secret de la mort d'Évangéline : « Il y a dix ans que j'ai envie de dire ces choses – parce – parce qu'elles me font peur et qu'il faut que je m'en délivre... et que je vais mourir<sup>1135</sup>. » Le verbe « délivre » souligne assez bien l'enfermement et le secret dans lesquels vit Ferris avant et depuis son crime. Les révélations de Ferris suscitent, dans le schéma actantiel de

---

<sup>1130</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1123.

<sup>1131</sup> *Ibid.*, p. 1101.

<sup>1132</sup> *Ibid.*, p. 1103.

<sup>1133</sup> *Ibid.*, p. 1123.

<sup>1134</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1189.

<sup>1135</sup> *Ibid.*, p. 1185.

Philip, un nouveau changement de rôle d'Évangéline passant d'opposante à adjuvante, bien que morte, dans la quête désormais désespérée de sa femme défunte. Ferris, quant à lui, d'adjuvant du crime de l'infidèle, devient un opposant, pour Philip, puisqu'il a tué une innocente.

Dans *L'Apprenti Psychiatre*, la quête de Casimir Jovite a pour objet l'étude d'un cas pathologique en la personne de son élève, Pierre-Marie de Fronsac, afin de servir sa thèse. Ayant rompu avec sa famille et refusant d'avoir recours à un professeur reconnu pour traiter le cas de Pierre-Marie, Casimir s'enferme en lui-même : « Il était en effet si passionné par ce qu'il nommait sinistrement une expérience *in anima vili*, qu'il avait négligé toute autre occupation et se cloîtrait tout au long du jour dans la vieille demeure de la rue Raynouard<sup>1136</sup>. » La passion de l'étude, *libido sciendi*, est une source d'enfermement, au même titre que la passion amoureuse, puisqu'elle génère la monomanie et le secret, dans la mesure où elle néglige l'intérêt du patient : « Le long progrès du mal avait été suivi avec un intérêt passionné et la vague conscience de commettre un crime<sup>1137</sup>. » Secret et enfermement sont liés et se génèrent réciproquement. Avec Camille, le domestique, pour allié, Casimir n'a aucun obstacle pour mener à bien son expérience. La lettre de Mlle de Fronsac annonçant son retour imminent vient modifier l'équilibre du schéma actantiel de Casimir : en effet, elle et M. de Fronsac passent du statut d'adjuvants à celui d'opposants puisque Casimir n'aura plus la liberté d'étudier son patient et ils verront que Pierre-Marie a été négligé par Casimir. Le bouleversement du schéma actantiel précipite donc la crise car Pierre-Marie ne devenant pas fou, comme le doctorant l'escompte, Casimir le voit à son tour comme un opposant qu'il faut violenter. Le changement des rôles au sein du schéma actantiel de Casimir entraîne le crime et accentue l'enfermement intérieur de Casimir puisqu'il devient « fou<sup>1138</sup> ».

L'enfermement intérieur des personnages génère le secret et est généré par lui, puisque, par définition, un secret ne peut et ne doit être dit. La modification des rôles et des rapports au sein des schémas actantiels des personnages principaux accentue leur enfermement et participe largement au passage à l'acte criminel. L'enfermement des personnages principaux est à la fois intérieur et extérieur, comme nous allons l'analyser.

### 1.2.2. Enfermement extérieur : le rôle des clefs

Secret et enfermement s'engendrent réciproquement tant pour l'enfermement intérieur que pour l'enfermement extérieur. Dans sa préface consacrée aux *Mystères d'Udolphé* d'Ann Radcliffe, Maurice Lévy insiste

---

<sup>1136</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 567.

<sup>1137</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, p. 569.

sur le secret central de ce roman gothique qui réside dans « “le mystère de la chambre close<sup>1139</sup>” », topos littéraire que Green, grand lecteur des Brontë et spectateur de films ne peut méconnaître et qui, selon Maurice Lévy, organise toute la fiction gothique : « Sans doute le lieu clos est-il, sur la carte topographique du gothique, celui qui commande toute l'économie du récit, puisqu'il n'est là, point aveugle de l'intrigue, que pour inciter le lecteur à en rechercher la problématique issue. » Cette analyse, valable pour les romans gothiques, pourrait s'appliquer à l'œuvre de Green dans laquelle les pièces ou objets fermés à clef abondent, illustrant ainsi parfaitement la dialectique du secret et de l'enfermement.

Dans *Mont-Cinère*, l'enfermement intérieur d'Emily dans sa passion de possession matérialiste s'incarne dans un enfermement extérieur à maintes reprises. Après le décès de sa grand-mère et une violente dispute avec sa mère, Emily s'empare de la chambre de sa grand-mère qu'elle juge la mieux chauffée et s'y enferme : « Emily ferma la porte à double tour<sup>1140</sup> ». Cet enfermement implique un désir de protection vis-à-vis d'autrui, en l'occurrence sa mère. Cela lui permet de ruminer ses pensées et de concevoir un plan secret pour se libérer du joug maternel. Lorsque Emily comprend que Franck n'est plus un allié dans sa conquête de la maison mais un ennemi qui en est le véritable propriétaire, elle tente de l'empêcher d'entrer en coinçant la porte : « elle courut dans l'antichambre et se lança contre la porte qu'il se préparait à ouvrir. L'épaule au vantail, les doigts agrippant les rainures, elle s'appuyait de toutes ses forces<sup>1141</sup>. » Enfin, après sa tentative d'homicide de la petite Laura et peu avant de mettre le feu à la maison, Emily, pour échapper à la violence de Franck, s'enferme dans sa chambre : « Elle eut le temps de se réfugier dans sa chambre et ferma la porte à double tour<sup>1142</sup> ». Dans les fictions greeniennes, la chambre des personnages principaux symbolise leur intérieur et, est, tour à tour, perçue comme une prison ou un refuge, car elle s'apparente à un reflet de « la profonde personnalité du personnage<sup>1143</sup> », pour reprendre l'analyse d'Annie Brudo. La chambre reflète et même trahit la personnalité de celui qui l'habite, à la façon de la physiognomonie balzacienne. S'enfermer dans sa chambre pour les personnages greeniens est donc à la fois un enfermement extérieur et intérieur, sur un plan symbolique. La chambre, gardienne des secrets et de l'intimité des personnages, est le lieu de l'enfermement qui débouche logiquement sur le crime. C'est dans sa chambre qu'Emily médite sans doute l'incendie de toute la maisonnée. L'incendie de Mont-Cinère partira d'ailleurs de la chambre d'Emily : « De la chambre d'Emily des nuages noirs roulaient sur la façade de la maison<sup>1144</sup> ».

---

<sup>1139</sup> LÉVY Maurice, Préface aux *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe, traduction de Victorine de Chastenay revue par Maurice Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, p. 31. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1140</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 216.

<sup>1141</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>1142</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>1143</sup> BRUDO Annie, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF Écrivains, 1995, p. 224.

<sup>1144</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 270.

Les thématiques du secret joint à l'enfermement extérieur deviennent encore plus prégnantes dans *Adrienne Mesurat*. En effet, surveillée par Germaine et sommée par son père de dire le nom de celui qu'elle aime et va voir en secret, Adrienne se retrouve privée de sortie et séquestrée littéralement par son père et sa sœur aînée, ainsi que le lui explique son père sur un ton menaçant : « “Je ne veux pas que tu ailles au jardin, je ne veux pas que tu sortes de cette maison tant que tu ne m’auras pas dit le nom de cet homme, tu m’entends, Adrienne<sup>1145</sup> ?” » Le père d’Adrienne et sa sœur deviennent ses geôliers : la maison, elle, devient une prison. Rien d’étonnant dès lors à ce qu’Adrienne voie son amour pour le docteur Maurecourt comme un espoir d’évasion et retourne au lieu de leur première rencontre comme en pèlerinage, à travers une interrogation qui peut sembler de prime abord incongrue : « Combien de détenus n’ont-ils pas frêmi d’inquiétude joyeuse aux tours de clefs quotidiens<sup>1146</sup> ? » Les clefs font ici leur entrée en scène et sont justement la propriété du père d’Adrienne. C’est d’ailleurs l’une de ses clefs qu’Adrienne lui subtilisera pour aider Germaine à fuir la maison paternelle. Après le départ de Germaine, le père d’Adrienne parle à nouveau de séquestrer sa fille cadette et de l’empêcher d’occuper la chambre de sa sœur dont il a la clef et de laquelle on voit bien le pavillon qu’habite le docteur Maurecourt : « “Eh bien, tu ne l’auras pas cette chambre. Dès aujourd’hui je la condamne. Et la clef... (il frappa sa poitrine à la hauteur de la poche supérieure de son gilet) la clef en est là. Celle-là tu ne me la voleras pas comme l’autre<sup>1147</sup>.” » Le père d’Adrienne apparaît comme un double partiel de Barbe-Bleue qui, au lieu d’enfermer son secret, enferme celui de sa fille et sa fille elle-même, multipliant les interdits, ainsi qu’il le lui annonce : « “Je t’enfermerai ici de telle heure à telle heure. Tu ne sortiras qu’avec moi. Je te ferai faire ce qu’il me plaira jusqu’à ta majorité.” » Antoine Mesurat ne s’arrête pas là et veut percer à jour le secret de l’argent prêté par Adrienne à Germaine, forçant sa fille cadette à ouvrir son armoire et sa boîte : « Adrienne tira sa montre de sa ceinture et en détacha une petite clef. Lorsque la boîte fut ouverte, M. Mesurat y jeta un coup d’œil et s’assura qu’un des rouleaux de vingt-cinq pièces manquait<sup>1148</sup>. » La clef représente bien ici, comme le disent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « le symbole du mystère à percer, de l’énigme à résoudre<sup>1149</sup> ». La clef est donc bien liée au secret, puisqu’elle est un symbole de « connaissance », ainsi que l’analyse aussi Clarissa Pinkola Estés, à travers le conte de Barbe-Bleue : « les clefs [...] ouvrent d’un coup les portes secrètes de la psyché<sup>1150</sup>. » Le secret dévoilé, le crime a lieu, ce qui débouche sur un nouvel enfermement, celui de la chambre du père, comme signe du parricide, à l’instar de Barbe-Bleue qui enfouit les femmes tuées dans une seule et

---

<sup>1145</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 327.

<sup>1146</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>1147</sup> *Ibid.*, p. 389. Cette référence est valable pour la citation qui suit.

<sup>1148</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>1149</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 2012, p. 302.

<sup>1150</sup> ESTÉS Clarissa Pinkola, *Femmes qui courent avec les loups, histoires et mythes de l’archétype de la femme sauvage*, traduction de Marie-France Girod, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 2020, p. 81.

même pièce, ainsi qu'Adrienne l'avoue au docteur Maurecourt : « “La porte est fermée, répondit-elle en baissant la tête. Il y a deux mois que je n'y suis entrée<sup>1151</sup>.” » La clef donnée, la porte de la chambre du père d'Adrienne est ouverte, ce qui revient symboliquement à lier dévoilement du secret et ouverture de la chambre, ainsi que l'analyse le docteur Maurecourt : « “Vous l'avez condamnée deux mois, vous avez eu tort. Ce qui l'a rendue si terrible à vos yeux, c'est que vous n'y entriez jamais. De même, il y a en vous des chambres secrètes où vous n'osez pénétrer et dont les volets sont clos<sup>1152</sup>.” » Cependant, le secret révélé n'aboutit pas à une libération d'Adrienne mais l'enferme davantage en elle-même puisqu'elle devient folle, à la toute fin du roman.

Dans *Léviathan*, l'enfermement extérieur revêt d'abord pour Guéret l'apparence d'un espace plus large que celui d'une maison et distingue ce personnage de ses doubles féminins, Emily et Adrienne. Il erre entre Chanteilles et Lorges, comme un animal en cage :

*Sa chambre, basse de plafond, avec une fenêtre étroite, le restaurant de Mme Londe, le petit café désert, la villa des Grosgeorge, tels étaient les quatre points cardinaux de sa vie nouvelle. Il y avait aussi les rues et les routes, les rues à travers lesquelles il suivait peureusement cette femme, les routes nocturnes où il lui parlait, où il la suppliait. Elles lui permettaient d'aller de l'un à l'autre coin de sa prison<sup>1153</sup>.*

Les lieux et les rues constituent pour Guéret une prison extérieure qui est le reflet de son enfermement intérieur. L'importance du motif de la clef et de l'enfermement extérieur atteint son point culminant quand Guéret se rend chez Mme Grosgeorge qui le protège dans un salon dans lequel elle l'enferme. Le refuge se métamorphose alors en geôle : « Il entendit la clef tourner dans la serrure<sup>1154</sup>. » Guéret se sent dès lors comme déjà prisonnier et a le pressentiment de son arrestation prochaine :

*Lorsque Guéret se vit enfermé dans le petit salon de Mme Grosgeorge, sa première idée fut de chercher comment il pourrait s'évader de cette prison, car depuis un moment il était certain qu'on le trahissait et qu'avant une heure, avant quinze minutes peut-être, des gendarmes pénétreraient dans la villa et l'arrêteraient<sup>1155</sup>.*

L'enfermement extérieur de Guéret est ici à la fois spatial et temporel, à l'instar d'Emily et d'Adrienne, car le temps devient mort, dominé par l'ennui et il ne se passe plus rien, ainsi que l'analyse Georges Poulet dans son étude fondamentale sur le temps en littérature : « Un roman de Green n'est pas seulement constitué par des mots qui s'y succèdent et qui forment pour qui y prête une oreille attentive un murmure qui tend à se précipiter,

---

<sup>1151</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 492.

<sup>1152</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>1153</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 618.

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p. 795.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p. 802-803.

mais encore une série de passages inverses où le courant verbal se ralentit, s'apaise et s'immobilise du moins provisoirement<sup>1156</sup>. » Dans la lignée de cette réflexion, Annette Tamuly parle de « pétrification du temps romanesque<sup>1157</sup> », précédant ou suivant « l'accélération » que constitue l'événement du crime, par exemple. Elle parvient à l'idée d'un temps geôlier chez Green caractérisé par l'ennui, la répétition des mêmes actions : « il [le cercle du temps] circonscrit un temps sans issue, sans développement, sans événement, le temps infernal de la prison<sup>1158</sup>. » Pour Guéret, comme pour Adrienne et Emily, avant ou après le crime, le futur est déjà inscrit dans le présent, identique dans le retour du même. Le temps est donc bien un geôlier extérieur supplémentaire, en plus de l'espace, qui se caractérise par le retour du même ou un futur prévisible et inexorable contre lequel on ne peut rien, comme l'arrestation à venir de Guéret.

L'enfermement extérieur de Guéret précipite l'action et correspond au secret enfoui dans le for intérieur de Mme Grosgeorge : le secret de l'une, son amour rejeté pour Guéret, entraîne l'enfermement de l'autre. La prison de Guéret, d'abord constituée par les deux villes de Chanteilles et de Lorges, se réduit à une pièce, comme pour ses doubles de papier, Emily et Adrienne. Le retour de Mme Grosgeorge donne lieu à une scène où la clef, symbole du secret, a le premier rôle puisqu'elle sert à enfermer Guéret avec Mme Grosgeorge, le prisonnier avec sa geôlière : « Elle en profita pour fermer la porte à double tour et, avant qu'il eût pu l'en empêcher, elle traversa la pièce et lança la clef par la fenêtre<sup>1159</sup>. » L'enfermement intérieur dans un secret joint à l'enfermement extérieur débouche toujours chez Green sur une action violente, crime ou suicide. C'est le motif du huis clos qui est exploité ici, où, pour reprendre Jean-Paul Sartre, « L'enfer, c'est les Autres<sup>1160</sup>. » Deux psychologues, José Polard et Patrick Linx, définissent ainsi le huis clos de façon éclairante afin de mieux saisir l'utilisation littéraire de ce motif :

*S'originant d'un besoin anthropologique de protection, mais pervertissant les liens humains, nous pourrions définir le huis clos ainsi : situation qui, sous couvert d'intimité, est verrouillée ; la parole, les actes, voire les pensées de certain(s) sont contrôlés plus ou moins fermement par d'autre(s), se traduisant par des conduites excessives de surprotection, voire d'abus de toutes sortes<sup>1161</sup>.*

Les vies d'Emily et d'Adrienne correspondent parfaitement à cette définition, dominées comme elles le sont par la tyrannie d'un parent, Mrs. Fletcher pour Emily et Antoine Mesurat pour Adrienne. Guéret, quant à lui, s'est mis en captivité et en situation de dépendance de Mme Grosgeorge qui peut faire de lui ce qu'elle veut.

---

<sup>1156</sup> POULET Georges, *Mesure de l'instant*, Paris, Plon, vol. IV, 1968, p. 344.

<sup>1157</sup> TAMULY Annette, *Julien Green à la recherche du réel, approche phénoménologique*, op.cit., p. 191.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>1159</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 806.

<sup>1160</sup> SARTRE Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1944], p. 93.

<sup>1161</sup> LINX Patrick et POLARD José, « Quand l'enfermement, c'est l'autre, Vieillir en huis clos », *Vie sociale et traitements*, 2015/3, n° 127, p. 62.



Le dispositif narratif du huis clos fonctionne comme un catalyseur d'agressivité et de violence, un révélateur de vérité, au fur et à mesure que la pression monte, ainsi que l'analyse Annette Tamuly :

*un monde réduit à quelques personnages enfermés ensemble et comme à huis-clos. À mesure que le drame s'intensifie, l'espace romanesque se rétrécit, l'encerclement se fait plus étroit jusqu'au point ultime où le personnage central succombe sous le poids d'une réalité qui se détruit dans la mort ou la folie<sup>1162</sup>.*

Maints films ou romans se font l'écho de la montée de la violence générée par le huis clos. Chez Green, le détenteur de la clef est généralement celui qui domine et peut abuser de la situation. Mais le rapport entre hommes et femmes peut inverser le rapport de domination. Guéret menace d'ailleurs rapidement Mme Grosgeorge si elle n'envoie pas chercher la clef par un domestique : « “Et si je vous tuais, vous ? Si je vous étranglais<sup>1163</sup> ?” » La scène s'achève sur la tentative de suicide de Mme Grosgeorge : « Mme Grosgeorge était à genoux sur le tapis, courbée en deux et le bras replié sous elle. » Se tuer revient à tuer son secret et à sortir de son enfermement intérieur. Cela scelle en même temps le futur enfermement pénal de Guéret.

Dans *Minuit*, Élisabeth, enfermée d'abord chez sa tante Rose, se trouve à nouveau enfermée dans le château de Fontfroide où M. Agnel l'emmène vivre. Puis, au cours d'une nuit, Serge l'enlève et s'enferme avec elle dans la chambre de M. Urbain. Un huis clos se met en place qui aboutira au viol de la jeune fille par Serge. C'est ce dernier qui domine et possède la clef qui fait l'objet d'une attention et d'une hésitation étonnantes de la part d'Élisabeth, pendant que Serge est endormi : « À ce moment, il se retourna sur le flanc, et la clef de la chambre glissa de sa poche sur la couverture rouge. Cet objet brillant parut retenir l'attention d'Élisabeth qui s'approcha doucement du lit et saisit la clef entre deux doigts<sup>1164</sup>. » En psychanalyse, la « clef qui ouvre<sup>1165</sup> » est apparentée à « l'organe sexuel masculin » car elle fait partie des « instruments<sup>1166</sup> », selon Sigmund Freud, dans sa dixième conférence sur le symbolisme dans le rêve, et la serrure, au sexe féminin, dans laquelle la clef est censée s'insérer, ainsi que l'interprète Bruno Bettelheim, dans *La Psychanalyse des contes de fées* : « Une petite chambre fermée à clé représente souvent dans les rêves les organes sexuels de la femme, et la clé tournant dans la serrure symbolise le coït<sup>1167</sup>. » De surcroît, Serge, un homme, possède la clef et elle sort de sa poche, sur un lit : cela constitue un nombre important d'éléments qui convergent vers une lecture érotique de l'utilisation et de la présence de la clef dont Élisabeth s'empare prudemment. La lecture sexualisée de la clef est confirmée par le viol d'Élisabeth.

---

<sup>1162</sup> TAMULY Annette, *Julien Green à la recherche du réel, approche phénoménologique, op. cit.*, p. 32.

<sup>1163</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 807.

<sup>1164</sup> *Minuit, OC*, t. II, p. 611.

<sup>1165</sup> FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse, op. cit.*, p. 187.

<sup>1166</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>1167</sup> BETTELHEIM Bruno, *La Psychanalyse des contes de fée, op. cit.*, p. 349.



Dans la scène de crime de *Si j'étais vous...*, il est question de clef très brièvement pour signifier l'ouverture de la porte de l'appartement de Berthe : « il [Paul Esménard] perçut le son d'une clé qui se déplaçait très doucement dans la serrure<sup>1168</sup>. » Cette clef ne contribue pas en elle-même à l'enfermement extérieur des deux personnages mais va le permettre de façon indirecte, tant pour Berthe que pour Paul Esménard. En effet, ce dernier entre de force chez Berthe et s'empare d'elle pour faire cesser ses cris : « D'un bras il emprisonnait ce corps qui se débattait ». La jeune femme est ainsi enfermée par son geôlier, Paul, dans un huis clos qui revêt la forme d'un corps à corps qui débouchera logiquement sur son étranglement. Alors, débarrassé des cris et du corps de Berthe, Paul se retrouve à son tour enfermé dans le secret de la chambre du crime, après qu'il a entendu toquer à la porte : « Un rayon de soleil glissa à travers une fente des volets et l'ouverture au sommet des rideaux pour tomber dans la pièce qu'il coupa en deux, et ce long trait de lumière immobile rendit plus profondes la tristesse et l'indéfinissable *solitude* qui régnaient entre ces murs<sup>1169</sup>. » Comme il y a quelqu'un derrière la porte, Paul ne peut ni sortir, ni trop remuer pour éviter de faire du bruit : il est donc, d'une certaine manière, prisonnier dans la chambre de Berthe.

Dans *Varouna*, Hoël ne peut résister au désir cupide de voir et de posséder le « joyau » de Morgane qu'il pense caché dans son coffre : « “Comment, pensa-t-il, l'ouvrirai-je sans clef ? La clef, Morgane l'a glissée, tout à l'heure sous sa robe et si j'essaie de la lui prendre, à coup sûr elle s'éveillera et jettera des cris horribles qui donneront l'alarme<sup>1170</sup>.” » Hoël ne tranche la gorge de Morgane que pour récupérer sa clef et contenter son désir de possession. Ce geste criminel va sceller son destin et son enfermement extérieur puisqu'il se livre aux autorités et croupit dans « un cachot<sup>1171</sup> » avant d'être pendu.

La scène du meurtrier enfermé sur les lieux de son crime de *Si j'étais vous...* présente une parenté troublante avec celle du crime de Raskolnikov dans *Crime et châtiment* de Fédor Dostoïevski. Par ailleurs, la scène de l'enfermement d'Élisabeth avec Serge par ce dernier dans *Minuit* se rapproche de la scène d'enfermement entre Svidrigaïlov et Dounia toujours dans le même roman de Dostoïevski, alors même que Green ne l'a pas lu. La proximité de ces deux scènes montre bien la profonde similitude des imaginaires entre les deux romanciers et notamment par le traitement du motif de la clef et du thème de l'enfermement. Le motif de la clef et le thème de l'enfermement dans *Moïra* et *Chaque homme dans sa nuit* sont directement inspirés de la lecture de la scène entre Svidrigaïlov et Dounia dans *Crime et châtiment*.

Dans *Moïra*, l'enfermement extérieur débute comme une mauvaise farce pour s'achever par un crime. En effet, piqués par le fanatisme puritain de Joseph, plusieurs étudiants se mettent en tête de le ridiculiser et décident, à cette fin, d'envoyer Moïra chez lui. Celle-ci s'enferme avec Joseph afin de se jouer de lui : « *Je*

---

<sup>1168</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1169</sup> *Ibid.*, p. 910.

<sup>1170</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>1171</sup> *Ibid.*, p. 681.

voudrais qu'il me fasse bien gentiment sa déclaration afin que je puisse l'envoyer promener et sortir d'ici.<sup>1172</sup> » Mais la clef véhicule des pensées et une atmosphère érotique, par le jeu de cacher et montrer qu'elle suscite puisque Moïra cache la clef dans son sein : « “D’abord, pour me faire partir, il faudrait reprendre votre clef là où je l’ai mise (elle porta la main à sa poitrine) et vous n’oseriez pas, j’espère<sup>1173</sup>.” » En ayant la clef, Moïra domine la scène et mène le jeu. Mais la clef, qui appartient à Joseph, lui inspire une remarque très suggestive : « “Cela me fait un drôle d’effet d’avoir cette clef sur la peau. Elle est à la fois brûlante et glaciale. Un peu comme vous, tenez ! d’après ce qu’on dit<sup>1174</sup>.” » La comparaison de la clef à son propriétaire comporte un caractère sexuel indéniable : c’est comme si Moïra ôtait sa virilité à Joseph et le possédait déjà tout contre elle. L’ambiguïté du contact de la clef sur la peau de la jeune femme préfigure d’ailleurs la chaleur de la scène de relation sexuelle et de la scène de crime qui vont suivre et transformeront Moïra en un froid cadavre qui sera enfoui sous la neige. La clef joue le rôle du signal du désir sexuel dans cette scène comme dans les autres car Joseph non plus ne reste pas indifférent à la sensation que lui cause le toucher de la clef qu’il récupère enfin : « sa main saisit la clef qui lui parut encore toute chaude<sup>1175</sup>. » Au lieu d’ouvrir la porte, Joseph reste enfermé avec Moïra afin d’avoir une relation sexuelle qui débute comme un viol puisque la jeune femme se refuse d’abord avant de céder dans un « consentement soudain<sup>1176</sup> ». L’enfermement extérieur et la clef débouchent à nouveau sur le crime. La porte de la chambre de Joseph ne se rouvrira que pour laisser passer et enterrer un cadavre : « il dut poser son fardeau sur le lit, une fois de plus, trouver la clef dans la poche de son pantalon, ouvrir<sup>1177</sup>. »

La scène de *Chaque homme dans sa nuit* qui précède immédiatement le crime et le prépare se rapproche encore plus de celle entre Dounia et Svidrigaïlov dans *Crime et châtiment*. Max s’enferme avec Wilfred, venu le voir, à son insu : « “Je l’ai fermée [la porte] à clé tout à l’heure. J’avais les mains derrière le dos, tu n’as pas remarqué<sup>1178</sup> ?” » Max devient donc le geôlier de Wilfred : ils connaissent alors tous deux un enfermement intérieur et extérieur. La clef revêt à nouveau une importance primordiale et une symbolique phallique puisque Max la cache dans sa poche. Le huis clos va servir de catalyseur permettant de dévoiler les secrets du jeune homme. Le lecteur et Wilfred en apprennent un peu plus sur le vrai métier de l’étrange Polonais qui semble se prostituer, ainsi qu’il le dit à mots couverts : « “On m’a suffisamment humilié depuis que je suis au monde. Ici même et à côté, dans la pièce où les choses se passent<sup>1179</sup>.” » Nous en apprenons aussi davantage sur l’état psychique de Max, à l’instar de Wilfred : « À présent, il savait que Max était fou<sup>1180</sup>. » En effet, quelques pages

<sup>1172</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 168.

<sup>1173</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>1174</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>1176</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>1177</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>1178</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 693.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>1180</sup> *Ibid.*, p. 694.

en amont, Max avoue à Wilfred une partie de son secret en mentionnant son internement, à mots à peine voilés : « “Ligoté pendant un mois. Surveillé ensuite pendant quatre. Ils appellent ça surveiller. On te fait dormir sur de la paille. On te donne des coups sur la tête avec des clés<sup>1181</sup>.” » Méthode de traitement étrange, en vérité, qui replace le motif des clefs au cœur de l'extrait. Max semble évoquer ici un stade primitif de l'enfermement psychiatrique comme si la folie ne pouvait se traiter par le passé que par des mauvais traitements. La restitution de la clef de l'appartement à Wilfred par Max s'accompagne d'une intimation de l'ordre de sortir sur le champ, à l'instar de la scène romanesque dostoïevskienne : « quand il voulut mettre la clé dans la serrure, il s'y prit si maladroitement que le petit objet de métal faillit lui sauter des doigts<sup>1182</sup>. » La maladresse de Wilfred indique sa peur et surtout le fait que la fin de l'enfermement extérieur dans l'appartement ne fait qu'élargir la prison de Wilfred, à présent prisonnier de l'immeuble et à la merci du coup de feu de Max. La clef ouvre en fait, ici, la porte du crime. La vie de Wilfred se joue entre les deux objets dans les poches de Max : la clef et le pistolet, l'une menant à l'autre. L'enfermement extérieur de Wilfred coïncide avec un enfermement intérieur dans la psyché malade de Max dont il est le prisonnier, jusqu'au coup de feu criminel.

Dans les pièces de théâtre, il est très peu question d'enfermement extérieur et de clé, mis à part dans *L'Ennemi* où l'ouverture de la porte-fenêtre par Jacques permettra à Mugis et son comparse d'accomplir leur forfait criminel. Comme dans les autres œuvres de fiction romanesque, la possession de la clef et l'ouverture d'une issue correspond non à la vie mais à la mort criminelle, ainsi que Jacques l'indique à son homme de main : « Demain soir, le loquet des contrevents sera dégagé et la poignée de cette porte sera tournée de telle sorte que vous n'aurez qu'à pousser les vantaux pour entrer<sup>1183</sup> ». C'est Pierre, la future victime de son frère, qui assure son enfermement extérieur après le départ de Jacques : « *Pierre referme la porte, hésite un instant, puis donne un tour à la clef*<sup>1184</sup>. » Enfermement extérieur et présence de la clef fonctionnent une fois de plus comme des signaux annonciateurs du crime. Comme signe de l'assassinat accompli, la chambre de Pierre a été murée, comme pour indiquer un endroit maudit ou en référence aux emmurements récurrents de l'œuvre d'Edgar Allan Poe : « *la porte de la chambre a été murée*<sup>1185</sup> ». La pièce condamnée condamne le commanditaire de l'assassinat, Jacques. Elle constitue le point aveugle du château qui enclot le secret du crime et de l'amour adultère.

Dans *L'Apprenti Psychiatre*, l'enfermement intérieur de Casimir dans sa passion pour l'étude des progrès de la maladie se double d'un enfermement extérieur dans la demeure de son élève : « Il était en effet si passionné par ce qu'il nommait sinistrement une expérience *in anima vili*, qu'il avait négligé toute autre

---

<sup>1181</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>1182</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>1183</sup> *L'Ennemi, OC*, t. III, p. 1116.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p. 1151.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 1153.

occupation et se cloîtrait tout au long du jour dans la vieille demeure de la rue Raynouard<sup>1186</sup>. » Cette séquestration volontaire, qui symbolise l'enfermement intérieur croissant de Casimir dans sa monomanie de *libido sciendi*, se réduit à sa chambre, phénomène de réduction de l'espace d'enfermement que nous avons déjà observé dans les autres œuvres de fiction :

*le précepteur [Casimir] se retira ou, pour être plus juste, se jeta comme un forcené dans sa propre chambre. Le lendemain, il y resta enfermé, marchant sans cesse de long en large, tantôt parlant tout haut, tantôt sanglotant ou riant, comme quelqu'un qui ne fait plus de différence entre le rire et les larmes*<sup>1187</sup>.

La clef n'est pas mentionnée dans cette nouvelle. L'enfermement extérieur symbolise et accroît l'enfermement intérieur des personnages, faisant de leur chambre un athanor de la transmutation des personnages vers la folie criminelle. En effet, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant définissent la « chambre secrète » comme « une épreuve », un « passage » dans « tout rituel d'initiation » qui « symbolise le lieu de la mort du *vieil homme* et de la naissance de l'*homme nouveau*<sup>1188</sup>. » L'idée du crime mûrit pour Casimir dans sa chambre comme pour Emily, dans *Mont-Cinère*, qui fait partir l'incendie de sa chambre. D'ailleurs, en quittant sa chambre, Casimir recommande un enfermement extérieur complet pour son élève, Pierre-Marie : « Dans la matinée du 13, le précepteur fit savoir à Camille qu'il sortait pour effectuer quelques achats et lui notifia expressément de ne laisser entrer personne pendant son absence<sup>1189</sup>. » L'enfermement intérieur dans un secret inviolable et l'enfermement extérieur débouchent logiquement sur le crime, quand Casimir abat son élève, devenant fou.

Le secret, vecteur d'enfermement intérieur, l'amour rejeté ou trop longtemps frustré et l'enfermement extérieur, passant par un jeu d'ouverture et de fermeture avec les clefs, d'une fiction à l'autre, sont à l'origine des crimes greeniens. En effet, le huis clos et l'impossibilité de communiquer son secret et son amour à autrui conduisent les personnages à un climax dramatique qui se dénoue dans le crime.

---

<sup>1186</sup> *L'Apprenti Psychiatre, OC, t. VIII, p. 567.*

<sup>1187</sup> *Ibid.*, p. 569.

<sup>1188</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 235.

<sup>1189</sup> *L'Apprenti Psychiatre, OC, t. VIII, p. 569.*

## 2. L'engrenage tragique

### 2.1. Une fatalité tragique à l'œuvre

#### 2.1.1. Des rêves et des visions du crime

Le crime greenien est le fruit d'un enchaînement tragique, d'une « machine infernale », pour reprendre le titre d'une pièce de Jean Cocteau, inévitable pour les personnages coupables et victimes de ce crime. Nous prouverons ainsi qu'une fatalité tragique est à l'œuvre dans les rêves et les visions des protagonistes, les parcours annonciateurs des personnages et la présence de mystérieuses forces présidant aux crimes. Le tragique se manifeste aussi au travers d'un déterminisme naturaliste dans lequel atavisme et milieu se conjuguent et d'une onomastique des criminels et de leurs victimes qui en fait des criminels et des victimes nés.

Dans la *Poétique*, Aristote définit la tragédie comme « l'imitation d'une action noble [...] qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre <sup>1190</sup> ». Cette définition qui s'applique au genre théâtral de la tragédie convient aussi à la définition du registre tragique qui peut se retrouver dans plusieurs genres : romans, nouvelles, voire poésie. Elle insiste tout particulièrement sur les deux émotions violentes de la pitié et de la terreur que la tragédie et le tragique doivent susciter pour accomplir la *catharsis*, fragment de la citation que Green place d'ailleurs en épigraphe à sa première pièce de théâtre, *Sud*, en 1953. Ce choix montre bien l'importance que la définition aristotélicienne a dans l'esprit de Green. Or, le crime, suscitant pitié et terreur, semble appartenir naturellement au registre tragique. Aristote ne se contente pas d'une simple définition et, comme pour l'épopée ou la comédie, il livre les moyens de parvenir à ce but de la purgation des passions dans un passage qui va nous intéresser tout particulièrement :

*Puisque l'imitation a pour objet non seulement une action menée jusqu'à sa fin, mais aussi des événements qui suscitent crainte et pitié ; puisque ces sentiments naissent surtout lorsque*

---

<sup>1190</sup> ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, 1449 b-1450, p. 92-93.

*ces événements, tout en découlant les uns des autres, ont lieu contre notre attente (l'étonnement sera ainsi plus fort que s'ils avaient eu lieu spontanément ou par hasard, parce que parmi les coups du hasard, paraissent les plus étonnants ceux qui semblent s'être produits comme à dessein*<sup>1191</sup>[...]).

Dans les tragédies antiques ces « événements » propres à susciter « l'étonnement » mais qui semblent « s'être produits comme à dessein » se manifestent parfois sous la forme de rêves, de visions ou d'oracles. Les tragédies classiques utiliseront à leur tour ces matériaux pour montrer la prédestination tragique, l'enchaînement des événements à l'œuvre dans la tragédie. En effet, les rêves révèlent, aux yeux de Sigmund Freud, nos névroses ou psychoses profondément enfouies et sont les signes de désirs refoulés dans le passé. Dans l'analyse psychique, les rêves sont porteurs de connaissance sur le patient et son passé. Or, connaître le passé, dans le travail psychique, conditionne l'avenir. Cette idée que les rêves sont vecteurs de connaissances se retrouve, sur un autre plan, dans maintes méditations métaphysiques. Les rêves peuvent aussi être prémonitoires car, comme l'énonce Gérard de Nerval dans sa célèbre formule liminaire à *Aurélia*, le rêve ouvre à la connaissance de l'invisible : « Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. [...] le monde des Esprits s'ouvre pour nous<sup>1192</sup>. » Or, la connaissance du futur fait partie de cet invisible. Jean-Louis Bédouin va même jusqu'à considérer le rêve, dans une très belle formule, comme un « théâtre d'ombres » dans lequel on endosse des « déguisements nocturnes<sup>1193</sup> » qui nous permettent de voler, de mourir et de renaître. On est à la fois soi-même et un autre, sous des traits d'emprunts, sous des masques.

Dans l'œuvre fictionnelle de Green, nombreux sont les rêves et visions où se déroule un crime annonciateur de celui, bien réel, qui aura lieu dans la fiction. Dans *Mont-Cinère*, la haine qui forme le fond des relations entre les trois femmes, sur trois générations, Emily, Mrs. Fletcher, sa mère et Mrs. Elliot, sa grand-mère et la mère de Mrs. Fletcher, se traduit par un rêve d'assassinat d'Emily sans doute sur sa mère :

*Finalemnt, le jeune homme [Franck] se dirigea vers le cadavre et en arracha la houppelande. Avec un hurlement d'effroi, Emily s'élança vers la porte et traversa le jardin en courant à toutes jambes [...] mais la voix la poursuivait, elle gémissait ; c'était la voix de sa mère et elle criait : "La serpe ! La serpe"<sup>1194</sup> !*

Un rêve de Mrs. Elliot mentionne aussi un assassinat, le sien par sa fille : « Enfin, elle [Emily] perçut le bruit de couvertures que des mains furieuses agitaient et jetaient en tas sur le plancher, et presque aussitôt un long cri rauque déchira ses oreilles : "Tue-la ! hurlait la vieille femme dans son rêve. Elle [Mrs. Fletcher] veut

---

<sup>1191</sup> *Ibid.*, chap. IX, 1452, p. 100.

<sup>1192</sup> NERVAL Gérard de, *Les Filles du feu, Aurélia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1997 [1854-1855], p. 291.

<sup>1193</sup> BÉDOUIN Jean-Louis, *Les Masques*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 905, 1961, p. 11.

<sup>1194</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 126.

m'empoisonner ! Tue-la donc<sup>1195</sup> !” » Mrs. Elliot vit dans la terreur et la croyance que sa fille veut la tuer. Ces deux rêves criminels annoncent bien les crimes d'Emily et concourent au tragique du roman car ils préparent les crimes finals, en comportant terreur et pitié et un élément d'étonnement puisque ni la serpe ni l'empoisonnement ne seront les *modi operandi* d'Emily.

Dans *Adrienne Mesurat*, le cas est plus subtil encore qu'un rêve car il prend l'apparence d'une réminiscence spontanée, juste après son réveil, comme un cas d'expression automatique, sans contrôle de la pensée, pour reprendre la logique surréaliste : « Et, tout à coup, elle se rappela un vers qu'elle avait appris autrefois et dont les paroles lui vinrent aux lèvres. Elle murmura : *C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit*<sup>1196</sup>. » Ce vers, qui fait partie du célèbre passage du « songe » d'Athalie, héroïne de la tragédie éponyme de Jean Racine, est associé à une vision sanglante puisque Athalie rêve de sa mère morte venue lui annoncer sa fin prochaine. D'après sa mère, Athalie devra sa mort au Dieu des juifs. À la fin du songe, elle s'apprête à embrasser sa mère mais ne trouve plus, v. 503-506, « qu'un horrible mélange/D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fange, Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux/Que des chiens dévorants se disputaient entre eux<sup>1197</sup>. » Cette première vision sanglante dont le vers liminaire est l'amorce pourrait suggérer le futur meurtre du père par Adrienne, ainsi que l'analyse Jacques Petit, dans sa note à l'édition des *Œuvres complètes* : « le crime, même si le romancier ne le sait pas encore, est entré dans le roman<sup>1198</sup>. » La réminiscence d'un songe tragique préfigure donc de façon prémonitoire le futur crime du père par Adrienne, dans le fonctionnement diégétique. La suite du songe d'Athalie prédit son propre assassinat par un enfant, aux v. 513-514 : « J'ai senti tout à coup un homicide acier/Que le traître en mon sein a plongé tout entier. » La suite du songe d'Athalie pourrait ainsi annoncer, appliquée à la diégèse du roman, la mort symbolique dans la folie d'Adrienne due au rejet de son amour par le docteur Maurecourt.

Dans *Léviathan*, Guéret, trahi et en proie à une violente colère contre Angèle, réussit à pénétrer par effraction dans sa chambre et à voler une taie d'oreiller qui garde son parfum. Ses mains écorchées et ensanglantées laissent des empreintes sanglantes partout dans la chambre, un peu comme dans *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux. À l'opposé de ce roman policier sans criminel, chez Green, c'est pour l'instant un roman sans cadavre. Pourtant, les cris de Mme Londe qui croit qu'on a assassiné Angèle, suscitent en Guéret la vision de la jeune femme assassinée :

*Cet assassinat dont on l'accusait, cette mort infligée par lui à Angèle, n'était-ce pas probable, n'était-ce pas vrai ? Qu'aurait-il fait d'autre s'il avait trouvé la jeune femme dans son lit ? Il lui*

---

<sup>1195</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>1196</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 313.

<sup>1197</sup> RACINE Jean, *Théâtre complet, Athalie*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010 [1664-1691], p. 714. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1198</sup> Note à *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 1139.



*aurait peut-être tranché la gorge pour se venger d'elle, pour la faire taire, et ses mains seraient comme elles étaient à présent, chaudes et lourdes, poisseuses*<sup>1199</sup>.

Le crime commis sur Angèle dans le viol et la défiguration est ici déjà presque accompli. D'ailleurs, peu avant de frapper la jeune femme, Guéret se remémore sa vision : « elle [Angèle] ressemblait déjà à cette vision de l'assassinée qu'il avait eue la nuit dernière<sup>1200</sup>. » La vision de Guéret fonctionne bien comme un signe annonciateur du crime à venir, illustrant ainsi la fatalité à l'œuvre.

Dans *Varouna*, roman fondé sur l'idée de la métempsycose, les rêves et les visions jouent le rôle de révélateur tragique du lien qui unit les deux êtres destinés à s'aimer à travers les âges et de la fatalité à l'œuvre dans ces deux vies. Les rêves ou visions de ce roman en donnant accès à un passé immémorial permettent non seulement de comprendre le présent mais aussi de connaître l'avenir. Ils retracent aussi les crimes des possesseurs antérieurs de la chaîne ou de Hoël. Enfant, la chaîne au cou, Hoël voit ses précédentes réincarnations qui se terminent de façon violente et criminelle, comme celle du changeur cupide : « l'un d'eux [un cavalier], poursuivant le changeur qui courait entre les colonnes, lui enfonça sa lance dans les reins et elle ressortit par le ventre, et le sang se mêlait aux pièces d'or qui tombaient de la ceinture de cet homme<sup>1201</sup>. » L'avenir est prédit à Hoël au cours de ce rêve bien qu'il l'oublie : « Il [Hoël] vivra vieux sans tirer grand-chose de cette vie, mais la simplicité de son cœur rachètera en partie l'orgueil et la cupidité du nôtre<sup>1202</sup>. » Peu après avoir tué Morgane, Hoël qui cherche la clef du coffre, découvre la chaîne au cou de Morgane et il a alors une révélation sous la forme d'une vision de sa jeunesse : « il n'eût besoin que d'y jeter un coup d'œil pour se remémorer toute cette partie de sa vie : il courait au bord de la mer avec la chaîne sous son sarrau<sup>1203</sup>. » Cette anamnèse révèle son futur : « Et maintenant à quoi bon vivre ? J'ai accompli ma destinée. Il ne me reste plus qu'à reprendre ma chaîne et me livrer au juge, qui me fera mourir » ». Le passage au futur scelle le destin de Hoël.

Au moment où, abusé par Eustache Croche, Bertrand Lombard, l'un des personnages principaux de la deuxième partie de *Varouna*, s'apprête à commettre un crime incestueux, il découvre la chaîne et a alors une vision de la vie de Hoël, notamment à son dernier instant : « Puis, il se vit soudain en haut d'une échelle et la hart au cou ; la sueur coulait sur tout son corps comme une pluie, car il était dans l'angoisse de la mort<sup>1204</sup>. » Bertrand Lombard a ainsi la révélation de son passé mais n'a pas les moyens de comprendre le présent ni de concevoir l'avenir. C'est Jeanne, l'héroïne de la troisième partie de *Varouna*, qui, par ses rêves, pourra pleinement comprendre le passé et accéder à la compréhension du futur. Dans ce roman, le passé est en effet

---

<sup>1199</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 676.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>1201</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 626.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>1203</sup> *Ibid.*, p. 681. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1204</sup> *Ibid.*, p. 776.

indéfectiblement lié au présent et au futur et si l'on veut comprendre le futur, on doit comprendre le passé, ainsi qu'une pensée de George Santayana l'illustre parfaitement : « Ceux qui ne peuvent se souvenir de leur passé sont condamnés à le revivre<sup>1205</sup>. » C'est un rêve qui livre à Jeanne le passé criminel de Louis-Hoël : « Cette même nuit, un abominable cauchemar m'a presque jetée à bas de mon lit. J'ai rêvé, en effet, que Louis me tranchait la gorge<sup>1206</sup>. » Ce rêve constitue évidemment une réminiscence du crime de Hoël, perpétré dans la première partie du roman. Il donne donc bien accès au passé pour Jeanne. La vue de la chaîne au musée ravive ce rêve qui se mue en souvenir et fait donc un peu plus partie de Jeanne, lui permettant d'entrevoir le sens de ses rêves et de son roman sur Hélène Lombard, elle-même et de dévoiler un pan du futur : « Quelque chose d'invincible, quelque chose dont je ne sais pas le nom liera nos deux destinées jusqu'à la fin du monde<sup>1207</sup>. » Jeanne comprend l'idée que sa destinée est unie à celle de Louis, de façon étrange.

Dans *L'Ennemi*, à l'acte III, Élisabeth, réceptive au monde des esprits, semble accéder à une vision quand elle conseille à Pierre de quitter sur le champ le château de Silleranges : « Pierre, allez-vous-en, je vous en supplie. Il y a quelque chose de terrible dans cette pièce et j'ai grand-peur, j'ai peur pour vous et pour moi. Quittez Silleranges<sup>1208</sup>. » Cette réplique est annonciatrice de l'assassinat de Pierre qui va arriver peu de temps après. C'est un pressentiment. En effet, Élisabeth a des sortes de visions qui l'avertissent d'un danger qui plane au-dessus de Pierre, avec cette prescience que donne l'amour véritable, ainsi qu'elle l'explique à sa nourrice : « Je crains tout, je crains le pire. Ce que j'imagine me fait horreur. Si Pierre demeure ici, il est perdu<sup>1209</sup>. »

Les rêves et les visions participent de la prédestination et de la fatalité tragique à l'œuvre dans la fiction de Green. Ils peuvent aussi contribuer à la libération d'un personnage, comme c'est le cas pour Jeanne.

### 2.1.2. Un parcours annonciateur du crime

Dans le parcours des personnages, coupables ou victimes, les rêves et les visions ne sont pas les seuls signes qui préfigurent le crime. Les actions des personnages, les objets, les lieux ou les événements participent largement de ce *fatum* qui constitue un parcours tragique mêlant deux formes de causalités, ainsi que l'explique Jacqueline de Romilly : « Rien de ce qui arrive n'arrive sans le vouloir d'un dieu ; mais rien de ce qui arrive n'arrive sans que l'homme y participe et y soit engagé : le divin et l'humain se combinent, se recouvrent<sup>1210</sup>. »

---

<sup>1205</sup> SANTAYANA George, *The Life of Reason, The phases of human progress*, [La Vie de la Raison, Les phases du progrès humain], vol. 1, *Reason in Common Sense*, Oxford, Martin A. Coleman, 2014 [1905-1906], p. 284.

<sup>1206</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 835.

<sup>1207</sup> *Ibid.*, p. 839.

<sup>1208</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1147.

<sup>1209</sup> *Ibid.*, p. 1144.

<sup>1210</sup> ROMILLY Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006 [1970], p. 172.

Le parcours annonciateur de la fatalité criminelle est tout particulièrement mis en œuvre dans les romans greeniens – sans doute en raison de l'étendue de la fiction – que nous allons ici privilégier dans notre analyse. D'ailleurs, Green accorde une place de choix à la fatalité dans son œuvre, ainsi qu'il l'évoque dans son *Journal* :

*j'aime qu'une espèce de fatalité préside à l'œuvre d'art. Il faut, je crois, que le lecteur ait l'impression qu'il n'aurait pu en être autrement et qu'autour des personnages flotte malgré tout quelque chose d'indéfinissable, la possibilité d'autre chose, les mille possibilités dont le destin n'a pas voulu*<sup>1211</sup>.

Dans *Mont-Cinère*, des signes préfigurent la chute criminelle et incendiaire. Tout d'abord, le titre du roman est à la fois thématique puisqu'il désigne le sujet principal du texte mais aussi programmatique dans la mesure où il annonce la fin : en effet, « Cinère » vient du latin *cinis-cineris* qui signifie « cendres, poussière », le résultat d'un feu ou d'un incendie. Dès le début du roman, la fin est annoncée. Tout le roman n'aura de cesse de mettre l'accent sur l'élément du feu qui fait l'objet d'un conflit entre Emily, sa mère et sa grand-mère. Le climax de ce conflit est atteint peu après l'enterrement de Mrs. Elliot lorsque Emily se précipite dans la chambre de sa grand-mère défunte pour faire du feu et que sa mère s'y oppose par l'adverbe : « “Tu brûles mon argent, s'exclama Mrs. Fletcher ; cette chambre ne doit plus être habitée, va-t'en<sup>1212</sup> !” » La mère d'Emily éteint le feu allumé par sa fille avec de l'eau : « elle lança une potée d'eau froide sur les bûches. Un grand bruit couvrit la voix de la jeune fille qui poussa un cri ; des torrents de fumée noire se répandirent dans la pièce et firent reculer les deux femmes<sup>1213</sup>. » Avec la présence conjuguée des flammes et de la fumée noire, cette scène préfigure à l'évidence l'incendie finale. À l'instar de maints personnages greeniens, Emily a un pressentiment de sa perte et de sa destinée fatale, comme dans cet extrait où elle pense avec pessimisme à son avenir :

*Et elle se troublait et s'énervait à l'idée que peut-être un malheur, une grande catastrophe l'attendaient et qu'elle ne pouvait rien pour changer ni même connaître le cours de sa destinée. Mentalement elle se compara à une aveugle cheminant au milieu de gens qui lui criaient : “Attention ! Vous marchez vers un précipice<sup>1214</sup>.”*

L'hypotexte œdipien, texte emblématique du tragique de la condition humaine, affleure évidemment ici à travers la comparaison à « une aveugle ». Cette référence intertextuelle joue le rôle d'un signe préfigurant la fin tragique du roman.

---

<sup>1211</sup> *Journal*, 22 juin 1932, OC, t. IV, p. 180-181.

<sup>1212</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 212.

<sup>1213</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>1214</sup> *Ibid.*, p. 142.

Dans *Adrienne Mesurat*, deux signes principaux, mis à part la réminiscence racinienne, annoncent la poussée du père dans l'escalier. Après le départ en cachette de Germaine, Adrienne se retrouve seule avec son père qui lui fait monter l'escalier pour se rendre à sa chambre. La jeune fille, que la peur étroit, éprouve le désir de se tuer en se jetant du haut de l'escalier : « Il lui sembla que ses genoux allaient tout d'un coup plier sous elle, et elle se demanda si une chute jusque sur le marbre du corridor suffirait pour la tuer. "Pas assez haut", pensa-t-elle<sup>1215</sup>. » Jacques Petit, dans la note correspondante à ce passage, interprète bien ce désir suicidaire comme une « prémonition et annonce<sup>1216</sup> » du parricide. La violente scène de dispute qui se clôt par deux gifles de son père et des menaces d'aller voir le docteur Maurecourt, son bien-aimé, juste avant le crime, fonctionne aussi comme un signal de la fatalité à l'œuvre dans le parcours d'Adrienne : « Il la gifla de nouveau de toutes ses forces. Elle chancela et poussa un soupir qui ressemblait à un râle<sup>1217</sup>. » La scène de crime répond, comme en miroir, à la scène de dispute, comme l'analyse judicieusement Carole Auroy-Mohn : « Et, bien sûr, les gestes répondent aux gestes, le bondissement meurtrier d'Adrienne répond à la gifle qu'elle a reçue, le cri essoufflé de Mesurat, au soupir qu'il avait arraché à la jeune fille<sup>1218</sup> ». Cette analyse s'appuie sur la notion de violence du désir mimétique de René Girard, à l'œuvre dans maintes tragédies : « Le désir est essentiellement "mimétique", il se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle<sup>1219</sup>. » Pour Adrienne, le modèle de la maison, c'est son père, c'est lui qui a l'initiative, l'autonomie et mène sa vie à son gré. C'est ce qu'Adrienne se met à désirer et tente de lui prendre, notamment en aidant Germaine à partir en secret. Or, ainsi que l'analyse René Girard, « [t]oute "mimesis" portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit. » En effet, le modèle, Antoine Mesurat, se sent trahi par sa fille et celle-ci se sent humiliée et condamnée par son père ; conflit qui aboutit logiquement au crime.

Dans *Léviathan*, Guéret éprouve à plusieurs reprises la sensation d'être entre les mains de sa destinée, de la fatalité. Ainsi, il s'interroge sur le lien sentimental indéfectible qui l'unit à Angèle, qu'il aime et poursuit, en dépit des humiliations qu'elle lui inflige, ainsi qu'il le comprend lors de la nuit de souffrance qu'il connaît : « Pourquoi, tout d'un coup, son sort était-il lié à celui d'une femme qu'il avait rencontrée dans la rue ? Quelles étaient les lois folles qui régissaient la vie des êtres<sup>1220</sup> ? » La mention de « lois » insiste bien sur la fatalité à laquelle Guéret ne peut se soustraire. Dès lors, chacun de ses pas sera influencé par les autres, que ce soit dans la première partie du roman ou dans la seconde. En effet, dans ce roman, le destin tragique des quatre

<sup>1215</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 386.

<sup>1216</sup> Note d'*Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 1145.

<sup>1217</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 390.

<sup>1218</sup> AUROY-MOHN Carole, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green : Littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, p. 98.

<sup>1219</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 217. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1220</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 667.

personnages principaux est scellé par l'intervention des trois autres, comme les maillons d'une chaîne irrémédiablement entrelacés. Le destin tragique et criminel de Guéret est d'abord influencé par Mme Londe et les clients de son restaurant, comme il le perçoit au sortir de son premier repas chez elle lorsque cette dernière fait tout pour qu'il revienne et devienne un commensal régulier :

*“C’est le destin, c’est mon destin.” [...] Désormais, il n’aurait plus rien à décider de lui-même ; les événements, bons et mauvais, se produiraient tout seuls. Puisque cette femme [Mme Londe] insistait pour qu’il revînt chez elle, il reviendrait, et il voyait là un signe, la marque d’une volonté mystérieuse qui présidait à son existence<sup>1221</sup>.*

Si l'on ajoute que le deuxième repas au restaurant de Mme Londe donnera l'occasion à Guéret de découvrir la double vie secrète d'Angèle et entraînera sa colère et les deux scènes de crime, cet extrait constitue une définition parfaite du *fatum* à l'œuvre dans le parcours de Guéret. Mme Londe fait d'ailleurs dans ce roman figure de Parque, l'une des déesses de la destinée chez les Romains, puisqu'elle scelle son destin criminel et celui d'Angèle en demandant à Guéret de revenir. C'est aussi elle qui ira dénoncer le malheureux à la gendarmerie, à la fin du roman, en remplissant « son épouvantable devoir<sup>1222</sup> ». Parque est le terme qui convient parfaitement à Mme Londe car peu avant d'aller dénoncer Guéret, elle est représentée « tricotant un châle de laine noire<sup>1223</sup> » ; la couleur l'assimile à Atropos, la dernière des fileuses, chargée de couper le fil de la vie, dans la mythologie grecque. Pareille à une araignée qui tisse sa toile dans l'ombre, Mme Londe pourra se venger de Guéret. L'image des Parques est encore renforcée si l'on considère qu'Angèle se livre à une activité analogue à celle de Mme Londe et coud, derrière son châle gris<sup>1224</sup> et que Mme Grosgeorge trahit Guéret après avoir examiné du linge, c'est-à-dire le résultat d'une activité de tissage<sup>1225</sup>.

Ce rôle fatal qui est réservé à Mme Londe est fort bien résumé dans la formule d'Hélène Dottin : « la chipie tragique au livre noir<sup>1226</sup> ». En effet, Mme Londe « s'apparente aux reines tragiques ». Elle est décrite comme une « souveraine<sup>1227</sup> » sur son trône, régnant sur ses clients, se présente comme porteuse d'« une monstruosité autant physique que morale<sup>1228</sup> » : au début du roman, elle attend « immobile comme une bête qui va faire un bond<sup>1229</sup> », sa curiosité immense est monstrueuse et le moyen de l'assouvir (la prostitution d'Angèle)

---

<sup>1221</sup> *Ibid.*, p. 604.

<sup>1222</sup> *Ibid.*, p. 801.

<sup>1223</sup> *Ibid.*, p. 799.

<sup>1224</sup> *Ibid.*, p. 754.

<sup>1225</sup> *Ibid.*, p. 796.

<sup>1226</sup> DOTTIN Hélène, « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle, *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, op. cit., p. 222. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1227</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 596.

<sup>1228</sup> DOTTIN Hélène, « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie », op. cit., p. 222.

<sup>1229</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 591.

encore plus hideuse et contre-nature. Le roman comporte en fait deux Parques, Mme Londe et Mme Grosgeorge. Cette dernière va montrer la voie du sadisme cruel en giflant, avec une joie mal feinte, son fils, André, « avec la force et la brutalité d'une machine<sup>1230</sup> », sous les yeux de Guéret, son précepteur. Mme Grosgeorge sert ici de miroir à la propre violence que Guéret porte en lui ; il éprouve ainsi fascination et répulsion devant cette scène brutale : « Il éprouva soudain un sentiment confus où l'admiration se mêlait au dégoût<sup>1231</sup>. » Les révélations sur la vraie vie d'Angèle, au cours du deuxième repas, au restaurant de Mme Londe, vont entraîner une inversion des valeurs en Guéret, à l'image de la gifle donnée à son fils par Mme Grosgeorge, et son amour se métamorphose en haine violente, comme s'il se retournait comme un gant, appelant déjà le crime : « Que la violence était bonne ! Quelle joie de courber jusqu'à terre celle qui l'avait humilié<sup>1232</sup> ! » C'est elle également qui dénonce Guéret à Angèle, comme pour jouer son destin, sa vie, dans un billet ainsi conçu : « *Guéret est caché ici. Allez prévenir la gendarmerie*<sup>1233</sup>. » Le sort, toujours ironique, va se jouer de Mme Grosgeorge, d'Angèle et de Guéret, puisque le billet échoit entre les mains de Mme Londe, véritable incarnation de la volonté du sort, dans cet extrait : « Cet homme qui était cause de tant d'ennuis, qui terrorisait la ville et portait malheur à son restaurant, voici que la justice du ciel le lui remettait entre les mains<sup>1234</sup>. »

Tous les ingrédients de la tragédie sont en place à partir de ce renversement de l'amour en haine pour Angèle, chez Guéret, dans la mesure où le renversement est un signe tragique par excellence, selon Aristote, qui voit dans la tragédie une « étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements se succédant selon la vraisemblance ou la nécessité<sup>1235</sup> ». Pour Angèle aussi, un destin tragique se joue et se prépare puisqu'au moment où Guéret comprend qu'Angèle s'est moquée de lui, en jouant la fille honnête, elle-même s'aperçoit qu'elle est lasse de sa vie de femme facile et la honte qu'elle éprouve pour Guéret commence à se muer en amour, ainsi qu'elle s'en rend compte : « Et même si cet amour n'était pas celui qu'elle avait rêvé, dans sa solitude inquiète, fallait-il pour cela qu'elle méprisât le don mystérieux qui lui était offert ? Elle qui ne pensait qu'à l'amour, est-ce que cela ne lui porterait pas malheur de repousser l'amour<sup>1236</sup> ? » Dans une sorte de prescience toute tragique, Angèle entrevoit le destin terrible qui va lui être réservé. C'est cette fois une sorte d'ironie tragique qui la fait se diriger vers Guéret, comme vers son destin, le matin avant qu'il ne la viole et ne la défigure : « Il la dépassa mais elle courut après lui et lui mit la main sur le bras<sup>1237</sup>. » Pour Angèle, c'est Guéret qui représente le destin.

---

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>1231</sup> *Ibid.*, p. 617.

<sup>1232</sup> *Ibid.*, p. 666.

<sup>1233</sup> *Ibid.*, p. 799.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 801.

<sup>1235</sup> ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, 1451 a, p. 97.

<sup>1236</sup> *Léviathan*, *OC*, t. I, p. 654.

<sup>1237</sup> *Ibid.*, p. 678.



Le roman *Varouna* est d'emblée placé sous les auspices de la destinée, d'une transcendance avec son titre symbolique qui renvoie à un dieu du panthéon védique que Green décrit dans sa préface comme l'équivalent de « l'Ouranos grec, avec quelque chose de plus menaçant et de plus sombre, c'est l'univers attentif à venger le crime de chacun et à veiller sur l'accomplissement de toutes les destinées<sup>1238</sup>. » Le signe de cette transcendance qui domine les destinées des personnages de ce roman est la chaîne qui, étymologiquement, est le « lien » qui attache et relie chacune des trois histoires du roman s'étendant « sur un espace de mille ans ». Green évoque alors, dans sa préface, le rôle de cette chaîne qui « est le signe et pour ainsi dire le témoin de deux destinées qui doivent se côtoyer, puis infailliblement s'unir<sup>1239</sup> », soulignant ainsi le lien irréfragable qui unit un être à un autre, une vie à une autre, une destinée à une autre, et donc l'accomplissement de l'une qui ne peut passer que par l'autre, tant en synchronie qu'en diachronie, à travers la théorie de la métempsycose. Dans la première partie de *Varouna*, en synchronie, la chaîne est le symbole du lien existant entre Morgane et Hoël et va être associée au destin tragique de ces deux personnages, dont elle deviendra un signe. La chaîne, donc le destin, est une des causes de l'égorgeement de Morgane par Hoël.

Outre le rôle des parents dans le déclenchement du destin tragique de Hoël ainsi que nous le verrons plus loin, force est de constater que la chaîne possède un rôle subtil. Remise à l'enfant par la mer, en quelque sorte, la chaîne est perdue à nouveau dans cet élément à la suite du voyage en barque avec le prêtre Marcion, inattention de Hoël qui s'est laissé prendre la chaîne par l'ermite, ce que le colporteur, messager des hommes de la mer, vient dire à Morgane afin qu'elle attende son promis toute sa vie : « Qu'il vienne, cela est sûr, bien qu'il soit fort étourdi et risque de commettre une faute qui embrouille son destin<sup>1240</sup>. » Or, cette faute qui semble à l'origine du destin tragique de Hoël et de Morgane peut se comprendre de plusieurs façons : elle peut en effet désigner l'assassinat de Morgane par Hoël mais aussi marquer l'origine de ce destin tragique, c'est-à-dire l'arrestation des parents de Hoël sur la dénonciation de l'un des naufragés rescapés du massacre perpétré par les parents. Cette arrestation suit en effet directement la perte de la chaîne par Hoël qui a laissé Marcion s'en emparer et la jeter à la mer. La perte de la chaîne donc des promesses de bonheur des hommes de la mer semble bien avoir pour conséquence souterraine la mort des parents de Hoël – point de départ du destin tragique de Hoël – ce que semble souligner Green par le connecteur temporel « [à] quelques temps de là<sup>1241</sup> ».

Dans cette hypothèse, l'ermite chrétien Marcion participe lui aussi du parcours annonciateur du destin tragique de Hoël puisque la mort de ses parents entraîne l'errance des voyages jusqu'en Suède. Puis, devenu vieux et chassé par l'arrivée des prêtres chrétiens dans son village, il a le désir de retourner au Danemark. C'est à la faveur de la présence d'un montreur d'ours et de sa bête qu'il se glisse dans le bateau et pourra finalement

---

<sup>1238</sup> Préface de *Varouna*, OC, t. II, p. 1485. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 1484.

<sup>1240</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 678.

<sup>1241</sup> *Ibid.*, p. 633.



payer son voyage. Suite à cette rencontre, il fera partie de cette petite troupe et se promènera au cours de nouvelles errances, dans un marché où il volera, sans raison, une « ceinture<sup>1242</sup> ». Ce vol, sous le coup d'une envie irréprouvable qui « le tourment[e] », préfigure l'envie de voler le prétendu « joyau » de Morgane et la scène du crime. Cette ceinture volée lui permettra de payer son voyage à Abaddon qui le prend comme serviteur, pour retourner au Pays de Galles, son pays. Toutes les pièces du puzzle s'imbriquent parfaitement. Or, l'inconséquent capitaine du navire ne dépose pas Hoël à Cardiff, comme prévu, mais en Angleterre. Ce contretemps contraint Hoël à raccompagner le jeune Éric jusqu'à Cardigan, chez son oncle rémouleur. C'est parce que Hoël a reconduit Éric jusque chez lui que son oncle lui offre un couteau qui servira à égorger Morgane, ainsi que le lui annonce indirectement le diabolique Abaddon, en s'adressant au jeune Éric : « “nous ferons en sorte que les couteaux de ton oncle servent enfin à quelque chose<sup>1243</sup>.” » En outre, tandis que Hoël se trouve encore sur le bateau avec Abaddon, au Pays de Galles, deux hommes tissent une corde, à la façon des Parques tissant la destinée des hommes, tout en chantant une étrange chanson qui annonce le destin de Hoël, avec l'emploi du futur à valeur prophétique : « “C'est donc qu'il marche sur l'eau, camarade, mais quand il foulera le sol, tu l'entendras à nouveau, et quand il marchera sur l'air, personne ne l'ouïra plus<sup>1244</sup>.” » La comptine préfigure bien la future pendaison de Hoël. Le destin tragique et criminel de Hoël est ainsi surdéterminé par des signes annonciateurs.

Il en va de même pour Joseph dans *Moïra* dont le titre renvoie évidemment, ainsi que Green l'a lui-même indiqué dans son avant-propos, aux Moires, les déesses de la destinée, équivalentes grecques des Parques : Clôthô, qui tisse le fil de la vie, Lachésis, qui le déroule, et Atropos, qui le coupe. Dans ce roman, nous analyserons comment se construit le destin tragique et criminel de Joseph et de sa victime, Moïra, en nous appuyant sur le système en « étoile » des personnages, car ainsi que le souligne Jacques Petit, dans la notice de ce roman : « indépendants, ils sont liés à Joseph par ce trouble que fait naître sa présence et Joseph est lié à eux par le désir obsédant de les sauver<sup>1245</sup>. » En effet, tous les personnages gravitent autour de Joseph, comme aimantés par lui. Lui-même, au fil du roman, finit par comprendre qu'ils sont tous une part de son destin, tandis qu'il se découvre une vocation de prêcheur :

*Mais avant cela, il avait fallu le conseil de David l'engageant à offrir ses services à la cafétéria. Et encore avant cela, l'incident du costume neuf, sans quoi il n'eût pas été question que Joseph fût le garçon de salle. Comme tout cela paraissait loin, mais avec quelle rigueur tout s'enchaînait... Dieu conduisait tout. Il n'y avait qu'à se remettre entre ses mains<sup>1246</sup>.*

---

<sup>1242</sup> *Ibid.*, p. 647. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 670.

<sup>1244</sup> *Ibid.*, p. 659.

<sup>1245</sup> Notice de *Moïra*, *OC*, t. III, p. 1563.

<sup>1246</sup> *Moïra*, *OC*, t. III, p. 157.

Comme dans une tragédie, tout s'ordonne et s'enchaîne irrémédiablement et implacablement, tout est d'ailleurs dit dans les premières pages du roman quand, à l'issue du combat avec Joseph, Praileau décrit à ce dernier son avenir : « Tu as voulu me tuer tout à l'heure, reprit-il. Tu n'as pas osé ; cependant il y a en toi un assassin<sup>1247</sup>. » La tentative d'étranglement sera menée à son terme avec Moïra, bien qu'à travers une couverture lourde et étouffante. Le début du roman contient la fin et la fin rejoint le commencement. Mais entre ce signe annonciateur et l'accomplissement tragique du destin de Joseph et de Moïra, s'écoule tout un parcours où les êtres, les objets et les actes sont des jalons, des signes de ce tragique et criminel destin en marche, ce que souligne Green dans une réflexion riche de sens de son *Journal* :

*Je voudrais montrer les personnages les mieux intentionnés fournissant à Joseph tout ce dont il a besoin pour son crime, qui le livre où il apprendra comment il doit s'y prendre, qui une grosse couverture, qui une bêche. Ce sera une manière d'indiquer qu'il est à peu près irresponsable, qu'une sorte de fatalité le pousse dont Dieu tiendra compte<sup>1248</sup>.*

Joseph apparaît donc comme ce personnage conduit au crime malgré lui, par une « fatalité » qu'incarnent les êtres et les choses qui l'entourent, situation on ne peut plus tragique. Joseph ne parvient pas à pardonner l'affront humiliant que lui a fait subir Praileau. Les autres êtres qui se trouvent sur son chemin revêtent alors le rôle de substituts de Praileau : ils vont permettre à Joseph de passer sa colère, dans un phénomène de transfert, mettant en place la « machine infernale ». Nous avons déjà mentionné le rôle de transfert du « jeune sycomore<sup>1249</sup> », peu après le duel avec Praileau. La scène du sermon donné à Mac Allister avec une ceinture fait jouer à ce jeune homme le rôle de Praileau, ce que Joseph comprend quand il se rend compte qu'il voulait frapper quelqu'un d'autre à travers lui : « Son nom est Praileau », fit la voix. Et elle se tut<sup>1250</sup>. » Parallèlement et simultanément à ce transfert de violence, se construit un sentiment d'obsession amoureuse d'abord fantasmatique, à partir des paroles de la vieille servante de Mrs. Dare, Jemima, puis bien réelle, après avoir rencontré Moïra, dans son ancienne chambre, ainsi que Joseph le reconnaît : « Au moment même où, le cœur gros de rage, il se courbait devant elle pour ramasser son chandail, il ne disposait déjà plus de sa liberté<sup>1251</sup>. » Moïra joue ici son rôle mythologique de Parque, puisque c'est par son désir pour elle et son assassinat que Joseph va accomplir sa destinée tragique.

La scène où Joseph se déchaîne violemment contre Mac Allister, outre qu'elle annonce par sa violence le futur crime, va aussi sceller son destin tragique au niveau narratif, et celui de Moïra, par là même, puisque

---

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>1248</sup> *Journal*, 17 novembre 1949, *OC*, t. IV, p. 1120-1121.

<sup>1249</sup> *Moïra*, *OC*, t. III, p. 27.

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 150.

l'étudiant battu voudra se venger au moyen d'une ruse que lui dévoile Killigrew : « “Votre morale un peu fanatique les agace. Ils voudraient bien vous voir dans une situation ridicule, fâcheuse pour votre réputation<sup>1252</sup>.” » La ruse consiste en effet pour Moïra à s'introduire dans la chambre de Joseph pour le contrarier et nuire à sa réputation, mais ironie tragique, la petite farce estudiantine va tourner au crime, ce qu'annonce l'arrivée de la couverture, arme du crime, portée par une servante qui déclare : « “Mrs. Ferguson dit que vous aurez besoin d'une couverture supplémentaire.” » Chacune des rencontres de Joseph contribue à sceller son destin criminel, par une parole, un geste ou un objet. C'est David, son ami, le mieux intentionné à son égard, qui va toutefois lui fournir, à son corps défendant, le plus d'« outils » pour son crime. En effet, c'est lui qui offre à Joseph l'édition expurgée de William Shakespeare dans laquelle il lira l'assassinat de Desdémone par Othello et apprend ainsi comment on étouffe une femme<sup>1253</sup>. C'est également David qui montrera à Joseph la cabane à outils au fond du jardin avec les « pelles<sup>1254</sup> » qui permettront à Joseph de creuser la tombe de Moïra et le « terrain vague », au-delà du muret du jardin, où Joseph enterrera Moïra. Ainsi, tous les accessoires et le décor sont en place pour que le crime et la tragédie s'accomplissent. Le parcours de Joseph est surdéterminé de signes tragiques préparant le crime.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, le destin tragique et violent de Wilfred, abattu par Max, fait aussi l'objet d'un parcours émaillé de signes annonciateurs. C'est James Knight qui montre le premier l'objet qui tuera Wilfred : « Il n'y avait dans le tiroir qu'un seul objet, bien en évidence : un revolver<sup>1255</sup>. » C'est un signal annonciateur à ce stade du récit, d'autant que la monstration du revolver est accompagnée d'une mise en garde : « “Il [le revolver] n'est là que pour effrayer<sup>1256</sup>” ». Une autre scène fonctionne comme un signe préfigurant le destin tragique de Wilfred Ingram : lorsqu'il entre dans une église fréquentée par les Italiens, il aperçoit un grand catafalque « où il vo[it] briller comme de la glace un grand I, car le mort et lui [o]nt la même initiale à leur nom<sup>1257</sup>. » Wilfred ne peut s'empêcher d'y voir un mauvais signe : « “Cela ne veut rien dire”, pensa-t-il, mais il se sentit inquiet comme devant un mauvais présage. » Enfin, sa visite dans la chambre d'hôpital à Freddie qui, trop anxieux d'avoir une maladie vénérienne, a mis fin à ses jours et agonise, préfigure rétrospectivement le destin tragique et violent qui attend Wilfred : « À l'hôpital où il fut transporté, on le mit dans la chambre occupée quelques semaines plus tôt par le petit Freddie, mais cela personne ne le savait<sup>1258</sup>. » À l'instar de celui de ses frères et sœurs de papier, le destin tragique de Wilfred est surdéterminé par tout un parcours constellé de signes annonciateurs.

---

<sup>1252</sup> *Ibid.*, p. 137. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1253</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1254</sup> *Ibid.*, p. 129. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1255</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 650.

<sup>1256</sup> *Ibid.*, p. 657.

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 594. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1258</sup> *Ibid.*, p. 702.

### 2.1.3. La présence de forces inconnues

Dans son étude fondamentale sur la tragédie, George Steiner définit la tragédie grecque, qu'il considère comme la manifestation originelle du tragique, en ces termes :

*Les poètes tragiques grecs affirment que les forces qui édifient ou détruisent notre vie se trouvent en dehors du domaine de la raison ou de la justice. Bien pis : il y a autour de nous des énergies surnaturelles qui fondent sur notre âme et la rendent démente, ou qui corrompent notre volonté de telle sorte que nous infligeons à nous-mêmes ou à ceux que nous aimons d'irréremédiables outrages<sup>1259</sup>.*

Ces « forces » ou « énergies » renvoient à la notion de *fatum*, sort ou fatalité tragique. Elles semblent bien appartenir au credo de l'authenticité romanesque tel que Green le formule dans sa *Genèse du roman* : « Le vrai romancier est celui qui réussit à mettre en scène des personnages et avec ces personnages quelque chose qui les dépasse, qui n'est pas nommé, et qui agit en eux, secrètement<sup>1260</sup>. »

Green se fait le reflet, dans pléthore de ses œuvres de fiction, de ces « forces » qui s'emparent des personnages criminels, au moment du passage à l'acte. Ainsi, lorsque Adrienne Mesurat va précipiter son père dans l'escalier, elle semble la proie d'une de ces « forces » : « Une horrible frayeur la saisit et, sans savoir comment, à peu près comme si elle eût été jetée dans le noir par une force irrésistible, elle se rua vers l'escalier<sup>1261</sup> ». Une mention analogue est effectuée dans *Léviathan*, lorsque Guéret s'apprête à tuer le vieux M. Sarcenas : « Une force extraordinaire le secondait, il la sentait courir le long de ses membres comme de l'électricité, impatiente et joyeuse<sup>1262</sup>. » La « force » est ici placée sous le patronage de l'électricité, énergie ayant ses règles et sa force. Un passage presque identique est utilisé pour décrire le prurit de violence qui envahit Guéret peu avant d'entrer par effraction dans la chambre d'Angèle et de perpétrer son viol et sa défiguration : « Il lui semblait qu'une vigueur nouvelle circulait le long de ses bras, jusque dans ses doigts<sup>1263</sup> ». Le terme « vigueur » est ici utilisé en guise de synonyme au mot « force » et s'apparente à une énergie électrique. Lorsque Fabien-Poujars se transforme en Paul Esménard, l'assassin de Berthe, il est d'emblée soumis à une « force » : « Brusquement le jeune homme fut debout, soulevé par une force irrésistible, par quelque chose de sauvage qui

---

<sup>1259</sup> STEINER George, *La Mort de la tragédie*, traduction de Rose Celli, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1965, p. 9.

<sup>1260</sup> *Genèse du roman*, OC, t. III, p. 1472.

<sup>1261</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>1262</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 688.

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 666.

tendait ses muscles dans une espèce d'écartèlement<sup>1264</sup>. » La « force » de Paul Esménard est décrite en des mots similaires à ceux de Guéret prêt à tuer M. Sarcenas : « cette joie répandue dans tout son corps, joie turbulente du sang, joie orgueilleuse des membres prêts à courir ou à frapper. » Dans *Moïra*, peu avant de se jeter violemment sur Bruce Praileau, Joseph est aussi sous l'emprise d'une « force », dans une formulation analogue à l'extrait d'*Adrienne Mesurat* : « Tout à coup, Joseph se jeta sur lui. Quelque chose d'irrésistible le soulevait, une force aveugle qui le lançait en avant<sup>1265</sup>. » Dans *Minuit*, Serge se livre au viol d'Élisabeth dans un « excès de force<sup>1266</sup> ». Les termes de « force » et de « vigueur » semblent appartenir, dans ces trois extraits, au vocabulaire de la physique ou de l'électricité. Dans *Épaves*, le terrassier violent et vraisemblablement homicide est décrit comme « vigoureux » : « L'homme portait le costume des terrassiers et, malgré des épaules voûtées par l'âge, paraissait vigoureux<sup>1267</sup>. » Il est par ailleurs décrit comme « hors de lui », expression qui montre bien qu'il est sous l'emprise d'une « force » ou d'une émotion plus forte que lui. D'ailleurs, Guéret est aussi décrit comme « hors de lui<sup>1268</sup> », sous l'empire d'« une ivresse de rage ». Cette « ivresse » inonde aussi Paul Esménard, peu avant d'étrangler Berthe : « Une sorte d'ivresse s'empara de lui, brouillant tout dans son cerveau, sinon qu'il fallait étouffer ces cris qui lui faisaient peur<sup>1269</sup>. » Joseph, dans *Moïra*, maintient Moïra sous la couverture « de toutes ses forces<sup>1270</sup> », animé par la « fureur ». Quand les termes « force » ou « vigueur » ne sont pas employés, Green a recours à la locution adverbiale « tout à coup » et à ses dérivés ou synonymes. Si les criminels sont animés d'une « énergie surnaturelle », les victimes le paraissent aussi, au moment du crime. La femme ouvrière d'*Épaves* est en proie à une force qui la métamorphose puisqu'elle arbore un visage « transfiguré par la haine et la peur ; la force de ces deux sentiments enlevait aux traits leur vulgarité naturelle<sup>1271</sup> ». Moïra, elle-même, commençant à étouffer sous la couverture dont Joseph vient de la recouvrir, est traversée par une énergie peu commune : « Le petit corps se retourna dans un sens, puis dans l'autre avec une violence extraordinaire ; une telle énergie l'animait tout à coup que Joseph craignit qu'il ne lui échappât<sup>1272</sup> ».

Mais de quelle nature ces « forces » ou « énergies » sont-elles ? D'où viennent-elles ? Comment les interpréter ? Dans la perspective d'une lecture tragique des fictions et crimes romanesques de Green, ces « forces » pourraient être assimilées aux deux grandes sources de crimes, dans les tragédies grecques notamment : l'*ὄβρις* et l'*ἀμαρτία*. La première est en effet définie par Paul Ricœur, dans *La Symbolique du mal*,

<sup>1264</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 899. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1265</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 24.

<sup>1266</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 612.

<sup>1267</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1268</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1269</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907.

<sup>1270</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1271</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5.

<sup>1272</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174.

comme « l'entraînement du désir<sup>1273</sup> », « l'emportement de la colère », « l'orgueil<sup>1274</sup> », la démesure. La seconde est définie comme une « "erreur" inhérente à l'égarement ».

Ainsi définie, nous pouvons retrouver l'*ῥῆξις* dans les violentes colères qui s'emparent de certains personnages criminels, au moment de leur crime. La « force » qui court alors à travers les membres de Guéret pourrait être une forme de cette démesure, de cet « emportement de la colère » : au cours de la première scène de crime, Guéret est successivement décrit comme « hors de lui<sup>1275</sup> », en proie à une « rage qui lui faisait perdre tout contrôle de ses gestes », à « la colère » poussée jusqu'à « l'excès<sup>1276</sup> ». Au cours de la deuxième scène de crime, Guéret éprouve une « fureur qui le faisait trembler<sup>1277</sup> ». Or, le terme « fureur » est particulièrement intéressant puisqu'il émane du latin *furor* et signifie « délire, folie, égarement et frénésie ». Aux yeux d'Horace, la colère est une courte folie : « *ira furor brevis est*<sup>1278</sup>. » Le terme renvoie évidemment aux trois Furies, ou Érinyes chez les Grecs, déesses de la vengeance. En psychiatrie, le terme désigne le degré extrême de la colère, susceptible d'entraîner une perte totale du contrôle de l'agressivité, ce qui arrive à Guéret : « La canne levée retomba d'abord sur la poitrine de la victime, puis avec une violence frénétique sur le front et les tempes jusqu'à ce que le sang parût<sup>1279</sup>. » Sous le coup d'une colère extrême, Guéret ne s'appartient plus et devient la proie d'une force homicide.

Paul Esménard, dans *Si j'étais vous...*, devient aussi le jouet de la colère. En effet, au cours de la scène de crime, il passe de la « colère<sup>1280</sup> » à « l'ivresse<sup>1281</sup> » puis à la sensation d'être « exaspéré<sup>1282</sup> » par la résistance de Berthe. Un crescendo s'opère dans la colère pour parvenir à un excès et au crime de l'étranglement. L'égarement de Paul sous l'emprise d'un sentiment exacerbé est manifeste ici. Joseph, le héros de *Moïra*, est un autre criminel de l'*ῥῆξις* puisqu'il est lui aussi l'instrument de la colère. La rage l'envahit d'abord : « Il se couvrit de sa robe de chambre dont il noua rageusement le cordon autour de sa taille<sup>1283</sup> ». Puis, Joseph tombe sous le joug de la « fureur<sup>1284</sup> ». Enfin, dans *Sud*, Erik Mac Clure en est un bon représentant puisqu'il s'acharne sur Ian Wiczewski, en duel, alors que ce dernier ne se défend plus, ainsi que le narre M. White qui parle de « fureur<sup>1285</sup> »

---

<sup>1273</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal, op.cit.*, p. 324. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1274</sup> *Ibid.*, p. 325. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1275</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 681. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>1277</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>1278</sup> HORACE, *Œuvres, Épîtres*, traduction de François Richard, I, 2, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 216.

<sup>1279</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 689.

<sup>1280</sup> *Si j'étais vous...*, *OC*, t. II, p. 906.

<sup>1281</sup> *Ibid.*, p. 907.

<sup>1282</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>1283</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 173.

<sup>1284</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>1285</sup> *Sud, OC*, t. III, p. 1081. Cette référence est valable pour la citation suivante.



et indique que Mac Clure « était terrible, frappait, frappait... ». La frénésie et l'égarément de la colère sont reconnaissables à la répétition du verbe « frappait ».

L'*ἀμαρτία* ou « erreur », « égarement » est davantage reconnaissable dans la tentative de crime commise par Emily, dans *Mont-Cinère*, sur la petite Laura, car la colère en est absente : « ses yeux étaient dirigés de côté, comme ceux d'une personne qui écoute un son lointain<sup>1286</sup>. » L'absence d'Emily à elle-même et l'égarément sont ici perceptibles. La soudaineté du passage à l'acte criminel marque le côté impulsif et irréfléchi, l'« erreur » tragique : « Son visage changea. Avant qu'on eût eu le temps de l'en empêcher, elle se laissa tomber sur la petite fille et lui étreignit la gorge de ses mains<sup>1287</sup>. » À l'instar d'Emily, Adrienne Mesurat n'éprouve pas de colère et semble la proie d'un égarement et d'une « frayeur » : « Elle crut voir une lumière qui tournait autour de la tête du vieillard<sup>1288</sup>. » Adrienne semble égarée, elle aussi, et accomplit les gestes criminels « sans savoir comment », comme possédée par cette « force ». L'égarément tragique est aussi privilégié dans le crime commis par Hoël, dans *Varouna*, puisqu'il accomplit l'égorgeement de Morgane sans colère, comme s'il était sous le coup d'un sortilège, ce que montre la soudaineté de l'exécution : « et d'un seul coup trancha la gorge de Morgane<sup>1289</sup>. » L'« erreur » de Hoël a été de toucher « le couteau » car aussitôt toutes les actions du crime s'enchaînent : Hoël affirme donc que le couteau est « fée<sup>1290</sup> ». Or, le mot « fée » vient du latin *fata*, qui vient de *fatum*, le destin. Ce couteau est porteur de la « force » de la fatalité qui mène au crime.

L'*ἄβρις* et l'*ἀμαρτία*, dans l'univers d'Homère, dominé par l'épique et le tragique tel que l'a défini George Steiner, sont des « forces » qui traduisent la volonté des dieux et qui s'immiscent dans la vie des hommes. Ainsi la célèbre querelle liminaire de l'*Iliade* entre Agamemnon et Achille a-t-elle pour origine le mécontentement d'un dieu : « Quel dieu les fit se quereller et se combattre ? C'est Apollon, le fils de Zeus et de Létô<sup>1291</sup>. » Paul Ricœur, dans *La Symbolique du mal*, insiste bien sur le fait que « les actes du héros homérique sont comme des événements sans sujet personnel, en proie par conséquent à des puissances supérieures<sup>1292</sup> ». Or, chez Homère, ces « forces », les dieux, se manifestent dissimulées tantôt sous la forme d'humains, d'animaux ou de formes plus difficiles à définir, comme l'intervention d'Apollon en courroux contre les Argiens : « Il s'avance, pareil à la nuit, puis se poste à l'écart des vaisseaux et lance un premier trait<sup>1293</sup>. » Ce déguisement nocturne qui rend le dieu semblable à une nuée ou un brouillard de nuit n'est pas sans rappeler les phénomènes d'hallucinations qu'éprouvent certains personnages grecs avant de sombrer dans leurs actes

---

<sup>1286</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 268.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>1288</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1289</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>1290</sup> *Ibid.*, p. 682. Cette référence est valable pour la citation qui précède.

<sup>1291</sup> HOMÈRE, *Iliade*, traduction de Robert Flacelière, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011, p. 93.

<sup>1292</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, op. cit., p. 427.

<sup>1293</sup> HOMÈRE, *Iliade*, op. cit., p. 94.



criminels. Ainsi, Emily, au moment où elle découvre qu'elle n'assouvirait jamais son souhait le plus cher, celui d'être maîtresse de Mont-Cinère, a une hallucination troublante : « Brusquement, elle eut l'impression qu'une brume noire sortait du plancher et des murs et s'avancait vers elle. Elle perdit connaissance<sup>1294</sup>. » Simple hallucination ? Peut-être. Mais l'impression d'Emily est bien réelle. Il serait intéressant d'envisager cette « brume noire », apparition fuligineuse, annonciatrice de l'incendie, comme la manifestation de « forces » divines ou spirituelles, incarnant la fatalité, au sens des interventions divines homériques. En considérant cette piste d'analyse, « la lumière<sup>1295</sup> » qu'Adrienne Mesurat croit voir tournoyer autour de la tête de son père pourrait représenter une « force » de nature divine ou surnaturelle. De même, Joseph, en découvrant avec effroi la présence de Moïra enfermée dans sa chambre connaît un phénomène de vision similaire : « Il avait l'impression que cette femme avançait puis reculait dans une sorte de brouillard<sup>1296</sup>. » Dans *Varouna*, Hoël, après son crime fait un rêve étrange où il voit « quelque chose de noir couché entre lui et le corps de Morgane<sup>1297</sup>. » Cette forme ectoplasmique lui déclare : « “Je suis tout ce que tu penses et tout ce que tu fais<sup>1298</sup>.” » Même si ce n'est qu'un rêve, il n'en est pas moins vrai, dans le domaine des rêves et de l'esprit : ce rêve matérialise une « force qui circule à présent » dans la forme noire. Ce double fantomatique de Hoël représente ses « forces » inconscientes qui, l'ayant mené au crime, peuvent à présent sortir de lui. L'hypothèse de l'aveuglement divin tragique, fidèle à l'univers homérique et aux tragiques grecs paraît pertinente dans maints cas de crimes greeniens. Or, Paul Ricœur analyse cet aveuglement homérique, qui tient lieu de psychologie primitive de la façon suivante : « Dans le monde homérique, l'origine de cet aveuglement est rapportée de manière indistincte à Zeus, à la Moïρα, à l'Erinnys. Toutes ces expressions mythiques ont en commun de désigner un fond de puissance non personnalisée<sup>1299</sup>. » Le caractère impersonnel des « forces » à l'œuvre dans la fiction greenienne rejoint la vision antique et tragique d'Homère.

Par l'évocation d'une « force » semblable à de « l'électricité », Green nous suggère peut-être une autre piste herméneutique : celle de la science. En effet, les termes de « force » et d'« électricité » appartiennent au vocabulaire de la physique ou de l'électricité, comportant des forces positives et négatives, des polarités positives et négatives. Nous avons tenté, ci-dessus, d'expliquer les « forces » par une intervention divine ou fatale extérieure au personnage mais, si nous tentons de les voir comme des « forces » intérieures à l'homme, alors « l'électricité » nous conduit à considérer le personnage comme recevant des stimuli et produisant des réactions en fonction de ces stimuli. Or, selon Konrad Lorenz, biologiste et éthologue-zoologiste, les « forces » les plus anciennes et les plus puissantes que nous ayons chacun dans le tréfonds de notre être sont les instincts : l'instinct

<sup>1294</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 263.

<sup>1295</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 391.

<sup>1296</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 162.

<sup>1297</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 679-680.

<sup>1298</sup> *Ibid.*, p. 680. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1299</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal, op. cit.*, p. 427.

de la peur, de la reproduction de l'espèce et celui de la survie qui se manifeste chez les victimes des crimes greeniens, bien sûr. À ces trois instincts classiques et connus, Konrad Lorenz en ajoute un quatrième : l'agression, « instinct véritable, destiné à l'origine à conserver l'espèce [...] c'est la spontanéité de cet instinct qui le rend si redoutable<sup>1300</sup>. » L'agression nous viendrait donc du fond des âges, de la préhistoire, ainsi que le pressent Green, dans son *Journal*, au sujet de la violence engendrée par la guerre aux Malouines :

*On nous apprend que nous en sommes à l'homme prétendu sapiens, mais dans l'homo sapiens il y a un sauvage et le sauvage a besoin de se battre et de tuer. C'est l'homme intérieur qu'il faut atteindre et instruire. Le Christ a essayé, a converti une partie de l'humanité, mais moralement l'immense majorité en est encore à l'homme primitif au front trop bas, aux bras qui lui tombent aux genoux et qui cherchent à détruire, des bras qui ont besoin d'armes<sup>1301</sup>.*

Les « forces » mentionnées par Green seraient dès lors une manifestation de cet instinct de l'agression car Konrad Lorenz rappelle que Sigmund Freud « a également montré que le manque de contacts sociaux et surtout la “perte d'amour” prédisposent à l'agression et la facilitent<sup>1302</sup>. » Nous avons déjà eu l'occasion de montrer qu'un amour rejeté ou frustré était à l'origine du passage à l'acte criminel dans maintes fictions de Green. L'interprétation de ces « forces » comme émanation de l'instinct d'agression apparaît donc plausible.

## 2.2. Un déterminisme naturaliste

### 2.2.1. L'atavisme

Dans *Le Roman expérimental*, Émile Zola, le chef de file et le théoricien du naturalisme, s'appuyant sur les théories du médecin Claude Bernard, déclare : « Sans me risquer à formuler des lois, j'estime que la question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme. Je donne aussi une influence considérable au milieu<sup>1303</sup>. » Ces deux grandes idées de l'hérédité et du milieu qui innervent l'approche scientifique et sociologique du XIX<sup>e</sup> siècle se retrouvent dans la théorie du « criminel né » prenant appui sur les travaux de Cesare Lombroso qui, après avoir étudié trente-cinq crânes de guillotins, en déduit que la criminalité est innée et qu'un tiers de la population criminelle le serait de façon héréditaire :

---

<sup>1300</sup> LORENZ Konrad, *L'Aggression, Une histoire naturelle du mal*, traduction de Vilma Fritsch, Paris, Champs sciences, 2018 [1963], p. 74.

<sup>1301</sup> GREEN Julien, *L'Arc-en-ciel*, 2 mai 1982, *op. cit.*, p. 125.

<sup>1302</sup> LORENZ Konrad, *L'Aggression, Une histoire naturelle du mal*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>1303</sup> ZOLA Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1880], p. 72.

*Qu'en conclure ? Sinon que les crimes les plus affreux, les plus barbares, ont un point de départ physiologique, atavistique, dans ces instincts animaux qui peuvent bien s'éteindre un temps dans l'homme, grâce à l'éducation, au milieu, à la crainte du châtement, comme la maladie, les météores, l'imitation, l'ivresse spermatique, fruit d'une trop longue continence<sup>1304</sup>.*

S'appuyant sur l'instinct, l'atavisme et le milieu, Cesare Lombroso va développer une théorie psychologique et sociologique de la criminalité. L'idée du « criminel né » est là tout entière et nourrit le XIX<sup>e</sup> siècle. Or, l'hérédité et le milieu, aux yeux des naturalistes, apparaissent bien comme des assises scientifiques mais aussi des avatars de la fatalité antique : ces deux éléments déterminent les personnages, en effet, et chacun d'entre nous. Green, devenu adulte, sans être un lecteur zélé de l'œuvre zolienne, n'a pu faire fi des théories naturalistes qui influencent encore nombre d'écrivains, à ses débuts : Henri Céard ou Léon Hennique, par exemple. Dans *Genèse du roman*, il mentionne d'ailleurs un enthousiasme adolescent pour les romans naturalistes jusqu'à la lecture de *Résurrection* de Léon Tolstoï qui change sa vision de la littérature : « J'eus honte des romantiques et des naturalistes que j'avais admirés, honte à cause de ce livre qui, tout à coup, disait vrai<sup>1305</sup>. » Green se fait notamment l'écho de l'influence de l'atavisme dans le parcours criminel de certains de ses personnages, ainsi que nous allons le voir, notamment dans ses deux premiers romans qui se présentent comme des drames familiaux. L'hérédité revêt d'ailleurs une importance toute particulière pour ses personnages et aussi pour chacun d'entre nous puisqu'un individu, à la naissance, constitue une subtile synthèse, symbiose de résurgences ataviques. Les proportions de ces échanges, sauf lorsqu'ils se rapportent aux caractéristiques physiques, et encore, demeurent totalement inconnues à l'individu, mais il ne les porte pas moins en lui, comme Énée portant Anchise sur ses épaules, dans *L'Énéide* de Virgile. C'est aussi la conviction profonde de Green pour qui il est évident que la vie de nos ancêtres se continue à travers nous, comme il le déclare : « lorsqu'un enfant naît sur la terre, ce n'est pas un seul être, mais des milliers d'êtres qui renaissent en lui avec leurs esprits inapaisés, leurs convoitises, leur inquiétude, et l'éternelle brûlure de l'amour<sup>1306</sup>. »

Dans *Mont-Cinère*, la violence dont fait preuve la jeune Emily à la fin du roman pour posséder jalousement et exclusivement sa demeure natale est préfigurée par la violence et l'avidité de sa mère et de sa grand-mère. La mère d'Emily, Mrs. Fletcher, est dominée par son avarice. Le terme « instinct<sup>1307</sup> » employé pour décrire cette laderie nous amène à nous interroger sur la part qui revient à l'éducation et celle qui revient à l'inné, supposé préexister à toute éducation. L'atavisme de la violence et de l'avidité que nous traiterons ensuite

---

<sup>1304</sup> LOMBROSO Cesare, *L'Homme criminel, Étude anthropologique et médico-légale*, traduction de MM. Regnier et Bournet, Paris, Félix Alcan, 1887, p. 665. Ouvrage disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k769877/f6.item>.

<sup>1305</sup> *Genèse du roman*, OC, t. III, p. 1460.

<sup>1306</sup> Préface de *Varouna*, OC, t. II, p. 1486.

<sup>1307</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 82.

éclaire probablement l'arrière-fond instinctuel avec lequel interfère le processus culturel de l'éducation. L'avarice devient chez Mrs. Fletcher une « passion<sup>1308</sup> » qu'il faut « satisfaire ». Dans l'excès et la violence de sa passion, Mrs. Fletcher dépasse Mrs. Elliot : « Dehors, on la voyait toujours les épaules couvertes d'un châle d'indienne qui n'était autre que le tapis de la table de sa chambre. Elle allait plus loin que sa mère n'avait jamais été<sup>1309</sup>. » Son avarice va si loin qu'elle confine au ridicule, comme dans l'extrait ci-dessus. Mrs. Fletcher est un Harpagon au féminin. Mais, poussée à ce point extrême, l'avarice, peut passer du registre comique au registre criminel lorsque Mrs. Fletcher se met même en tête de vendre l'argenterie qui appartient aussi à sa fille, ce qui représente une sorte de spoliation ou de vol de sa fille à son profit :

*Enfin, un hiver, elle [Mrs. Fletcher] n'y tint plus. Elle se rappela qu'elle avait vendu autrefois de petits objets qui avaient appartenu à son mari et décida d'en faire autant pour l'argenterie ; mais comme elle craignait que cette mesure ne fût la cause de scènes désagréables entre elle et sa fille, elle eut recours à une ruse<sup>1310</sup> ...*

Le vocabulaire de la crainte et de la dissimulation dit assez la conscience coupable de commettre une mauvaise action chez Mrs. Fletcher. La « violence<sup>1311</sup> » n'est d'ailleurs pas éloignée d'une telle passion qui semble prête à tout vendre pour lésiner et économiser au maximum, comme dans la scène qui l'oppose à sa fille pour éteindre le feu qui vient juste d'être allumé, dans la chambre de la défunte Mrs. Elliot qu'elles viennent d'enterrer : « Sa main tremblante tenait le pot de porcelaine rose dont elle s'était servie, et, dans la fumée qui l'enveloppait encore et se dissipait lentement, elle ressemblait à une divinité hostile<sup>1312</sup>. » C'est d'ailleurs au cours de cette scène que la violence s'éveille en Emily à l'égard de sa mère : « Emily se leva d'un bond et saisit un tisonnier appuyé au mur<sup>1313</sup> ». L'arme d'Emily est une menace implicite envers sa mère.

La grand-mère d'Emily, Mrs. Elliot, qui a pratiqué des économies tout au long de sa vie, va aussi exacerber la violence en Emily car son caractère n'est pas enclin à la douceur non plus, selon le point de vue de la jeune fille : « Certes, Mrs. Elliot lui paraissait redoutable, mais sa rudesse même lui inspirait un étrange sentiment de confiance, alors que la froide douceur de sa mère ne faisait que l'éloigner d'elle<sup>1314</sup>. » La violence de Mrs. Elliot se traduit, aux yeux de Mrs. Fletcher, par « son caractère hypocrite et autoritaire à la fois, son avidité, son impatience si on ne lui cédait pas en tout<sup>1315</sup> ». Avec l'âge, la violence de Mrs. Elliot se traduit par une haine de sa fille et une peur paranoïaque qu'elle ne la tue, ainsi que l'indiquent plusieurs de ses sous-entendus

---

<sup>1308</sup> *Ibid.*, p. 83. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1309</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>1310</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>1311</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>1312</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>1313</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>1314</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 93.

et l'une de ses exclamations au cours d'un rêve sans doute adressée inconsciemment à Emily : « Elle [Mrs. Fletcher] veut m'empoisonner ! Tue-la donc<sup>1316</sup> ! » L'avidité et la violence, qui constituent les traits de caractère communs à Mrs. Elliot et Mrs. Fletcher, se retrouvent en Emily, exacerbées par les privations de feu et de nourriture dues à la lésine de sa mère, sous la forme d'un amour pour sa maison et d'une violence criminelle quand elle s'en voit privée.

Adrienne Mesurat débute par une scène célèbre, celle de la contemplation du « cimetière<sup>1317</sup> » par la jeune fille qui met d'emblée l'accent sur l'héritage atavique qui pèsera sur elle. En replaçant la jeune fille au sein de son histoire familiale, l'incipit a tout d'un incipit naturaliste – rappelons-nous celui du *Docteur Pascal* d'Émile Zola, par exemple – même si Green n'en est pas un ardent représentant. En effet, le « cimetière » n'est autre qu'une galerie de portraits de famille appartenant aux Mesurat, aux Serre et aux Lécuyer, dont Green résume les caractères et les mariages dans une belle phrase :

*C'était une opinion courante que leurs richesses seules expliquaient leur alliance avec les Mesurat et les mêmes personnes qui comparaient ces derniers à des chefs disaient encore qu'ils s'étaient abattus sur les Lécuyer et les Serre comme des faucons sur des agneaux<sup>1318</sup>.*

Les Mesurat se distinguent donc par une autorité dominatrice. La représentante des Mesurat qui domine tous les autres est « la vieille Antoinette Mesurat » dont le visage a quelque chose « d'énergique et de batailleur ». Adrienne s'inscrit parfaitement dans cet héritage atavique dans le premier portrait fait d'elle :

*C'était une vraie Mesurat, et malgré son extrême jeunesse (elle n'avait pas plus de dix-huit ans) son visage annonçait déjà cette sorte de passion de l'autorité dont on voyait l'épanouissement dans les traits d'Antoinette Mesurat, sa grand-mère. Il y avait entre les deux femmes, du reste, une ressemblance si singulière qu'on ne pouvait s'empêcher d'en rire<sup>1319</sup>.*

Adrienne est donc la digne copie et héritière de sa grand-mère mais aussi de son père qui se présente comme un despote domestique, « jovial et tyrannique<sup>1320</sup> », épris de son bien-être et de ses « habitudes<sup>1321</sup> ». La tyrannie d'Antoine Mesurat se traduit jusque dans la violence dont il est capable chez lui, envers ses filles. Adrienne en fait les frais quand elle refuse de dire de qui elle est amoureuse : « Et, sous l'empire d'une rage qu'il ne pouvait plus dominer, il la secoua de toutes ses forces<sup>1322</sup>. » Un autre soir, le père Mesurat contraint

---

<sup>1316</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>1317</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 285.

<sup>1318</sup> *Ibid.*, p. 286. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1319</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>1320</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>1321</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>1322</sup> *Ibid.*, p. 324.

Germaine, sa fille aînée, à descendre dîner alors qu'elle se sent mal. Puis, bien sûr, au cours de l'affreuse dispute précédant le crime, M. Mesurat gifle sa fille à deux reprises. Le parricide d'Adrienne apparaît bien comme la résultante de l'atavisme de la jeune fille où la domination autoritaire, voire tyrannique, prévaut.

Dans *Varouna*, roman bâti sur la théorie bouddhiste de la métempsycose, l'atavisme sera analysé en synchronie et en diachronie, afin de saisir toute la richesse des ramifications et des possibles qu'implique l'idée de réincarnation. Considérons tout d'abord l'atavisme pour Hoël en synchronie, c'est-à-dire au sein de la première partie du roman qui narre son histoire. S'il est impossible d'établir une ressemblance physique entre Hoël et ses parents et si les parents de Hoël disparaissent assez vite du mini-roman relatant sa vie, en revanche les images qu'ils laissent n'en sont pas moins prégnantes et leur destin influera sur celui de leur fils. En effet, après une nuit de tempête qui a terrorisé Hoël car il croit entendre les horribles hommes de la mer, il s'éveille et voit ses parents, pareils à des ogres : « la mère de Hoël lavait un couteau [...]. Assis sur la huche à pain, le père regardait devant lui sans rien dire<sup>1323</sup>. » Or, c'est très précisément la scène du crime que nous donne à voir Green dans ce que nous comprenons, a posteriori, comme une prolepse. Hoël s'assiera sur le coffre de Morgane « pour mieux réfléchir<sup>1324</sup> » avant de perpétrer son crime et tuera Morgane avec le couteau donné par le rémouleur qui « d'un seul coup tranch[era] la gorge de Morgane. » Par ce crime, Hoël scelle ainsi son destin tragique, à l'image de celui de ses parents. En effet, ses parents étaient des naufrageurs qui piégeaient les navires égarés sur les côtes galloises en les attirant avec la lanterne de Hoël afin de les précipiter sur les récifs, de les égorger et de les piller et ils finirent « pendus sur le témoignage d'un naufragé qui avait réussi à s'échapper de leurs mains<sup>1325</sup>. » Hoël finira pendu comme ses parents pour le même motif, un crime par égorgement, ce qu'il comprend en trouvant la chaîne au cou de Morgane : « "Il ne me reste plus qu'à [...] me livrer au juge, qui me fera mourir comme mes parents sont morts<sup>1326</sup>." » Analogie troublante dans le destin tragique et criminel des parents et de leur fils. Et peut-être encore plus troublante si l'on considère l'épisode de la foire, dans lequel Hoël encore jeune, se fait prendre car son couteau glisse et blesse un « bourgeois au gras de la cuisse<sup>1327</sup> », comme le passage de la transmission de la blessure par un couteau des parents au fils, entraînant le premier jugement de Hoël dans un tribunal. C'est une sorte d'avertissement pour Hoël. En allant un peu plus loin, on pourrait même dire que c'est un double destin tragique qui est scellé pour Hoël avec celui de ses parents : avec leur mort, il devient orphelin et se trouve contraint de quitter sa terre natale, ce qui entérine la tragédie et le crime qu'il commettra en tuant Morgane.

---

<sup>1323</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 622.

<sup>1324</sup> *Ibid.*, p. 679. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1325</sup> *Ibid.*, p. 633.

<sup>1326</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>1327</sup> *Ibid.*, p. 635.



Avant de s'intéresser désormais à l'atavisme pour Hoël dans la perspective diachronique qu'induit la métempsyose, il apparaît important de définir précisément l'atavisme au sens naturaliste et la métempsyose qui, en tant que croyance, ne relève pas du naturalisme. L'atavisme au sens naturaliste signifie, d'après le Trésor de la Langue Française, la réapparition chez un descendant d'un caractère quelconque des ascendants, caractère demeuré latent pendant une ou plusieurs générations intermédiaires. Ce terme est très proche de l'hérédité. La métempsyose désigne, quant à elle, d'après le même dictionnaire, la doctrine et la croyance en la transmigration des âmes, leur réincarnation après la mort. Chaque réincarnation apparaît comme la résultante du karma de la vie antérieure. Les deux notions ne sont donc pas synonymes. Cette distinction établie, nous pouvons toutefois tenter de les rapprocher en considérant la mise en œuvre de la métempsyose dans le roman comme une figuration symbolique du poids de l'hérédité. La rencontre entre la croyance métaphysique et la théorie scientifique est présente dans le rêve que fait Hoël par le truchement de celui que fait l'homme rouge. Force nous est de constater que ses vies antérieures – atavisme dans la réincarnation, symbolisé par la chaîne – sont entachées par les crimes, l'avidité et la cupidité, sources de trois destins tragiques. La violence et l'avidité semblent bien être des traits de caractère ressurgissant d'une réincarnation à l'autre, dans un mécanisme qui se rapproche de celui de l'atavisme. L'homme rouge, dont Hoël rêve, est riche et se caractérise par son avidité de savoir et de posséder car sitôt qu'il a vu la chaîne au cou de l'un de ses serviteurs, il s'en est emparé, comme le lui dit l'ermite : « tu la désiras, car tu savais qu'elle était à toi, et tu la pris<sup>1328</sup>. » Son prédécesseur, l'ermite, aspire à une certaine gloire, bien que passant par le renoncement religieux. Dans la chaîne des destinées qui ont précédé celles de Hoël et de ces deux hommes, apparaissent le crime et la cupidité en la personne du joueur de cithare qui se fait régicide et tueur de son peuple, du changeur d'argent qui rêve à la ruine du « petit cordonnier dont l'échoppe s'appuie contre le mur de [s]a maison et offense [s]es regards<sup>1329</sup>. » Le changeur se voit transpercé par une lance barbare. Enfin, la femme au gâteau qui prépare une pâte impie en souhaitant le décès de son mari, meurt, mordue par un serpent. Le tragique destin de Hoël se lit dans cette chaîne qu'il a portée et qui a été portée par des personnes remplies de violence et d'avidité, comme la marque de la transmission ancestrale et mystérieuse d'un héritage non seulement psychologique mais aussi karmique très chargé. Les deux traits de caractère de la violence et de la cupidité se retrouveront d'ailleurs au moment du crime commis par Hoël puisqu'il convoite ce qu'il prend pour un « joyau » avant de commettre son crime. Ils montrent le rapprochement entre l'atavisme naturaliste et la croyance de la métempsyose par la prise en compte des lois de cause à effet même si elles sont appliquées à des domaines différents. Ces lois régissent non seulement l'hérédité biologique ou psychologique mais aussi l'héritage karmique à l'œuvre dans la doctrine de la métempsyose,

---

<sup>1328</sup> *Ibid.*, p. 625.

<sup>1329</sup> *Ibid.*, p. 626.



ainsi que l'évoque l'ermite lorsqu'il annonce le rôle de Hoël : « “Ce sera un enfant. Il vivra vieux sans tirer grand-chose de cette vie, mais la simplicité de son cœur rachètera en partie l'orgueil et la cupidité du nôtre<sup>1330</sup>.” »

Dans *Moïra*, l'atavisme joue aussi un rôle fondamental dans le destin tragique et criminel de Joseph. Les allusions aux parents de Joseph abondent dans ce roman, bien qu'ils soient loin. Significativement, une des premières choses qu'installe Joseph dans sa chambre est leur photo<sup>1331</sup>. Joseph pense beaucoup à ses parents et notamment à son père, au cours de ce roman. En effet, le père de Joseph, ayant eu un destin tragique, transmettra à son fils un destin tout aussi fatal, par un poids héréditaire inéluctable. Très tôt, nous découvrons que le père de Joseph est « “aveugle<sup>1332</sup>” » mais il faudra attendre la seconde partie du roman pour découvrir la raison de ce handicap, sous la forme d'une confidence de Joseph à David, son ami :

*“Mon père est très...irascible, maintenant encore. Quand il était jeune, il se mettait dans des colères effrayantes. Il ne savait plus du tout ce qu'il faisait alors. Un jour, il s'est pris de querelle avec un étranger de passage, à propos...à propos de ma mère. Mon père s'est jeté sur lui et il l'aurait tué, mais l'autre était beaucoup plus fort. C'était un jeune Polonais qui cherchait du travail dans la région. Il a porté à mon père des coups violents dans les yeux, avec ses poings, dans les deux yeux<sup>1333</sup>...”*

Or, Joseph a précisément hérité de son père ses colères terribles, puisqu'il va jusqu'à fouetter de sa ceinture Mac Allister, un autre étudiant, et aura des mots similaires pour lui expliquer son comportement et tenter de se faire pardonner : « “Quelquefois je me mets en colère et alors je ne me rends plus compte de ce que je fais<sup>1334</sup>.” » Curieuse analogie qui préfigure le destin tragique et criminel de Joseph ainsi que celui de Moïra, mais Joseph est aveugle et ne voit rien, comme son père, autre Œdipe tragique. Le père de Joseph va également jouer un rôle dans le destin tragique de son fils dans la mesure où la haine religieuse du corps se trouve liée, dans l'esprit de Joseph, à la recommandation du père, comme si c'était un commandement : « Autrefois, son père lui disait que le corps menait en enfer et l'âme au ciel<sup>1335</sup>. » Son père, par l'éducation religieuse qu'il lui a transmise, fondée sur le dualisme entre le corps et l'âme, participe au crime de son fils et au tour tragique que prendra sa vie, une fois arrêté : Joseph tue Moïra parce qu'il a fait l'amour avec elle et s'est donc laissé tenter par la chair, commettant un péché, et une violente colère s'empare de lui, lorsqu'il répète plusieurs fois les mêmes paroles : « “Tu as froid ! répéta-t-il avec fureur. Tu as froid, Moïra<sup>1336</sup> !” »

---

<sup>1330</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>1331</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 6-7.

<sup>1332</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>1333</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1334</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1335</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>1336</sup> *Ibid.*, p. 174.

Les destins tragiques de Joseph et de Moïra se trouvent ainsi étroitement liés au destin du père de Joseph. Le rôle de la mère de Joseph paraît de prime abord secondaire dans le destin de son fils. Toutefois, elle est plus présente dans les pensées de Joseph, à la fin du roman, comme dans ce passage : « Il se rappela [...] la couverture multicolore que sa mère lui avait faite avec de vieux morceaux d'étoffe<sup>1337</sup> ». Ce souvenir, en apparence anodin, pourrait passer inaperçu si le lien tissé entre la mère et la couverture de son enfance, ne favorisait pas un rapprochement entre sa mère et la couverture, arme du crime. Une autre réminiscence de sa mère nous confirme l'hypothèse d'un lien entre sa mère et le crime. En effet, étrangement, c'est précisément le souvenir de « l'odeur d'une couverture de laine que sa mère lui remontait jusqu'au cou<sup>1338</sup> » quand il était malade, enfant, qui lui fait rebrousser chemin et choisir d'assumer son crime au lieu de suivre le chemin de la fuite, comme le lui proposait Bruce Praileau. Cette image, profondément ancrée en Joseph, marque le rôle tragique de la mère de Joseph dans son destin, et ce, à deux égards. En effet, Moïra représente la chair, donc le corps malade, aux yeux de Joseph, qu'il faut cacher sous une couverture, ensevelir ainsi, pour tuer la maladie. La mère a donc un premier rôle tragique puisqu'elle participe au meurtre de la « maladie » qu'est Moïra pour Joseph. Le souvenir de cette scène enfantine vient rappeler à Joseph son devoir de se livrer aux autorités et d'assumer son crime, et donc son destin tragique et criminel, puisqu'il est porteur de la « maladie » d'un crime et du péché de chair.

La pièce de théâtre *Sud* se fait aussi le miroir de l'importance de l'atavisme dans le destin tragique et criminel des personnages. L'histoire que le lieutenant Wiczewski narre à Jimmy s'avère une manifestation du poids de l'hérédité qui pèse sur Ian. L'histoire se déroule « [v]ers 1720<sup>1339</sup> » alors que la pièce se déroule le 11 avril 1861. Mais l'atavisme franchit les siècles. L'ancêtre de Wiczewski se nomme Ian, comme lui, et c'est « le frère de [s]on arrière-grand-père ». Le lieutenant Wiczewski établit rapidement un parallèle entre lui et son aïeul : « Il était jeune et il avait tout ce qu'un homme peut désirer au monde, et pourtant c'était comme s'il n'avait rien parce qu'il lui manquait le bonheur. Il était comme moi. Il était amoureux<sup>1340</sup>. » Dès lors, le récit du destin tragique du Ian de 1720 préfigure celui du Ian de 1861 : « Quand il vit que la personne qu'il aimait ne le regardait même pas, il se jeta sur elle et la tua<sup>1341</sup>. » Mais le tragique se poursuit dans ce destin criminel puisque le châtiment de l'amour malheureux continue : « il se passa quelque chose qu'il n'avait pas prévu, c'est qu'il continua d'être amoureux de la personne qu'il avait tuée. » La chute de l'histoire annonce et éclaire le choix de Wiczewski de se laisser tuer par Erik Mac Clure, celui qu'il aime, plutôt que l'inverse. Le duel de 1861 ne se comprend pleinement qu'à la lumière du passé et de l'histoire de l'ancêtre de Ian, en 1720.

---

<sup>1337</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1338</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>1339</sup> *Sud, OC*, t. III, p. 1061. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1340</sup> *Ibid.*, p. 1061-1062.

<sup>1341</sup> *Ibid.*, p. 1062. Cette référence est valable pour la citation suivante.

L’atavisme joue donc un rôle prégnant dans le parcours criminel et tragique de certains personnages. Examinons à présent l’influence du milieu sur les destins criminels de nos personnages.

### 2.2.2. Le milieu

Dans le mouvement naturaliste, mouvement littéraire qui emprunte ses théories aux sciences et notamment aux sciences naturelles de Georges-Louis Buffon ou Georges Cuvier et au médecin Claude Bernard, les personnages sont étudiés à la façon d’animaux, au sein de leur milieu. Dans *Le Roman expérimental*, en se fondant sur l’idée de Claude Bernard qui distingue deux milieux, le milieu « extérieur ou extra-organique<sup>1342</sup> » et le milieu « intérieur ou intra-organique », Émile Zola met en avant l’importance du milieu interne et psychologique pour étudier l’humain mais aussi celle du milieu externe : « Eh bien ! dans l’étude d’une famille, d’un groupe d’êtres vivants, je crois que le milieu social a également une importance capitale<sup>1343</sup>. » Si nous appliquons le milieu extérieur à l’humain, il englobe le milieu naturel ou habitat et le milieu social. Voyons comment ces deux milieux peuvent influencer sur le caractère et le destin criminel des personnages.

Dans *Mont-Cinère*, Emily baigne dans un milieu social qui devrait être aisé, en dépit de la disparition de son père mais où règne en despote l’avarice, véritable passion de sa mère, Mrs. Fletcher, qu’elle a héritée du milieu dans lequel elle a vécu et dont elle ne peut se détacher : « C’est ainsi qu’elle ne pouvait se défaire de sa première éducation qui l’emportait sur les circonstances de sa vie présente et la dominait au sein même de la prospérité<sup>1344</sup>. » Mrs. Fletcher est dominée par son avarice, même au cœur d’un mariage qui la rend riche, car sa mère, Mrs. Elliot, étant pauvre, l’a éduquée à être économe et a éveillé en sa fille la passion de la laderie : « Pourtant, elle admirait les bijoux, les riches étoffes, mais un instinct plus fort que sa volonté l’empêchait de poser longuement ses regards sur ces choses splendides, et il lui semblait, à certains moments, qu’une main lui prenait le bras et la tirait<sup>1345</sup>. » L’avarice devient chez Mrs. Fletcher une « passion<sup>1346</sup> » qu’il faut « satisfaire ». Emily subit la laderie de sa mère, ainsi qu’elle le lui assène sans ambages, au cours d’une de leurs disputes : « “Si mon père était ici, nous ne vivrions pas comme des pauvres et je serais plus heureuse<sup>1347</sup>.” » Ce milieu de restrictions et de médiocre lésine joue sur le caractère d’Emily qui est décrite au début du roman comme un « animal méfiant et colère<sup>1348</sup> ». Nous retrouvons ici un vocabulaire naturaliste. Le milieu social influence sur Emily et lui donne envie de posséder Mont-Cinère et de jouir de toutes les richesses dont la demeure dispose, ainsi

---

<sup>1342</sup> ZOLA Émile, *Le Roman expérimental*, op. cit., p. 69.

<sup>1343</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>1344</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 82.

<sup>1345</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1346</sup> *Ibid.*, p. 83. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1347</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>1348</sup> *Ibid.*, p. 69.

qu'elle l'évoque dans une lettre imaginaire qu'elle s'adresse à elle-même : « *Ma chère Emily, oui vraiment, vous avez sujet d'être heureuse. Une si belle maison, si noblement située ! Songez qu'il est bien difficile de ne pas vous envier, vous, maîtresse de Mont-Cinère*<sup>1349</sup>. » Il s'agit d'un mouvement de balancier psychologique fréquent et extrême chez les enfants qui veulent faire l'inverse de leurs parents : c'est une manière de s'individuer, par l'opposition à autrui et notamment aux géniteurs. Le milieu naturel, l'habitat, dans lequel vit Emily influe aussi sur son caractère et le destin criminel à venir car Mont-Cinère est comparée à « une prison<sup>1350</sup> » et distille « la mélancolie ». Le crime aura d'ailleurs lieu dans la maison et la détruira tout entière.

Dans *Adrienne Mesurat*, la jeune fille vit dans un milieu de petite bourgeoisie vivant à son aise par alliance et gain d'argent à la « loterie » car son père exerçait un métier modeste : « ancien professeur d'écriture dans un collège de Paris<sup>1351</sup> ». Vivant entre sa sœur Germaine, vieille fille, et son père retraité épris de ses « habitudes », Adrienne, jeune et belle, mène une vie rongée par la routine et l'ennui qui se reflète physiquement sur elle : « Elle baissait la tête sous l'ennui comme d'autres sous la fatigue, mais ses épaules restaient droites et sa taille ne se courbait pas<sup>1352</sup>. » Le milieu naturel, l'habitat d'Adrienne, est la villa des Charmes qui est décrite comme « assez mal faite<sup>1353</sup> » et avec une « matière [...] laide » et symbolise, selon le narrateur, une classe sociale moyenne :

*N'a-t-on pas vu bien des fois ce genre de maison dans la banlieue parisienne ? Avec son perron à encorbellement et sa marquise en forme de coquille elle semble avoir été l'idéal de toute une classe de la société française, tant on a mis d'empressement à en reproduire l'invariable modèle.*

La maison, laide et banale, habitée par des êtres médiocres, enkystés dans leurs habitudes, semble avoir tout d'une prison. Enfermée dans des habitudes, Adrienne sera d'ailleurs réellement séquestrée quand son père ne la laissera plus sortir tant qu'elle n'aura pas dit le nom de son bien-aimé. Elle sera à nouveau menacée d'être séquestrée au cours de la violente scène de dispute qui l'oppose à son père, peu avant de le tuer. Le milieu naturel et social participe donc de façon périphérique au crime, dans *Adrienne Mesurat*. C'est d'ailleurs significativement un crime domestique, qui a lieu dans la maison et qui touche un membre de la famille : son père.

Dans *Léviathan*, Guéret et sa femme, Marie, sont issus d'un milieu modeste : il est précepteur et elle, couturière. Ils vivent plutôt simplement et Guéret qui n'aime plus sa femme, est en proie à l'ennui : « une femme qu'il n'aimait pas allait lui poser des questions ennuyeuses<sup>1354</sup> ». Le milieu naturel de Chanteilles où Guéret vit

---

<sup>1349</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>1350</sup> *Ibid.*, p. 78. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1351</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 293. Cette référence est valable pour la citation précédente et celle qui suit.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>1353</sup> *Ibid.*, p. 291. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1354</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 606.

et de Lorges où il travaille, suit Angèle et va au restaurant, chez Mme Londe, est marqué par le mensonge d'Angèle qui ne dit rien de sa véritable vie de prostitution, l'hypocrisie de Mme Londe qui prostitue Angèle pour assouvir sa curiosité sur ses clients et la violence hautaine et cruelle de Mme Grosgeorge qui n'hésite pas à gifler son fils avec délectation. Tombé amoureux, Guéret comprend, trop tard, qu'il aurait pu proposer de l'argent à Angèle pour qu'elle lui accorde ses faveurs, car elle a un modeste revenu de blanchisseuse : « Il était certain, tout à coup, qu'elle aurait accepté de l'argent. Quelle fille pauvre n'en fait pas de même<sup>1355</sup> ? » Guéret déplore de ne pas avoir plus d'argent et se rebelle contre le déterminisme du milieu social, en contemplant le petit André, son élève né dans une famille riche :

*L'enfant était riche et lui pauvre, et, parce qu'il était pauvre, il devait écouter cette voix hésitante, la reprendre avec douceur chaque fois qu'elle se trompait, au lieu de courir chez Angèle, de lui donner de l'argent, et d'assouvir la passion qui lui brûlait le cœur. Quel dieu féroce avait mis l'or d'un côté et les désirs de l'autre<sup>1356</sup> ?*

Le milieu social de Guéret et le fonctionnement du milieu naturel de Lorges et de Chanteilles, petites villes où tout le monde se connaît mais où l'étranger ignore tout, comme Guéret qui ne connaît pas la prostitution à laquelle Angèle se livre, participent de façon périphérique aux crimes du personnage principal.

Dans *Épaves*, le couple qui se dispute au bord de la Seine au début du roman est issu d'un milieu modeste caractérisé par « la misère<sup>1357</sup> ». L'homme qui a bu et a sans doute jeté à l'eau sa femme vient d'un milieu ouvrier puisqu'il porte « le costume des terrassiers ». Héritier des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, Green dépeint dans cet incipit l'équation de la misère, de l'alcool et de la violence qui mène au crime, comme Eugène Sue et Victor Hugo l'ont fait en leur temps. En effet, dans *Les Mystères de Paris*, Eugène Sue analyse le crime comme la conséquence « de l'ignorance, de la misère et de l'abrutissement<sup>1358</sup> ». Le crime du terrassier semble donc être une conséquence de son milieu social. Éliane, qui violera son beau-frère Philippe, a des origines modestes et pauvres : « La pauvre fille n'avait guère de fortune et de plus elle était seule<sup>1359</sup>. » C'est Philippe qui a proposé à sa belle-sœur de partager avec lui et sa femme leur grand appartement parisien. Henriette s'est fiée aux conseils d'Éliane, sa sœur, qui lui a recommandé d'épouser Philippe car c'était un riche parti qui leur permettait de s'extraire de leur milieu peu aisé : « De tous les mariages "arrangés", celui-là lui avait paru le moins répugnant du monde, tant par l'amabilité du prétendant que par sa fortune. Il semblait naturel d'en profiter d'autant que son père devenait vieux, mais ne s'enrichissait guère<sup>1360</sup>. » En prenant en compte ce milieu social modeste, nous

---

<sup>1355</sup> *Ibid.*, p. 609.

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>1357</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 5. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1358</sup> SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 1010.

<sup>1359</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 49.

<sup>1360</sup> *Ibid.*, p. 55.

pouvons interpréter le viol de Philippe, riche bourgeois, par sa belle-sœur Éliane, comme une revanche sociale sur la vie. La scène du viol peut être comprise comme un renversement de domination sociale. Ce crime est peut-être aussi, de façon plus souterraine, la conséquence de ce désir de domination sociale puisque Éliane prend peu à peu le pouvoir au sein de l'appartement parisien.

Dans *Minuit*, Serge, le meurtrier de M. Agnel et le violeur d'Élisabeth, est un « "orphelin" » issu d'un milieu modeste et ouvrier, ainsi que M. Bernard l'explique à la jeune fille : « "Serge est un garçon du peuple. Il ne sait pas lire ; [...] C'est moi qui l'ai recueilli à la mort de son père, qui était maçon dans le pays"<sup>1361</sup>." » Le manque d'éducation de Serge et son physique expliquent en partie sa brutalité, aux dires de M. Bernard : « "il est fort. Il s'est battu cet après-midi au village" ». Le désir de Serge de posséder Élisabeth exclusivement et de tuer M. Edme, le propriétaire de Fontfroide, pourrait aussi émaner indirectement de ses origines pauvres et d'un souhait de revanche sociale.

Dans *Varouna*, la pauvreté de Hoël, tour à tour vagabond, voyou et joueur de cornemuse, entre pour une bonne part dans la convoitise qui s'éveille en son esprit, quand il vole une ceinture à une foire et, plus tard, en entendant parler la riche Morgane qui lui dit qu'elle a reçu un objet des hommes de la mer. Sa convoitise d'ailleurs l'aveugle car il pense que cet objet est une pierre précieuse : « "Des algues, des coquillages et du sable, pensa Hoël, et au milieu de tout cela, un joyau. C'est sans doute une perle, ou une poignée de perles que l'homme rouge aura donnée à cette femme déjà si riche"<sup>1362</sup>." » L'imagination des pierreries et l'intensif « si riche » marquent l'envie de Hoël et une révolte contre cette femme qui a tout et à qui on donne encore de belles choses, alors que lui-même, devenu vieux, n'a rien. La différence de classe sociale et la convoitise liée à sa pauvreté sont aussi des causes du crime de Hoël. La classe sociale de Hoël détermine aussi – cela se poursuivra durant toute la période de l'Ancien Régime – le mode d'exécution de son châtement : les vilains étaient pendus.

Dans *Si j'étais vous...*, Paul Esménard appartient à un milieu ouvrier puisqu'il exerçait le métier de mécanicien dans « un garage du quartier<sup>1363</sup> » et vient de le quitter pour « "chercher autre chose" ». Berthe appartient aussi à un milieu modeste puisqu'elle faisait le travail de « cuisinière » et vient d'être renvoyée car elle a tenté de voler de l'argenterie. Les deux personnages sont donc en recherche d'emploi. Dans cette perspective, la transformation de Fabien-Poujars en Paul Esménard, qui s'accompagne du dépôt prévoyant de dix mille francs dans la poche du jeune ouvrier, change la face de bien des choses : « Riche, il était riche. Cela voulait dire qu'il mangerait dans des restaurants chers et qu'il allait s'amuser<sup>1364</sup>." » Issu d'un milieu modeste, Paul Esménard a évidemment des préjugés sur le mode de vie des gens riches dont Green nous donne un

---

<sup>1361</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 565. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1362</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>1363</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 902. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf avis contraire de notre part.

<sup>1364</sup> *Ibid.*, p. 901.



échantillon : « Où allait-il ? N’importe où, comme les riches, pensa-t-il, puisqu’il était riche. Les riches font ce qu’ils veulent, c’est connu<sup>1365</sup>. » Le changement de perception de sa condition sociale par Paul Esménard va précipiter le passage à l’acte criminel : « les dix mille francs que Paul avait maintenant en poche changeaient l’aspect de bien des choses, particulièrement de la résistance qu’offrait cette fille aux cheveux odorants, et le jeune homme éprouva la griserie d’un très grand espoir<sup>1366</sup>. » C’est en partie parce qu’il est en possession de cette importante somme d’argent que Paul va se rendre chez Berthe, persuadé qu’il va pouvoir l’acheter. Le milieu social et les idées reçues qu’il véhicule sur les prestiges supposés de l’argent influent sur l’acte criminel de Paul Esménard.

Dans *Moïra*, Joseph est issu d’un milieu très modeste, comme en témoigne le métier de son père qui « travaillait aux champs<sup>1367</sup> ». Il ne peut d’ailleurs s’offrir un costume de vingt dollars que David lui offre. Il se sent souvent humilié, à l’université, par la différence sociale qu’il perçoit entre lui et d’autres étudiants, comme quand il se compare à David et Mrs. Ferguson, sa seconde logeuse : « Le sang monta au front de Joseph qui baissa les yeux, et tout à coup il eut conscience de ses origines plus modestes que celles de ces deux personnes aux manières si réservées<sup>1368</sup>. » Ce sentiment d’infériorité de Joseph est assez récurrent dans le roman, comme face à Praileau ou Moïra qu’il trouve hautains envers lui, par exemple lorsqu’il vient récupérer son chandail que Moïra décrit en ces termes méprisants : « “Ça ? fit-elle en poussant du pied le vêtement dans la direction du jeune homme. J’ai cru que c’était un chiffon pour nettoyer mes souliers<sup>1369</sup>.” » Le milieu naturel et natal de Joseph est situé « dans les collines », selon le leitmotiv du roman, et semble expliquer le mépris des citadins et l’ignorance innocente de Joseph de tous les us et coutumes de la jeunesse estudiantine, ainsi que le montre la réaction de Moïra devant le verre d’eau qu’il lui offre : « “Ah ! fit-elle, comme si cela expliquait le verre d’eau et tout le reste. Dans les collines<sup>1370</sup>...” » Joseph semble avoir été élevé dans un petit village, presque dans une communauté, très puritaine, rurale et très protégée de toutes les tentations des villes et de la jeunesse. Ce milieu social détermine le décalage et la barrière qui existent tout au long du roman entre Joseph et les autres personnages. Cette barrière sociale et culturelle contribuera à mener Joseph au crime.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, le milieu social participe aussi au crime de Max. C’est un Polonais vivant aux États-Unis : il a donc le statut de « l’homme qui vient d’ailleurs », pour reprendre la belle formule de Jacques Petit. Max vit avec « “[s]on oncle<sup>1371</sup>” » qui est « “[I]e vieux” » et son « “patron” » et l’on comprend qu’il se prostitue pour le compte de son parent, ce qu’il indique à demi-mots à Wilfred : « “On m’a suffisamment

---

<sup>1365</sup> *Ibid.*, p. 902.

<sup>1366</sup> *Ibid.*, p. 903.

<sup>1367</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 113.

<sup>1368</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>1369</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>1370</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1371</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 692. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.



humilié depuis que je suis au monde. Ici même et à côté, dans la pièce où les choses se passent<sup>1372</sup>.” » Le milieu socio-culturel du jeune prostitué est interlope et le met en marge de la société. À son métier inavouable, s’ajoute le déséquilibre mental puisqu’il fait comprendre à Wilfred qu’il a été interné pendant cinq mois par son oncle, il y a trois ans : « “Ligoté pendant un mois. Surveillé ensuite pendant quatre<sup>1373</sup>.” » Il se présente donc comme un être instable vivant dans un environnement déstabilisant et interlope. Humilié et frappé, notamment dans l’asile, il vit les gifles de Wilfred comme un surcroît d’affront : « “Tu as réveillé en moi quelque chose de terrible en me frappant<sup>1374</sup>.” » Le milieu socio-culturel de Max est l’une des causes périphériques de son crime.

Dans la pièce de théâtre *Sud* qui se déroule en 1861 et la nouvelle *Le Duel*, qui semble plutôt s’inscrire dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, les crimes passent par la forme esthétisée et codifiée d’un duel, sorte de crime ritualisé et en usage dans la bourgeoisie et la bonne société, sous l’Ancien Régime et au XIX<sup>e</sup> siècle. Le duel constitue en effet, aux yeux du sociologue Gabriel Tarde, en 1892, dans un article consacré à cette pratique « une épave de la féodalité pieusement recueillie par notre démocratie<sup>1375</sup>. » Selon Gabriel Tarde, la longévité de cette pratique ressortit de la loi de l’imitation, à laquelle chaque individu se soumet malgré lui et qui gouverne l’ensemble des phénomènes sociaux. Selon cette loi, le duel, parti des « hauteurs » de la noblesse, s’est diffusé graduellement, conformément à la loi de l’imitation du supérieur par l’inférieur, à de nouvelles couches sociales, tout en adoptant des modalités de plus en plus uniformes. C’est donc par un effet de rémanence que cette coutume née au Moyen Âge et réinventée au XVI<sup>e</sup> siècle a perduré dans une société devenue démocratique et bourgeoise. La pratique du duel apparaît donc bien comme un marqueur social d’une classe dominante qui veut se faire l’émule de la noblesse. Le milieu socio-culturel dans lequel vivent les personnages détermine aussi le mode opératoire des crimes.

Il en va de même dans la pièce de théâtre *L’Ennemi* qui se déroule dans la noblesse, au château de Silleranges. Cependant, le crime ne peut passer par le duel car les relations amoureuses et adultères de Jacques, puis de Pierre, avec Élisabeth se font à l’insu de Philippe, le mari d’Élisabeth. Jacques de Silleranges met ainsi au point l’assassinat de son frère, Pierre, non par ses propres moyens mais par des hommes de main de basse extraction, Mugis et un acolyte, comme cela se pratiquait en 1785, date à laquelle se déroule la pièce. Un noble, en effet, ne doit pas salir ses mains et son honneur et Jacques semble d’ailleurs très attentif à la propreté de l’assassinat, comme il le stipule à Mugis : « Je ne veux pas de sang<sup>1376</sup>. »

Dans *L’Ombre*, l’assassinat d’Évangéline par James Ferris a bien sûr pour cause principale l’amour de Ferris rejeté par la jeune femme. Mais la cause secondaire est d’origine sociale. Ferris est issu d’un milieu plutôt

---

<sup>1372</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>1373</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>1374</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>1375</sup> TARDE Gabriel, *Études pénales et sociales*, Paris, Masson, 1892, p. 20.

<sup>1376</sup> *L’Ennemi*, OC, t. III, p. 1117.

populaire ainsi qu'il l'évoque à Philip : « J'étais d'une origine modeste, plus modeste encore que je ne vous l'avais dit – car je vous mentais... un peu – alors que votre famille était une des premières de la région<sup>1377</sup>... » Ferris a souffert de son infériorité sociale vis-à-vis de Philip Anderson, le mari d'Évangéline, comme il le lui explique : « dans le fond de votre cœur, vous me méprisiez un peu. Vous aviez honte de moi, Philip. Je n'étais pas de ceux qu'on présente à ses amis, ni qu'on invite volontiers chez soi. Entre nous, vous me trouviez un peu... Aidez-moi, voulez-vous ? Un peu commun ? » Le décalage de classe sociale joint à la convoitise de la femme de Philip est à l'origine de la vive jalousie qui pousse Ferris à tuer Évangéline et nuire à son ancien ami, dans une forme de vengeance. La différence de milieu social, suscitant l'envie, apparaît dans cette fiction, à nouveau comme une source périphérique et secondaire du crime.

Dans *L'Apprenti Psychiatre*, nous retrouvons aussi l'origine sociale du criminel comme source originelle, bien que périphérique, du crime qui sera commis sur Pierre-Marie de Fonsac. Contrairement à son élève dont le nom annonce la bonne origine et un milieu social aisé, Casimir Jovite appartient à un milieu modeste et rural, ainsi que le mentionne la lettre de son père, dans un discours indirect libre : « Ainsi il devait cesser ses études parce que son misérable paysan de père refusait ses subsides et exigeait qu'il revienne vivre à la ferme et cesse de prétendre être un "monsieur"<sup>1378</sup>. » Casimir, plus éduqué que ses parents car doctorant, affiche un mépris certain pour ses parents et son milieu social d'origine : « Que ces pauvres gens vivent désormais parmi leurs vaches et leurs cochons, qu'ils peinent toute leur existence pour une poignée de pièces d'or, grand bien leur fasse ! Mais lui, quelque chose d'exigeant et d'irréversible le projetait dans le monde de la science. » C'est la fin des aides paternelles et son mépris pour sa classe sociale qui vont décider le jeune Casimir à trouver l'emploi de précepteur auprès du jeune Pierre-Marie de Fonsac. Le facteur de l'origine sociale modeste de Casimir joue bien un rôle déterminant de point de départ dans la rencontre entre lui et sa future victime qui conduira Casimir à tuer son élève et sombrer dans la folie.

Au terme de cette analyse du rôle du milieu social et naturel dans les crimes des personnages greeniens, nous avons pu voir que le milieu jouait un rôle secondaire, la plupart du temps, voire périphérique, mais déterminant aussi dans les crimes greeniens et notamment dans la catégorie des homicides.

---

<sup>1377</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1184. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1378</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 560. Cette référence est valable pour la citation suivante.

## 2.3. L'onomastique des criminels et victimes greeniens

### 2.3.1. Des criminels nés

Philippe Hamon, dans *Poétique du récit*, retient trois champs d'analyse pour le personnage : *l'être* constitué notamment par le nom du personnage, *le faire* caractérisé par son rôle et ses fonctions et *l'importance hiérarchique* qui se manifeste dans son statut et sa valeur<sup>1379</sup>. Or, chez Green, pléthore de protagonistes principaux deviennent des criminels ou des victimes d'un crime. L'utilisation des catégories de Philippe Hamon nous amène à nous demander si *le faire* influe sur *l'être* ou l'inverse et ce, dans quelle mesure. Autrement dit, le nom propre du criminel ou de la victime annonce-t-il le crime commis ou subi ? Pour tâcher de répondre à ces questions, nous allons nous livrer à une analyse de l'onomastique des prénoms et noms des personnages criminels et victimes de crimes par l'étymologie afin de voir si *le faire* du personnage est inclus dans *l'être*. Commençons par examiner les prénoms et noms des personnages criminels.

L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel. Quand les personnages sont dotés d'une identité complète, prénom et nom, ils acquièrent une forte densité référentielle qui mime l'état civil, fidèle à la tradition des romans réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette première approche des noms propres va nous permettre de proposer un premier classement des noms des criminels selon qu'ils sont complets (prénom et nom) ou incomplets (un nom ou un prénom seulement) : nous commencerons par la première catégorie.

Dans *Mont-Cinère*, Emily Fletcher, personnage principal et incendiaire, est d'abord présentée par son prénom à la ligne liminaire « Emily se taisait »<sup>1380</sup> puis par son nom, quelques lignes plus loin, de façon indirecte, puisqu'il est question de sa mère « Mrs. Fletcher », ce qui laisse aux lecteurs le soin de construire l'identité complète du personnage. La dissociation du prénom et du nom de famille introduit d'emblée une tension entre Emily et sa famille.

Nous retrouvons une construction complète calquée sur le même processus dans le roman *Adrienne Mesurat* : Adrienne, l'héroïne parricide, est dotée d'un prénom dès la première phrase – « Debout, les mains derrière le dos, Adrienne regardait le cimetière<sup>1381</sup> » –, bientôt suivi par son nom de famille « Mesurat ». La galerie de portraits de la famille Mesurat et de ses alliances avec les Serre et les Lécuyer place d'emblée Adrienne dans la filiation mais elle est comme Emily dissociée de son nom de famille, ce qui suggère une division

---

<sup>1379</sup> HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 17.

<sup>1380</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 69.

<sup>1381</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 285. Cette référence est valable pour la citation suivante.

intérieure. L'importance du nom de famille et le rattachement quasi immédiat des deux héroïnes, Emily et Adrienne, à leur filiation ancrent ces deux romans dans des milieux bourgeois, le premier américain et le deuxième français.

Dans *Léviathan*, le criminel, Guéret, n'est nanti d'un nom, « monsieur Guéret<sup>1382</sup> », qu'à l'occasion de sa découverte par Mme Londe lorsqu'elle le note parmi les clients de son restaurant, à la suite d'un dialogue, ce qui construit le personnage de façon plus réaliste et vraisemblable. Son prénom « Paul<sup>1383</sup> » ne sera donné que deux fois. Ce personnage criminel est principalement désigné tout au long du roman par son nom de famille qui devient une sorte de nom prénom, brouillant ainsi quelque peu l'identité du personnage.

Dans *Si j'étais vous...*, le criminel est nommé d'emblée en entier, comme dans une fiche d'identité, « Esménard, Paul<sup>1384</sup> ». L'identité complète du héros criminel de *Moïra* survient de façon réaliste et vraisemblable, au cours d'un dialogue avec un autre étudiant auquel il se présente : « Joseph Day<sup>1385</sup> ». Dans les trois pièces de théâtre, la liste des personnages nous fournit le nom complet des criminels : Erik Mac Clure, Jacques de Silleranges et James Ferris. Mais dans les didascalies qui précèdent les répliques, les choix de l'auteur peuvent être différents. Ainsi, Erik Mac Clure, le criminel, est-il appelé tantôt Mac Clure tantôt par son identité complète, ce qui instaure, dans les deux cas de figure, une certaine distance avec le lecteur. Dans *L'Ombre*, James Ferris est toujours désigné par son nom complet, comme pour éloigner le lecteur du personnage. Philip Anderson qui est aussi complice de l'assassinat de sa femme est également nommé par son identité complète, tout au long de la pièce. Dans les nouvelles, « Casimir Jovite<sup>1386</sup> », l'assassin de Pierre-Marie, possède une identité complète dès la phrase liminaire de *L'Apprenti Psychiatre*. Il est donc présenté selon les codes du réalisme.

Dans la seconde catégorie dans laquelle les criminels possèdent un nom incomplet (prénom ou nom seulement), se trouvent « Serge<sup>1387</sup> », dans *Minuit*, jeune orphelin issu d'un milieu populaire, qui sera toujours désigné par son prénom, ce qui souligne bien son incomplétude. Dans *Varouna*, Hoël, l'assassin, est mentionné dès la ligne liminaire<sup>1388</sup>. Le héros de la première partie du roman ne portera qu'un prénom, signe de son identité incomplète, non seulement parce qu'il perd ses parents, très jeune, mais aussi par souci de réalisme historique parce que le récit se déroule au pays de Galles, au IX<sup>e</sup> siècle environ. Enfin, dans *Chaque homme dans sa nuit*, Max, l'assassin de Wilfred, est présenté par ce seul prénom : « “Mon vrai nom est difficile à prononcer, alors on

---

<sup>1382</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 603.

<sup>1383</sup> *Ibid.*, p. 605.

<sup>1384</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 900.

<sup>1385</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 8.

<sup>1386</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 559.

<sup>1387</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 562.

<sup>1388</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 621.

m'appelle Max. Appelez-moi Max<sup>1389</sup>.” » Son nom est porteur d'incomplétude car c'est un étranger d'origine polonaise vivant aux États-Unis. Les noms incomplets, porteurs de lacunes dans l'être, amènent une première dissonance chez le protagoniste et, partant dans l'univers fictionnel. L'absence du nom de famille signifie l'absence d'origines et fragilise d'emblée le personnage.

Du côté des personnages criminels, les surnoms ou pseudonymes fonctionnent comme signe d'un déséquilibre ou d'une anticipation du crime à venir. Joseph Day, le héros criminel de *Moïra*, est surnommé par ses congénères « l'Ange exterminateur<sup>1390</sup> », ce qui préfigure le meurtre de Moïra, indigne du royaume de Dieu. Ce surnom renvoie à Abaddon, qui signifie « la destruction » en hébreu, l'ange de l'abîme dans *l'Apocalypse* de saint Jean. Fonctionnement narratif analogue, dans *Si j'étais vous...*, pour Paul Esménard qui était affublé d'un surnom par Berthe, la femme qu'il vient de tuer par strangulation, ainsi que Brittomart le rappelle au jeune homme : « “Berthe a parlé de toi à ses amis. Sais-tu le nom qu'elle te donnait ? L'étrangleur<sup>1391</sup>.” » Le surnom joue le rôle d'une anticipation narrative. Enfin, le pseudonyme de Max, l'assassin de Wilfred dans *Chaque homme dans sa nuit*, en inadéquation avec l'origine polonaise du jeune homme, ne fait que renforcer l'étrangeté du personnage : « tout était bizarre chez cet homme<sup>1392</sup> ». Le pseudonyme souligne en outre la fausseté du personnage qui ment : « “Je vous ai menti. Vous savez bien que je mens toujours. J'ai été acteur à vingt ans<sup>1393</sup>.” » Au cours du récit du duel, à la fin de *Sud*, M. White use aussi de l'image de « l'ange exterminateur » pour désigner Erik Mac Clure, ce qui en fait un frère de Joseph Day.

Certains personnages criminels possèdent un nom ou un prénom porteur d'un déterminisme fatal et tragique : le faire de certains personnages est donc déjà enclos dans l'être de leur nom. Emily Fletcher porte un prénom dont l'étymologie est lourde de sens puisqu'il vient du latin *aemulus*, qui a donné émule, en français, qui signifie « rival(e) ». Or, cette étymologie rappelle la violence et le meurtre que contient en germe toute identité trop grande entre deux individus. Le thème du double, ainsi que l'analyse fort justement René Girard, dans *La Violence et le Sacré*, explique la *crise sacrificielle* et le développement de la violence dans la tragédie et la religion primitive : « L'ordre, la paix et la fécondité reposent sur les différences culturelles. Ce ne sont pas les différences mais leur perte qui entraîne la rivalité démente, la lutte à outrance entre les hommes d'une même famille ou d'une même société<sup>1394</sup> ». « Emily » vient du grec *haimulos* qui veut dire la « ruse ». La rivalité contenue dans le prénom d'Emily est posée dès les premières lignes entre ce personnage et sa mère, Mrs. Fletcher, au sujet de la possession de la maison qui se nomme Mont-Cinère. La tension qui règne entre les deux femmes dans l'incipit mentionnant les noms des deux personnages confirme cette rivalité et se retrouve

---

<sup>1389</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 518.

<sup>1390</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 77.

<sup>1391</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 913.

<sup>1392</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 504.

<sup>1393</sup> *Ibid.*, p. 606.

<sup>1394</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 78.

dans le nom de famille *Fletcher* qui signifie en anglais « fabricant de flèches ». Or, les « flèches », au sens figuré, peuvent être des critiques, des propos acerbes. Le nom complet d'Emily Fletcher traduit d'ailleurs parfaitement cette tension puisque Emily appartient à la jeune fille et l'individualise et Fletcher appartient à sa famille et à sa mère. La lutte, quasi amoureuse et jalouse, entre les deux femmes, pour la possession de Mont-Cinère, nom composé de deux mots comme si c'était son prénom et son nom, se traduit par la conquête de son intérieur, au sens propre et figuré. Mais Mont-Cinère suggère aussi étymologiquement l'incendie de l'excipit.

Adrienne Mesurat, héroïne du roman éponyme de Green, semble porter un nom digne de Balzac et d'Eugénie Grandet, marqué au sceau du réalisme, alliant dans son prénom la grandeur passée de la ville antique d'Hadria à la mesquinerie banale de son nom de famille, pourtant trisyllabique. D'ailleurs, les sonorités suggèrent le verbe « mesurer », l'avarice alliée au « rat », animal répugnant qui sert à désigner familièrement un ladre. À l'instar de l'incipit de *Mont-Cinère*, celui d'*Adrienne Mesurat* comporte une tension qui se fait jour au sein même du nom de l'héroïne, entre son prénom et son patronyme qui appartient à son père tyrannique. Cependant, en rapprochant plus précisément le nom d'Adrienne Mesurat et celui de son père, qu'elle tue, une étrange similitude apparaît. Son père se nomme Antoine Mesurat : or, les initiales de son père et d'Adrienne sont exactement les mêmes A.M., comme s'ils étaient des doubles. Simple coïncidence ? Nous ne le pensons pas, dans la mesure où, devant le « cimetière » des portraits de famille, Adrienne contemple le tableau de « la vieille Antoinette Mesurat » qui montre bien « ce qu'il y avait d'énergique et de batailleur dans cette carrure aux lignes puissantes<sup>1395</sup> ». Cette aïeule possède les mêmes initiales, A.M., qu'Adrienne et son père et présente la version féminine du prénom du père d'Adrienne, faisant ainsi de ces trois personnages des doubles. En tuant son père, Adrienne cherche donc à se débarrasser d'un double maléfique, d'un rival qui souhaite l'empêcher de voir son amoureux, le Dr Maurecourt. C'est un schéma œdipien dans lequel Adrienne cherche à tuer le père et, à travers lui, l'héritage paternel et familial mais c'est aussi elle-même qu'elle tuera par la similitude des initiales, de façon symbolique, puisque Adrienne sombrera dans la folie, à la fin du roman.

Deux personnages de criminels méritent d'être étudiés ensemble car ils portent le même prénom : Paul Guéret, le personnage principal de *Léviathan* et Paul Esménard, l'un des personnages de *Si j'étais vous...*. Le prénom Paul vient du latin *paulus* qui signifie « petit, faible ». L'étymologie du prénom de ces personnages peut sembler une antiphrase car ils sont caractérisés tous deux par une grande force physique : Guéret est décrit comme « grand et d'aspect vigoureux<sup>1396</sup> » et il se dégage de Paul Esménard une image de « force<sup>1397</sup> ». Toutefois, psychologiquement, ces deux personnages sont faibles et vulnérables : Paul Esménard est ainsi secrètement craintif et inquiet : « Toute sa force n'empêchait pas qu'il eût sans cesse le besoin d'être rassuré,

---

<sup>1395</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 286.

<sup>1396</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 582.

<sup>1397</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 900. Cette référence est valable pour la citation suivante.



mais il n'en savait rien ». Son ignorance et sa faiblesse le mèneront au meurtre de Berthe ; c'est parce qu'il a peur de lui-même et d'elle qu'il l'étrangle :

*Mais pour qu'elle n'eût pas peur il eût fallu qu'il la lâchât, il eût fallu surtout qu'il n'eût pas peur lui-même alors qu'il s'appuyait contre elle de tout le poids de son grand corps et que la sueur lui coulait sur le front. Et brusquement, exaspéré par cette résistance qu'il dominait mal, il saisit le cou de Berthe dans ses doigts<sup>1398</sup>.*

Paul Guéret se caractérise aussi par une faiblesse de la volonté : « Son nez large et charnu, ses lèvres épaisses trahissaient un homme de peu de volonté<sup>1399</sup> ». C'est aussi une méconnaissance et la peur de lui-même qui le conduiront à violer Angèle et à la défigurer sauvagement avec une branche : « Une terreur subite, la propre terreur de sa victime le gagnait. Il ne savait plus comment échapper à lui-même, à son crime, comment empêcher ses mains d'agir, comment arrêter ces cris<sup>1400</sup>. » L'étymologie et l'analyse de ces deux personnages montrent une division interne et une dissociation au moment du crime. Division encore accrue par la référence à saint Paul, homme divisé par excellence et converti par un miracle : de Saul, le persécuteur romain des chrétiens, il devient saint Paul, l'apôtre des gentils. Or, saint Paul a analysé l'homme divisé et en proie au déchirement entre le désir de bien faire et l'attrait pour le mal, dans son *Épître aux Romains* (7, 14-25). Cette conscience de la division interne est fréquente dans le *Journal* de Green et ce passage est particulièrement marqué par des connotations de violence : pour renoncer au plaisir, le diariste dit qu'il faut « jeter l'homme charnel au cachot, mais il n'en continue pas moins de vivre ligoté, bâillonné aussi fortement qu'on voudra<sup>1401</sup>. » Ces deux personnages criminels sont en proie à un dédoublement entre le corps qui semble devenu indépendant et l'esprit, au moment du meurtre, à l'instar de Joseph Day, d'ailleurs.

Enfin, Max, l'assassin de Wilfred, dans *Chaque homme dans sa nuit*, porte un prénom qui, aux yeux de Green, est connoté péjorativement, ainsi qu'il l'explique dans son « Avant-propos au *Pamphlet contre les catholiques de France* » : « Pour moi, en effet, Max était un nom de noceur – vague association d'idées avec Maxim's<sup>1402</sup> ». Cet excès des sens inclus dans le prénom Max, pour Green, s'ajoute à l'origine latine *maximus* qui signifie « le plus grand ». Mais Max n'est qu'un diminutif de Maxime et qu'un pseudonyme en inadéquation avec ses origines polonaises, ce qui corrobore le caractère déséquilibré du personnage qui deviendra « fou<sup>1403</sup> » après avoir tué Wilfred. Le déséquilibre du prénom semble contenir en germe le crime futur.

---

<sup>1398</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>1399</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 581.

<sup>1400</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>1401</sup> *Journal*, 9 janvier 1947, *OC*, t. IV, p. 957.

<sup>1402</sup> Avant-propos au *Pamphlet contre les catholiques de France, OC*, t. I, p. 1231.

<sup>1403</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 703.



Dans les pièces de théâtre aussi, les noms des personnages sont loin d'être choisis au hasard. En effet, dans *Sud*, Erik Mac Clure annonce la fin tragique de Ian. Le prénom Erik est un dérivé des mots germaniques *ehre* qui signifie « honneur » et *rik* qui veut dire « roi ». Or, un duel sert précisément à un jeune homme de bonne famille à défendre son honneur, ainsi qu'il le déclare avec raideur à Édouard Broderick, après le duel : « Il connaissait le Sud. Il devait savoir qu'on ne gifle pas un homme de chez nous si l'on ne veut pas mourir<sup>1404</sup>. » *Mac* indique bien sûr l'origine gaélique. Mais *Clure* comporte une étymologie plus intéressante puisque cela proviendrait de l'ancien occitan et signifierait « renfermer, clore, couvrir », comme pour désigner que le jeune homme est enfermé en lui-même, sorte de forteresse imprenable pour l'amour, ainsi que lui-même en prend conscience en narrant une tentative avortée pour aller voir Angelina : « Un jour, j'ai sauté à cheval, j'ai poussé jusqu'aux abords de la plantation, mais quelque chose m'a retenu d'aller plus avant, comme s'il y avait eu un interdit autour de cette maison<sup>1405</sup>. » Mais les termes « clore, renfermer » peuvent aussi désigner le crime qu'il accomplit en tuant Ian et en lui fermant la bouche, manière d'enclorre son secret en lui-même, ainsi que le lui a dit Ian, au cours d'une de leurs conversations : « ce mot que je meurs de ne pouvoir dire<sup>1406</sup> ».

Jacques de la pièce *L'Ennemi* et James Ferris de la pièce *L'Ombre* peuvent être traités ensemble car leurs prénoms présentent une étymologie commune. James est en effet une variante française ancienne de Jacques venant du bas latin *Jacomus*. Jacques est un doublet de Jacob, prénom qui vient de l'hébreu et qui signifie « talon » car Jacob tenait son frère Esaü par le talon en naissant. D'autres étymologies indiquent que ce prénom pourrait signifier « supplanter » comme l'a fait Jacob vis-à-vis de son frère aîné avec le plat de lentilles dans la Bible. Étymologie particulièrement intéressante si l'on considère que Jacques de Silleranges, dans *L'Ennemi*, est le demi-frère de Pierre, qu'il fera tuer, et qu'il est plus jeune que lui. La rivalité fraternelle est d'ailleurs très vite montrée dans la pièce puisque Pierre prend la place de Jacques, au coin du feu en expliquant : « Je suis l'aîné et j'ai froid. C'est tout simple<sup>1407</sup>. » Puis, Pierre rappelle à son frère cadet ses succès avec les femmes qu'il convoitait : « Entre nous, je vous les prenais toutes, ces aimables personnes vers qui vous tourniez un regard timide. » Comme Pierre lui annonce qu'il va séduire Élisabeth, la maîtresse de Jacques, ce dernier lui déclare la guerre : « Ne me poussez pas à bout. Je vous tuerais<sup>1408</sup>. » L'assassinat de Pierre permettra à Jacques de supplanter enfin son frère.

Concernant James Ferris, on peut dire qu'il était comme un frère pour Philip Anderson puisqu'ils étaient des amis inséparables du même âge, ainsi que James le rappelle à Philip : « Mais vous les trouviez justement très ennuyeux, les garçons de bonne famille. Votre compagnon de plaisir c'était moi<sup>1409</sup>. » James Ferris, s'il

---

<sup>1404</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1082.

<sup>1405</sup> *Ibid.*, p. 1073.

<sup>1406</sup> *Ibid.*, p. 1071.

<sup>1407</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1100. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1408</sup> *Ibid.*, p. 1103.

<sup>1409</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1184. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

n'est issu que d'un milieu social modeste, a, en revanche, beaucoup de talent : « Ma conversation vous amusait alors. Ne vous en défendez pas, vous admiriez mes dons. J'avais le sens de l'univers poétique. » La rivalité entre les deux hommes pour les femmes est aussi présente : « Nous courions après les mêmes femmes, ces femmes un peu faciles des environs. » Rien d'étonnant dès lors à ce que Ferris tombe amoureux d'Évangéline, la femme de Philip Anderson mais elle le repousse. Alors, le seul moyen pour supplanter son rival est le crime qui consiste à tuer Évangéline, ainsi que le comprend Philip : « Ce que vous vouliez, c'était faire de moi votre égal par la complicité<sup>1410</sup>. » L'autre moyen de supplanter Philip pour James sera d'envoyer son fils, David Grey, à Edgware Place, chez son rival même. Le fils de Ferris ressemble à s'y méprendre à son père, à vingt ans. Or, la fille de Philip est le sosie d'Évangéline, sa mère. Leur amour sera un moyen de supplanter Philip, à travers la génération suivante. James se nomme Ferris qui est un nom de famille catalan signifiant « qui contient du fer, homme robuste ». Par son crime, James Ferris a parfaitement accompli l'identité programmatique enclose dans son prénom et son patronyme.

Dans *L'Apprenti Psychiatre*, Casimir Jovite porte un prénom antiphrastique puisqu'il vient du polonais *kasimierz* qui signifie « qui fait la paix ». Casimir suscite la violence et même le crime, tout l'opposé de la paix. Toutefois, l'origine polonaise du prénom n'est pas indifférente lorsque, dans une autre fiction, un Polonais est aussi un criminel : Max, dans *Chaque homme dans sa nuit*. Casimir retient l'attention par sa rareté et sa consonance étrangère. Or, on sait l'importance du personnage étranger chez Green, qui joue bien souvent le rôle de catalyseur des passions, de révélateur. Jovite vient du génitif latin *jovis* renvoyant à Jupiter. Rien de jupitérien ou de jovial chez Casimir mais, en revanche, il tuera son élève d'un coup de feu, ce qui peut faire une lointaine allusion au fait que le dieu des dieux olympiens possède la foudre, autrement dit, le feu.

### 2.3.2. La victime toute désignée chez Green

Nous allons également procéder à un premier classement des noms des victimes greeniennes selon qu'ils sont complets (prénom et nom) ou incomplets (un nom ou un prénom seulement) : nous commencerons par la première catégorie. Dans *Mont-Cinère*, les victimes de l'incendie, Franck Stevens<sup>1411</sup>, le seul survivant, Laura Stevens, son bébé<sup>1412</sup>, Joséphine, la servante<sup>1413</sup>, et la maison Mont-Cinère sont introduites avec leur identité complète, à l'exception de la servante. Nous retrouvons un procédé de construction complète de l'identité de la victime dans *Adrienne Mesurat*. Le père d'Adrienne, la victime, Antoine Mesurat, est d'abord

---

<sup>1410</sup> *Ibid.*, p. 1190.

<sup>1411</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 182.

<sup>1412</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>1413</sup> *Ibid.*, p. 269.

présenté par son nom de famille « M. Mesurat<sup>1414</sup> » ce qui lui confère l'autorité et le rattache à ses ascendants puis par son identité complète « Antoine Mesurat<sup>1415</sup> ». Dans *Moïra*, la victime de Joseph est mentionnée par son prénom, dès le début du roman<sup>1416</sup>. Son nom est évoqué pour la première fois, en rappelant son lien d'adoption par Mrs. Dare : « la fille adoptive de Mrs. Dare<sup>1417</sup> ». Même si ce n'est pas son vrai nom puisque Moïra a été abandonnée, bébé, cela lui donne une identité complète malgré le déséquilibre identitaire induit par la méconnaissance de ses origines et de son vrai nom. Enfin, le prénom du héros de *Chaque homme dans sa nuit*, « Wilfred<sup>1418</sup> », qui sera la victime d'un crime, est mentionné dès la deuxième phrase du roman, suivi de près par son nom de famille « Mr. Ingram ». Son prénom est composé de deux parties : *wil-*, le diminutif de William et *-fred* pour Frédéric, ce qui suggère une division intérieure du personnage. Dans *Sud*, Ian Wiczewski est désigné de façon complète dans la liste des personnages mais par son prénom au cours de la pièce ce qui le rend plus intime au lecteur. Dans *L'Ennemi*, Pierre ne portera jamais que son prénom car c'est un « demi-frère des Silleranges ». Si ce prénom nous le rend plus proche, il marque aussi son origine douteuse socialement « du côté de sa mère<sup>1419</sup> ». Dans *L'Apprenti Psychiatre*, « Pierre-Marie de Fronsac<sup>1420</sup> » possède un nom complet mais ne sera nommé intégralement qu'après sa mort. Son prénom nous le rend ainsi plus proche, plus familier.

Dans la seconde catégorie dans laquelle les victimes possèdent un nom incomplet (prénom ou nom seulement), se trouve Angèle, la première victime de Guéret, dans *Léviathan*, présentée succinctement mais de façon réaliste et vraisemblable au cours d'une discussion entre Guéret et un garçon de café : « c'est Angèle. Sa mère est morte l'an passé<sup>1421</sup>. » Angèle est désormais orpheline et son nom, incomplet, traduit bien la perte d'une partie de son identité. La seconde victime de Guéret, « M. Sarcenas<sup>1422</sup> », est, elle aussi, présentée uniquement par son patronyme, ce qui donne une dignité à ce vieil homme, mais instaure en même temps une distance. Dans le roman *Minuit*, la victime, « M. Agnel<sup>1423</sup> », ne sera nommée que par son nom, ce qui met l'accent sur la dignité mais aussi la signification de ce nom sur laquelle nous reviendrons. Dans *Varouna*, la victime de Hoël, Morgane<sup>1424</sup>, ne porte qu'un prénom, à l'instar de Hoël, bien qu'elle soit fortunée, par souci de véracité historique et pour rendre aux lecteurs le personnage plus familier, comme s'ils lisaient un conte merveilleux, mais aussi pour des motifs symboliques, comme nous le verrons. Dans *Si j'étais vous...*, la victime de Paul Esménard,

---

<sup>1414</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 291.

<sup>1415</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>1416</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 6.

<sup>1417</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>1418</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 413.

<sup>1419</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1105.

<sup>1420</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>1421</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 585.

<sup>1422</sup> *Ibid.*, p. 715.

<sup>1423</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 489.

<sup>1424</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 674.

Berthe<sup>1425</sup>, ne sera nommée que par son prénom, montrant le lien qui unit Paul à Berthe, mais aussi sa méconnaissance de celle-ci. L'absence du patronyme signifie l'absence d'origines et fragilise le personnage. Dans *L'Ombre*, Évangéline est toujours uniquement nommée par son prénom, comme si elle ne se rattachait plus à aucun patronyme, ce qui est vrai d'une certaine façon puisqu'elle est décédée et se présente comme un personnage dont la présence est faite d'absence. Elle n'existe plus que dans les esprits et les répliques de ceux qui la connaissaient, d'où l'utilisation de son prénom. Son prénom la rend proche du lecteur et du spectateur d'autant plus que c'est une victime.

Parmi les héroïnes victimes évoquées ci-dessus, deux possèdent un prénom au signifié en inadéquation avec leur vie jusqu'au moment du meurtre : il s'agit d'Angèle, l'héroïne de *Léviathan*, et de Moïra, celle de *Moïra*. Ce sont d'ailleurs parmi les noms les plus originaux de l'œuvre romanesque greenienne. Angèle, dont le prénom comporte phonétiquement et graphiquement le mot « ange » est loin de mener une vie angélique et pure puisqu'elle se vend aux clients du restaurant de Mme Londe.

Le prénom d'Angèle apparaît donc antiphrastique : l'ironie du narrateur est perceptible et introduit une dissonance, un déséquilibre, dans l'être du personnage. Par ailleurs, et de façon contradictoire, Angèle aime à se rendre à l'église de Lorges, Saint-Jude : « Sans être pieuse, elle aimait à se reposer à Saint-Jude. Sa foi se bornait à réciter de temps à autre, une courte prière<sup>1426</sup> ». Le prénom d'Angèle traduit donc une ambiguïté et un conflit latent intérieur entre l'être et le faire de ce personnage. Il en va de même pour Moïra dont Green indique ainsi l'étymologie, dans la courte note préfaçant l'édition originale : « Le nom de Moïra est celtique et le tréma que j'ai ajouté, un peu à regret, donne la prononciation exacte, ou presque, de cette forme irlandaise qu'a prise le nom de Marie<sup>1427</sup>. » Le prénom Marie, enclos dans la version irlandaise qu'est Moïra, évoque, bien sûr, la figure de la Vierge Marie mais, là encore, un décalage s'instaure entre le prénom et l'être qu'il implique et le faire du personnage. En effet, Moïra séduit tous les jeunes gens qui lui plaisent et vit librement, au contraire de la Vierge Marie, ainsi que le prouve la lettre qu'elle écrit à son amie Céline : « *Et quand il y a un beau garçon quelque part, il est toujours pour Moïra d'abord, hein<sup>1428</sup> ?* » ; pourtant Moïra a parfaitement conscience que l'image qu'elle donne la rapproche des prostituées, même si elle est dépourvue de désir vénal contrairement à ces dernières : « *Mais je ne suis pas la sale fille que vous croyez tous. J'en ai assez d'être une machine à jouir.* » En outre, après s'être plainte de sa fille adoptive, Moïra, dont la conduite laisse à désirer, dans une lettre qu'elle n'enverra pas, Mrs. Dare la qualifie de « Cher Ange<sup>1429</sup> » dans la seconde lettre qu'elle lui écrit. Le prénom

---

<sup>1425</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 902.

<sup>1426</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 646.

<sup>1427</sup> Note à *Moïra*, OC, t. III, p. 1533.

<sup>1428</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 169. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1429</sup> *Ibid.*, p. 30.

Moïra et le surnom hypocoristique « Ange » sont ici teintés d'ironie et suggèrent un déséquilibre au sein de l'être du personnage.

Du côté des personnages de victimes, la même fatalité que pour les criminels est à l'œuvre dans certains noms et prénoms. Intéressons-nous tout d'abord à M. Agnel, tué par Serge, dans *Minuit*. Son nom vient du latin *agnellus* et signifie « petit agneau, agnelet », ce qui renvoie à l'agneau sacrifié par les juifs à Pessah pour commémorer une des étapes de la libération des Égyptiens qui ont vu tous leurs enfants premiers-nés tués par l'ange de la mort. Les juifs ont pu éviter ce massacre en sacrifiant un jeune agneau et en badigeonnant leur porte de son sang. La fatalité du destin tragique de M. Agnel est donc inscrite dans son nom. L'agneau, chez les chrétiens, représente le Christ qui se sacrifie pour sauver l'humanité. À l'instar du Christ, M. Agnel se sacrifie pour sauver M. Edme que Serge voulait tuer, ainsi qu'il le dit à Élisabeth : « Il s'est jeté devant Edme au moment où je tirais<sup>1430</sup>. » D'ailleurs, Serge porte un prénom d'origine romaine qui vient du latin *sergii*, célèbre famille romaine. Or, ce sont les Romains qui ont crucifié le Christ.

Morgane, la femme qu'égorge Hoël, dans la première partie de *Varouna*, renvoie bien évidemment à la fée Morgane, personnage ambivalent du cycle arthurien. Or, le mot « fée » signifie « le destin » en latin. Son prénom, par l'imaginaire qu'il véhicule, est placé d'emblée sous le signe de la fatalité tragique. En outre, le prénom « Morgane » vient du breton *mor* qui signifie « la mer » et *gane* qui veut dire « né(e) de » : cette étymologie renforce le poids tragique qui pèse sur ce personnage car Hoël tuera Morgane parce qu'il convoite ce qu'il pense être un « joyau » et qui n'est en fait que la « chaîne » donnée par « les hommes de la mer<sup>1431</sup> » à Morgane en signe du destin qui la lie à Hoël. À l'instar de celui de Morgane, le prénom de Moïra renvoie au destin car il vient du grec *moirai* qui signifie les Moires, les déesses de la Destinée, indiquant ainsi un cheminement fatal pour l'héroïne greenienne. Son nom de famille *Dare* renvoie à l'anglais et signifie « oser, défier », autrement dit « défier le destin », ce qui fait peser une nécessité tragique sur la vie de Moïra.

Wilfred Ingram, la victime de Max, dans *Chaque homme dans sa nuit*, porte un prénom d'origine germanique composé de deux parties : *wil-* qui signifie en germanique « la volonté » et *fred-*, qui vient du germanique *frido*, qui veut dire « la paix ». Or, dans le roman, l'un des personnages secondaires et ami de Wilfred, se nomme Freddie, c'est-à-dire qu'il porte en guise de prénom la seconde partie du prénom de Wilfred, nous invitant à le considérer comme une partie du héros. Il se trouve que Freddie est bien une partie de Wilfred et même un double dans la mesure où il a les mêmes désirs charnels que Wilfred et la même peur des maladies vénériennes. En bon couple de doubles, ils se rendent ensemble à l'hôpital afin de faire une prise de sang pour savoir s'ils ont attrapé une maladie : « Vers six heures et demie, il se rendit à l'hôpital avec Freddie<sup>1432</sup>. » Mais,

---

<sup>1430</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 613.

<sup>1431</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 681.

<sup>1432</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 591.

ne pouvant supporter l'attente et l'angoisse du résultat, Freddie se suicide. La mort tragique de Freddie préfigure donc celle de Wilfred. En outre, en se rendant dans une petite église fréquentée par des Italiens, Wilfred voit un cercueil recouvert d'une « draperie noire où il voyait briller comme de la glace un grand I, car le mort [il s'agit d'un autre personnage que Freddie] et lui avaient la même initiale à leur nom<sup>1433</sup>. » Cette analogie entre les initiales fait du mort un double futur de Wilfred, ce que prouve d'ailleurs le dialogue fictif qui s'engage entre eux. La vision de ce cercueil constitue une anticipation narrative, même aux yeux de Wilfred : « Cela ne veut rien dire », pensa-t-il, mais il se sentit inquiet comme devant un mauvais présage. »

Dans *Sud*, Ian, un autre personnage polonais, porte un prénom qui vient de John et Jean et de l'hébreu *yehohanân* qui veut dire « Dieu fait grâce ». Jeune homme orgueilleux et cruel notamment envers Regina, au début de la pièce, il va tomber irrémédiablement amoureux d'Erik Mac Clure qui ne peut l'aimer. Cet amour devient une souffrance intolérable et Ian reconnaît devant Erik être un homme « qui souffre<sup>1434</sup> ». Il souffre en premier lieu de ne pouvoir dire son amour homosexuel à Erik : « ce mot que je meurs de ne pouvoir dire vous semblerait plus mystérieux et plus abominable que tout le reste<sup>1435</sup>. » La souffrance de son amour ne peut trouver d'issue que dans sa mort, car, contrairement à son ancêtre Ian, il va choisir d'être tué par celui qu'il aime afin de cesser de souffrir. Selon Erik Mac Clure, qui tente de se disculper d'avoir tué Ian, c'est Dieu qui a tout fait : « Il [Ian] a fait de moi l'instrument d'une volonté plus forte que la nôtre. Nous ne pouvons rien à ce qui est prédestiné<sup>1436</sup>. » L'accomplissement du crime semble coïncider avec l'accomplissement de l'étymologie du prénom de Ian.

Dans *L'Ennemi*, « Pierre » est un prénom qui vient du grec *petros* qui veut dire « roc, rocher ». C'est un prénom fortement connoté dans un milieu culturel chrétien puisqu'il désigne l'un des apôtres du Christ, sur lequel, selon le jeu de mots, le Christ bâtit son Église. Il est considéré comme le premier pape et est représenté avec des clefs, en guise d'attributs pour symboliser le fait qu'il garde les portes de l'Église. Pierre, moine défroqué, récemment arrivé au château de Silleranges, se met en tête de séduire Élisabeth mais il la séduit, paradoxalement, en lui parlant du monde spirituel : « Peut-être avez-vous comme moi le sentiment que ce monde qui nous entoure est l'effet d'une illusion à laquelle vous croyez, cependant, comme on croit à un rêve pendant le sommeil<sup>1437</sup>. » Pierre, en tombant amoureux d'Élisabeth, lui ouvre les portes d'un autre monde puisque après l'assassinat de Pierre, la jeune femme décide de se faire religieuse, ainsi que l'explique la nourrice d'Élisabeth à Jacques : « Elle veut être religieuse, elle le sera. » Se faire religieuse permet à Élisabeth de rejoindre l'Église de Pierre et d'accomplir la signification de son propre prénom qui vient de l'hébreu *Eli* qui signifie « mon Dieu »

---

<sup>1433</sup> *Ibid.*, p. 594. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1434</sup> *Sud, OC*, t. III, p. 1068.

<sup>1435</sup> *Ibid.*, p. 1071.

<sup>1436</sup> *Ibid.*, p. 1082.

<sup>1437</sup> *L'Ennemi, OC*, t. III, p. 1106.

et *Sheva* qui veut dire « serment », « subsistance » : « mon Dieu est mon serment » ou « mon Dieu est ma subsistance ».

Dans *L'Ombre*, la victime de Ferris, Évangéline, porte un prénom qui vient du grec ancien *εὐαγγέλιον*. Ce terme se compose du préfixe *εὖ-* qui veut dire « bon » et du substantif *ἄγγελος* qui désigne un « messager ». Le prénom de la jeune femme signifie donc « bonne nouvelle », tout comme l'Évangile, dont l'étymologie est la même. Mais de quelle « bonne nouvelle » s'agit-il dans cette pièce bâtie sur un assassinat qui s'est déroulé il y a dix ans ? La grande nouvelle de la pièce pour le lecteur, le spectateur et pour Philip Anderson est la découverte de l'innocence d'Évangéline qui n'a pas été infidèle à son époux, selon les mots de Ferris : « Elle était parfaitement innocente mais je voulais sa mort<sup>1438</sup>. » Cette nouvelle permet de réhabiliter son épouse dans l'esprit de Philip et de raviver son premier amour pour elle, ce qui entraînera son suicide final. Mais cette nouvelle permet aussi et surtout d'accomplir pleinement le prénom d'Évangéline qui est formé de deux parties : Ève et Angéline. Nous avons vu la signification d'Angéline qui renvoie à l'ange, à un être pur et éthéré. Mais Ève, la première femme de l'humanité, renvoie à la pécheresse car elle a cédé à la tentation du serpent, dans la *Genèse*, générant le péché originel. Or, dans la pièce de théâtre, Ferris a fait passer Évangéline pour une femme infidèle donc pécheresse, comme Ève, alors qu'elle était et est un ange, Angéline, la deuxième partie de son prénom. Au cours de la pièce, Évangéline retrouve sa véritable identité dans la deuxième partie de son prénom mais son histoire et sa tragédie sont inscrites dans les deux parties de son prénom.

---

<sup>1438</sup> *L'Ombre, OC*, t. III, p. 1189.





## 3. Les liens entre Éros et Thanatos

### 3.1. Le désir comme source du crime

#### 3.1.1. Le désir frustré et la folie homicide

Nous allons tâcher de montrer les points de convergence entre Éros, pulsion de vie dans le vocabulaire freudien, et Thanatos, pulsion de mort, en nous intéressant aux liens entre le désir sexuel et le crime au sein de la fiction greenienne. Nous montrerons ainsi que le désir sexuel est à la source du crime à travers les similitudes qui peuvent exister entre libido et pulsion homicide, le rôle psychanalytique des armes utilisées et l'érotisation du corps des personnages avant et pendant la scène de crime. Puis, nous prouverons que la scène de crime, accomplissement d'un interdit en elle-même, est fortement érotisée et devient ainsi l'occasion d'écrire la scène interdite, impossible. Par un renversement logique, si la scène de crime devient une illustration de la scène de relation sexuelle interdite alors la sexualité devient un crime, ce que nous verrons dans les exemples de quelques fictions sans crime au sens juridique.

Très tôt, Green prend conscience de l'importance du lien existant entre désir sexuel et crime, non seulement dans son œuvre fictionnelle, mais aussi dans la vie, ainsi qu'il le déclare dans son *Journal* : « "L'érotisme est un abîme." La très grande partie de l'humanité reste au bord de cet abîme, car il y a beaucoup à parier que l'aboutissement de l'érotisme, c'est le meurtre<sup>1439</sup>. » Certes, dans cette citation, ce n'est pas le mot « crime » qui est utilisé mais celui de « meurtre », toutefois le « meurtre », homicide volontaire non prémédité, appartient juridiquement à la catégorie des crimes, infractions les plus graves, en droit français. Nous aurons l'occasion de voir que, dans ses fictions, Green emploie les termes de « crime », « meurtre » et « assassinat » presque comme des synonymes, même si, bien évidemment, il connaissait les différences sémantiques entre ces différents substantifs. Leur emploi presque comme des synonymes est peut-être dû à son écriture visionnaire, au

---

<sup>1439</sup> *Journal*, 9 mai 1954, OC, t. IV, p. 1336.

sens de perception de la réalité profonde des choses, mais aussi à la volonté de montrer la difficulté qu'il y a parfois à distinguer les actes criminels homicides. La meilleure preuve de ces échanges quasi synonymiques entre « crime » et « meurtre » est le développement de l'idée du lien entre érotisme et crime, dans son *Journal* :

*La cruauté humaine est à peu près sans bornes, parce que c'est de ce côté-là, semble-t-il, que notre imagination est la plus forte quand le démon lui lâche la bride. Au-delà de l'érotisme, mais dans la même direction, il y a l'enfer de la cruauté, et plus on va loin dans l'érotisme, plus on approche de cet enfer. C'est pour cela que l'excès dans le domaine sexuel finit par provoquer l'effroi, le crime étant l'aboutissement naturel de l'érotisme<sup>1440</sup>.*

La réflexion finale de Green est presque identique à celle citée ci-dessus. Mais grâce à cette nouvelle analyse, nous comprenons mieux comment le crime peut constituer la conséquence logique de l'érotisme. C'est l'idée d'« excès » dans le domaine sexuel qui peut mener au crime. Or, l'idée d'« excès » est précisément au cœur de la sexualité, activité de l'érotisme et « pléthore des organes génitaux<sup>1441</sup> », ainsi que le montre fort bien Georges Bataille dans *L'Érotisme*, un recueil d'articles approfondissant les liens entre l'érotisme, la transgression et le sacré archaïque :

*Dans la pléthore, l'être passe du calme du repos, à l'état d'agitation violente : cette turbulence, cette agitation, atteignent l'être entier, elles l'atteignent dans sa continuité. Mais la violence de l'agitation, qui d'abord a lieu au sein de la continuité, appelle la violence de la séparation, d'où la discontinuité procède. Le calme enfin revient dans la séparation achevée, où se trouvent deux êtres distincts<sup>1442</sup>.*

L'« excès » de la sexualité que Georges Bataille nomme « pléthore », « surabondance d'énergie<sup>1443</sup> », implique l'idée de « violence », ce qui nous permet clairement de mieux relier l'acte sexuel et l'acte criminel : dans la sexualité, « deux individus sous l'empire de la violence, associés par les réflexes ordonnés de la connexion sexuelle, partageant un état de crise où l'un comme l'autre est hors de soi<sup>1444</sup>. » En outre, Bataille rapproche bien sûr la sexualité de la « petite mort » : « l'affaissement consécutif au paroxysme final est tenu pour une “petite mort<sup>1445</sup>”. » Mais, plus profondément, Bataille voit dans Éros la sœur de Thanatos car l'homme, être discontinu, séparé et individué, quand il est vivant et conscient, ne renoue avec le tout, la « continuité », que dans la mort ou la sexualité. En effet, au cours de l'acte sexuel, l'être cesse d'être un et indivisible, comme l'analyse fort justement Bataille : « L'être en vérité se divise, son unité se rompt, dès le premier instant de la

---

<sup>1440</sup> *Journal*, 26 mai 1955, OC, t. IV, p. 1416.

<sup>1441</sup> BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 2011 [1957], p. 112.

<sup>1442</sup> *Ibid.*, p. 104-105.

<sup>1443</sup> *Ibid.*, p. 108. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1444</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>1445</sup> *Ibid.*, p. 108.

crise sexuelle<sup>1446</sup>. » La sexualité et la mort ont donc comme point commun d'accomplir au cours de leur réalisation la disparition de l'individu, l'une symboliquement et temporairement, l'autre réellement et de manière irréversible. La mort est encore présente dans l'acte sexuel à travers sa visée reproductrice, ainsi que le précise Bataille : « Si la reproduction des êtres sexués n'appelle pas la mort immédiate, elle l'appelle à longue échéance<sup>1447</sup>. » À la lumière des analyses batailliennes, nous comprenons mieux comment l'érotisme tisse avec la violence, la mort et le crime des liens étroits.

L'« excès », terme qui signifie le fait de dépasser les limites, les bornes, désigne chez Georges Bataille la « pléthore » du désir. Il sert de pont entre l'érotisme et le crime et est à l'œuvre dans bon nombre de fictions greeniennes, d'autant plus exacerbé qu'il est frustré. Sigmund Freud donne au désir sexuel le nom de « libido » qu'il définit ainsi dans sa 20<sup>e</sup> Conférence sur la vie sexuelle humaine : « force avec laquelle se manifeste l'instinct sexuel<sup>1448</sup> ». Ainsi, Emily, dans *Mont-Cinère*, après avoir compris qu'elle a perdu sa demeure natale cède-t-elle à ses désirs les plus enfouis, comme lorsqu'elle souhaite empêcher Franck, son mari, d'entrer dans sa maison : « Comme il montait sur le porche, elle eut un mouvement convulsif, et cédant à une impulsion soudaine, elle courut dans l'antichambre et se lança contre la porte qu'il se préparait à ouvrir<sup>1449</sup>. » L'excès finit toujours par déborder. Le désir frustré pour sa maison natale va s'inverser en désir de mort par l'incendie final qui manifeste un « caractère sexuel<sup>1450</sup> », selon Bachelard, comme chez tout incendiaire. Mais le feu permet aussi de traduire un excès, une abondance d'énergie destructrice dont l'hyperbole se fait ici le reflet : « il [Franck] entendit un craquement horrible, puis un autre prolongé, et aussitôt, dans un fracas assourdissant, toute la partie de l'escalier qui reliait le rez-de-chaussée au premier étage s'écroula<sup>1451</sup>. » À la lumière des analyses bachelardiennes sur la dimension sexuelle de l'acte incendiaire, l'amour qu'Emily porte à Mont-Cinère est bien de nature érotique. Pour comprendre ce lien, il nous faut probablement postuler un transfert sur la demeure de désirs frustrés refoulés, sans doute opaques à eux-mêmes. Dans le roman, la maison est liée à un personnage absent et précisément enfoui : Stephen Fletcher, le père d'Emily, est en effet décédé quand sa fille avait dix ans. La maison appartient à Mr. Fletcher par transmission patrimoniale : c'est « une propriété qu'il avait héritée de son père, et qu'en souvenir d'un voyage en Europe, il avait appelée Mont-Cinère<sup>1452</sup>. » Nommer la maison consiste à la faire sienne, à l'imprégner de sa marque. Mais, réciproquement, l'atmosphère du lieu va marquer intimement Mr. Fletcher au point d'influer sur son tempérament : « Quelque chose de la mélancolie de sa maison

---

<sup>1446</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>1447</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>1448</sup> FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 377.

<sup>1449</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 267.

<sup>1450</sup> BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 35.

<sup>1451</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>1452</sup> *Ibid.*, p. 77.

natale s'était glissé en lui et faisait partie de son caractère<sup>1453</sup>. » Cette influence réciproque de la maison et de son propriétaire met en place une identification possible entre Mont-Cinère et le père d'Emily. La jeune fille semble avoir opéré de façon inconsciente cette identification puisqu'elle défend tout particulièrement contre la ladrerie rapace de sa mère « “ce qui appartenait à [s]on père<sup>1454</sup>.” » Emily associe d'ailleurs le bonheur à la présence de son père dans la maison, à travers une tournure hypothétique : « “Si mon père était ici, nous ne vivrions pas comme des pauvres et je serais plus heureuse.” » Si notre hypothèse selon laquelle l'amour d'Emily pour Mont-Cinère constitue le transfert inconscient du désir pour le père est exacte, alors il s'agit d'un désir érotique incestueux illustrant le complexe d'Électre, Œdipe au féminin.

Dans *Adrienne Mesurat*, l'« excès » et la violence apparaissent d'abord chez le père d'Adrienne qui gifle sa fille « de toutes ses forces<sup>1455</sup> » puis chez Adrienne qui va franchir le seuil, la limite, de sa chambre, dans un geste excessif qui préfigure le crime : « Elle s'élança hors de la chambre et ferma la porte derrière elle à toute volée. » Dans *Léviathan*, l'excès de désir sexuel frustré est aussi présent chez Guéret puisqu'il est décrit dans un état d'« ivresse de rage et de souffrance », de « rage qui lui faisait perdre tout contrôle de ses gestes<sup>1456</sup> », au moment du viol d'Angèle. Il dépassera aussi les limites en entrant par effraction dans la chambre d'Angèle et en tuant M. Sarcenas. Green analyse d'ailleurs ainsi ce roman, dans son *Journal* : « On y voit un homme que le désir pousse au crime ; tout ce livre respire la passion et le meurtre, qui est l'aboutissement logique de la passion tenue en échec<sup>1457</sup>. » Cette réflexion est reprise un peu plus loin dans une autre notation : « Mon roman n'était qu'une manifestation sombre et violente de l'instinct<sup>1458</sup> ». Dans *Varouna*, la convoitise de Hoël pour le supposé « joyau » de Morgane est présentée comme excessive : « il ne put s'endormir, travaillé comme il était par l'histoire de la riche Morgane<sup>1459</sup>. » Le verbe « travaillé » renvoie au latin populaire *tripaliare* qui signifie « torturer, tourmenter avec le *trepalium* » et implique donc une idée d'excès de souffrance, ce qu'entraîne la frustration. Le désir de Hoël pour le « joyau » de Morgane semble posséder un autre ressort que celui de la cupidité : ce désir est de nature sexuelle. L'image du « joyau » n'est pas sans rappeler les métaphores utilisées au Moyen Âge pour décrire la défloration, la première prise de possession du sexe féminin encore vierge. Dans *Si j'étais vous...*, le désir frustré est si puissant que le fait de ne pas avoir Berthe empêche toute joie aux yeux de Paul Esménard : « Et d'abord, aucun plaisir n'était plus possible, à cause de Berthe. Elle empêchait tout<sup>1460</sup>. » Esménard franchira d'ailleurs le seuil, la limite de l'appartement de Berthe, par la force. Dans *Moïra*, Joseph est

<sup>1453</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1454</sup> *Ibid.*, p. 75. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1455</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 390. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1456</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681. Cette référence est valable pour la citation précédente.

<sup>1457</sup> *Journal*, 6 juin 1961, OC, t. V, p. 272.

<sup>1458</sup> *Journal*, 9 mars 1962, OC, t. V, p. 301-302.

<sup>1459</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>1460</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 905.

en proie au désir sexuel tandis que Moïra se trouve enfermée avec lui dans sa chambre : « Son corps d'homme la voulait [...]. À cause de cela, le sang lui battait aux tempes et ses entrailles se serraient. Et il y avait encore autre chose de pénible et d'humiliant à quoi il ne pouvait rien<sup>1461</sup>. » Sans doute ce dernier passage désigne-t-il pudiquement et à mots couverts l'érection de Joseph, indiquant pleinement « la pléthore des organes » bataillienne. À ce désir répond une colère excessive, comme la qualifient les psychanalystes : la « fureur<sup>1462</sup> ». Green prend d'ailleurs conscience du lien entre le désir et l'homicide chez Joseph, ainsi qu'il l'analyse dans son *Journal* : « Mon héros a la folie homicide, c'est sûr. Il veut tuer tout ce qu'il désire. Quelle lumière cela jette sur son corps à corps avec Praileau ! Mais il n'en sait rien. Praileau, lui, le sait parfaitement<sup>1463</sup>. » Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Max est dépeint comme « fou<sup>1464</sup> » et son attitude est excessive : « “Ce soir, il n'y a pas de douceur, fit Max [...] La douceur vient plus tard, vient après [...] l'action regrettable<sup>1465</sup>.” »

Dans *Sud*, l'excès de Ian se manifeste dans la « gifle<sup>1466</sup> » qu'il administre à Erik. La violence et l'excès d'Erik se voient alors dans le massacre de Ian, avec « fureur<sup>1467</sup> » au cours du duel, comme le raconte M. White. Dans *L'Ennemi*, l'excès et la violence lient l'amour de Jacques pour Élisabeth à son désir de tuer Pierre qui veut séduire Élisabeth : « Ne me poussez pas à bout. Je vous tuerais<sup>1468</sup>. » Pour Jacques, toucher à celle qu'il aime, c'est déclencher le crime. Dans *L'Ombre*, le désir excessif et violent de James Ferris se reflète dans l'une de ses répliques à Philip Anderson : « Je l'aimais comme vous l'aimiez, plus que vous peut-être<sup>1469</sup> ». Le dépassement des limites s'accomplira en poussant Évangéline du bord de la falaise de Bleak Wood dans le vide. Dans *L'Apprenti Psychiatre*, l'excès et la violence de Casimir apparaissent quand son désir de susciter une crise chez Pierre-Marie va être frustré car Casimir ressent « un désir sans frein d'aller au bout de l'expérience<sup>1470</sup> ». Casimir dépasse les bornes en se montrant brutal avec Pierre-Marie, son élève : « Le soir même, il fit irruption dans la chambre de Pierre-Marie et lui parla d'une voix basse et menaçante comme quelqu'un qui veut terrifier un enfant. » Dans *Le Duel*, la violence et l'excès sont perceptibles chez l'un des belligérants qui « promène autour de lui un regard de féroce et d'ingouvernable impatience<sup>1471</sup> ». Le désir sexuel frustré entraîne la violence, ainsi que le montre René Girard, dans *La Violence et le Sacré* :

---

<sup>1461</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 170.

<sup>1462</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>1463</sup> *Journal*, 13 octobre 1948, OC, t. IV, p. 1043.

<sup>1464</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 694.

<sup>1465</sup> *Ibid.*, p. 697.

<sup>1466</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1074.

<sup>1467</sup> *Ibid.*, p. 1081.

<sup>1468</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1103.

<sup>1469</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1189.

<sup>1470</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 568. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1471</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

*Tout comme la violence, le désir sexuel tend à se rabattre sur des objets de rechange quand l'objet qui l'attire demeure inaccessible. Il accueille volontiers toutes sortes de substitution. Tout comme la violence, le désir sexuel ressemble à une énergie qui s'accumule et qui finit par causer mille désordres si on la tient longtemps comprimée. Il faut noter, d'autre part, que le glissement de la violence à la sexualité, et de la sexualité à la violence s'effectue très aisément<sup>1472</sup>...*

Les liens entre désir sexuel et violence sont donc particulièrement étroits, ce que démontre parfaitement l'œuvre fictionnelle de Green.

Au cours de son *Introduction à la psychanalyse*, Sigmund Freud définit le refoulement comme un « processus pathogène » au cours duquel « [i]l a dû se manifester une violente opposition contre la pénétration d'[un] processus psychique jusqu'à la conscience ; [...] ce processus [...] resté inconscient, [...] [ayant eu] la force de former un symptôme<sup>1473</sup>. » Or, Freud explique plus loin que ces « symptômes servent à la satisfaction sexuelle du malade, [qu']ils se substituent à cette satisfaction lorsque le malade en est privé dans la vie normale<sup>1474</sup>. » Le désir frustré et refoulé est à l'origine des maladies psychiques entraînant de l'hystérie, des névroses ou d'autres perversions visant la « satisfaction de désirs cruels ou affreux, voire de désirs contre nature<sup>1475</sup>. » Le désir frustré et refoulé a donc bien quelque chose à voir avec une certaine forme de folie. La « libido insatisfaite » et « les fixations » entraînent la « maladie<sup>1476</sup> », selon Freud. Maints personnages greeniens, s'ils ne sont pas tous fous, semblent au moins atteints de névroses. À la fin de *Mont-Cinère*, Emily devient la proie d'une folie homicide puisque après avoir tenté d'étrangler le bébé de Franck, elle va mettre le feu à la maison entière, tuant en plus d'elle-même, le bébé et la domestique, Joséphine. Il en va de même pour Adrienne Mesurat qui commet son parricide dans un état de demi-conscience. D'ailleurs, Adrienne se montre significativement incapable d'affronter son parricide et s'imagine peu de temps après que son père est toujours vivant : « “Je vais monter chez papa”, dit-elle tout haut d'une voix ferme<sup>1477</sup>. » La double impossibilité pour Adrienne d'admettre son parricide et d'accepter le rejet de son amour par le docteur Maurecourt va la rendre folle, à la lettre, à la fin du roman. Dans *Léviathan*, Guéret ne parvient pas non plus à se reconnaître dans le viol et la défiguration qu'il vient de commettre sur Angèle, comme s'il était à demi-fou, au moment du crime : « Cela ressemblait trop peu au reste de sa vie pour être vrai<sup>1478</sup> ». Dans *Moïra*, Joseph est comme un fou, le temps du crime car il n'est plus maître de ses actions : « Des mots sans suite lui sortaient de la bouche et à un moment il pleura sans le savoir<sup>1479</sup>. » Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Max, frustré de ne pouvoir assouvir son désir

---

<sup>1472</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 58.

<sup>1473</sup> FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 354.

<sup>1474</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>1475</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>1476</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>1477</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 392.

<sup>1478</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 683.

<sup>1479</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 174.



sexuel pour Wilfred va le tuer ; il est reconnu par Wilfred comme « fou<sup>1480</sup> » et d'ailleurs, a déjà été interné. Dans *L'Apprenti Psychiatre*, c'est Casimir, le doctorant, qui, frustré de ne pouvoir obtenir la crise de son élève, Pierre-Marie, afin de servir sa thèse, finira comme un « fou délirant<sup>1481</sup> ».

Selon Green, le désir a partie liée avec la folie, comme il le mentionne à maintes reprises dans son *Journal* : « j'ai toujours eu tendance à considérer un appétit immodéré du plaisir comme une forme admise de démence<sup>1482</sup>. » Conséquemment, Green pointe aussi les dangers psychiques de la frustration et du refoulement : « le refoulement sexuel peut-être dangereux à un point qu'on ne soupçonne pas toujours<sup>1483</sup> ». Si le désir sexuel comporte une part de folie, alors les criminels sexuels sont des fous, ce que Green indique à propos d'un violeur pédophile du New-Jersey : « un homme qui commet un crime sexuel n'est pas capable de raisonner au moment où il commet son crime. C'est un malade qu'il faut soigner<sup>1484</sup>. » Cette réflexion sur la folie du meurtrier se retrouve dans la série d'entretiens de Green avec Marcel Jullian, dans *Julien Green en liberté...* : « pour moi, un assassin, au moment où il commet son assassinat, est un fou, et il devrait être soigné comme un fou... ça n'arrange rien de lui couper la tête<sup>1485</sup>. »

Enfin, le désir est profondément lié à la violence et à l'homicide par le truchement de la théorie du « désir mimétique » de René Girard selon lequel, dans *La Violence et le Sacré*, « [l]e rival [étant] le modèle du sujet », « il [le désir] se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle<sup>1486</sup>. » Ce mimétisme du désir ne peut déboucher que sur une rivalité, comme le démontre fort bien René Girard : « Même s'il a encouragé l'imitation, le modèle est surpris de la concurrence dont il est l'objet. Le disciple, pense-t-il, l'a trahi » et *a contrario*, « [l]e disciple, lui, se croit condamné et humilié<sup>1487</sup> ». Identité du désir et rivalité ne peuvent déboucher que sur la violence ainsi que l'affirme Girard dans une belle formule : « La violence devient le signifiant du désirable absolu<sup>1488</sup>. » Le mécanisme de la violence s'enclenche alors par l'indifférenciation des êtres et des personnages : « les antagonistes sont devenus des “doubles” », « mélange informe, difforme, monstrueux, d'êtres normalement séparés<sup>1489</sup> ». La violence entraîne alors l'escalade de la violence par réduplication, ainsi que le prouve Girard : « La violence a des effets “mimétiques” extraordinaires<sup>1490</sup> ». Le mécanisme du désir « mimétique » que nous venons d'expliquer, à la lumière des théories de René Girard, se retrouve parfaitement dans certaines fictions de Green et permet ainsi d'expliquer comment le désir frustré mène

---

<sup>1480</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 694.

<sup>1481</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>1482</sup> *Journal*, 30 décembre 1940, OC, t. IV, p. 549.

<sup>1483</sup> *Journal*, 23 septembre 1944, OC, t. IV, p. 808-809.

<sup>1484</sup> *Journal*, 18 juin 1957, OC, t. V, p. 106.

<sup>1485</sup> *Julien Green en liberté...*, entretiens avec Marcel Jullian, OC, t. VIII, p. 1170.

<sup>1486</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 217.

<sup>1487</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>1488</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>1489</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>1490</sup> *Ibid.*, p. 51.

à la violence homicide. Les trois premiers romans de Green illustrent parfaitement cet engrenage du désir et de la violence. Dans *Mont-Cinère*, Emily lutte contre sa mère, puis contre Franck, pour la possession du même objet du désir : Mont-Cinère. Mrs. Fletcher et Franck deviennent successivement pour Emily des rivaux d'où les conflits et l'incendie final quand Emily comprendra qu'elle a définitivement perdu la possession exclusive de sa demeure natale. Mais, selon René Girard, le désir de l'objet est second par rapport à la fascination exercée par le médiateur. Si nous suivons la piste de l'identification inconsciente d'Emily entre Mont-Cinère et son père, alors posséder Mont-Cinère revient à se rapprocher de la figure fascinante du médiateur qu'est son père. En effet, dans les reproches qu'Emily adresse à sa mère, le père et les biens qui lui appartenaient semblent l'objet d'un culte, d'une vénération, comme si Mr. Fletcher était un dieu : « Vous ne devez pas toucher à ce que mon père nous a laissé, s'écria la jeune fille. De son temps vous n'auriez pas osé vous défaire de son bien<sup>1491</sup>. » L'interdit de ne pas toucher aux affaires du père d'Emily divinise Mr. Fletcher et fait de la lésine de Mrs. Fletcher un acte sacrilège. Or, le médiateur fait aussi l'objet d'un culte presque divin par son émule. Pour le roman *Adrienne Mesurat*, Carole Auroy-Mohn analyse très justement, dans son article « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », ce mécanisme de mimétisme du désir : « Mesurat se pose comme le médiateur, celui qui dicte le désirable, modelant tout sur ses désirs. Il leur rend désirable sa toute-puissance<sup>1492</sup>. » Il s'agit donc pour le père Mesurat de « frustrer le désir d'autonomie de ses filles » afin de maintenir son omnipotence. Ce désir mimétique débouchera sur le parricide par Adrienne. Dans *Léviathan*, Guéret se découvre une multiplicité de rivaux qui ont déjà tous possédé Angèle, ce qui déclenche la crise de jalousie et de colère et entraînera le viol et la défiguration de la jeune femme. Dans *L'Ennemi*, nous avons la situation topique des frères ennemis puisque Pierre et Jacques, son demi-frère, convoitent et aiment la même femme, Élisabeth, ce qui déclenche le conflit entre les deux frères et l'assassinat de Pierre par Jacques, par l'entremise d'hommes de main. Processus analogue du passage du désir à la violence dans *L'Ombre* puisque Ferris est amoureux de la femme de Philip Anderson que ce dernier aime passionnément. L'assassinat d'Évangéline clôturera le conflit entre les deux rivaux. La nouvelle *Le Duel* a vraisemblablement pour origine une rivalité amoureuse que la mort des deux hommes achèvera.

On le voit, le désir sexuel, et notamment le désir frustré, entretient des liens puissants intrinsèques et de causalité réciproque avec la violence et le crime, dans l'œuvre fictionnelle de Green. Le crime apparaît bien dans l'œuvre greenienne comme une folie homicide.

---

<sup>1491</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 74.

<sup>1492</sup> AUROY-MOHN Carole, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », *op. cit.*, p. 94. Cette référence est valable pour la citation suivante.

### 3.1.2. Le rôle psychanalytique des armes du crime

Les objets du crime occupent une fonction dramatique et tragique importante dans la trame narrative et dramatique des fictions puisqu'ils sont les moyens par lesquels le criminel passe à l'acte meurtrier. Cependant, dans l'œuvre fictionnelle d'un écrivain qui écrit sous la dictée d'un « inconnu », sorte d'inconscient, la mention d'objets spécifiques, à plus forte raison pour une scène aussi dramatique que l'est un crime, ne peut se réduire à sa fonction narrative et doit être envisagée dans ses fonctions symboliques. Tout d'abord, les armes apparaissent comme le prolongement des mains dont nous avons déjà pressenti l'importance dans l'imaginaire greenien. Considérons la branche dont se sert Guéret, dans *Léviathan*, pour effrayer Angèle avant de la violer, puis la défigurer ; celle-ci est prise au hasard par « sa main » car il est en proie à une « ivresse de rage et de souffrance » : « Ses bras firent de grands moulinets heurtant les branches des arbres autour de lui, et tout d'un coup il saisit l'une d'elles et, s'y cramponnant avec fureur, essaya de la rompre<sup>1493</sup>. »

Dans cet extrait, Guéret ne s'appartient plus et n'a plus toute sa conscience. La locution adverbiale « tout d'un coup » sert de signal au crime et marque la dissociation de Guéret d'avec son corps : son corps est personnifié puisque ce sont ses « bras » qui font l'action alors que lui-même est réifié. La branche est reprise après le viol en ces termes afin de montrer le lien indissociable entre la « main » et l'arme du crime : « Brusquement, il saisit la branche qu'il avait jetée de côté et qui était à portée de sa main<sup>1494</sup> ». La branche apparaît d'autant plus comme une seconde « main » que la forme qu'elle offre est à l'image de la main qui se ramifie en doigts. L'arme fait corps avec la main chez Green, si l'on peut dire, quand les mains ne sont pas seules à agir. Un phénomène analogue s'observe dans *Épaves* quand Éliane s'empare du coupe-papier tandis que Philippe raconte la scène de dispute sur le quai : « Elle étendit la main vers un coupe-papier de métal qui se trouvait sur une petite table<sup>1495</sup> ». La main d'Éliane semble aimantée par l'objet et se retrouve attachée à lui par l'absence de virgules entre les membres de cette phrase : « quelque chose d'irrésistible la poussait vers lui et au bout de son bras pendant le couteau d'acier se retourna dans sa main. » La scène du crime de Hoël dans *Varouna* rejoint ce phénomène d'aimantation de la main par le couteau. L'arme fonctionne donc chez Green comme une « main » renforcée. L'arme est une image du meurtrier qui fait partie de lui.

L'arme du crime constitue donc chez Green un signe de force et de pouvoir du criminel sur sa victime. L'arme rend plus fort et Guéret manifeste son autorité envers Angèle quand il lui affirme : « Ici, je suis le plus fort<sup>1496</sup>. » Guéret, humilié par Angèle et Mme Grosgeorge tout au long de la première partie, règle ses comptes avec l'autorité, notamment en tuant M. Sarcenas, qui représente symboliquement l'autorité, la bourgeoisie et la

---

<sup>1493</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>1494</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>1495</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 196. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1496</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 679.

figure du Père, pour reprendre la terminologie freudienne, dans la façon dont il est décrit : « l'âge le courbait et il y avait quelque chose de presque militaire dans la coupe de ses vêtements<sup>1497</sup>. » La vieillesse de M. Sarcenas, en effet, en fait une figure paternelle et l'aspect « militaire » de sa mise lui confère l'autorité. Enfin, la canne est à la fois une aide à la marche et un attribut bourgeois, comme dans le meurtre de *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*. L'image du meurtre du Père est encore renforcée par l'allusion au mythe œdipien : Guéret rencontre le vieux M. Sarcenas à un carrefour : « La rue était étroite et longue ; à gauche elle montait en serpentant à travers la ville, à droite elle descendait en pente rapide vers le fleuve. » Ce crime, au caractère fortement psychanalytique, permet à Guéret d'affirmer sa domination sur les autres, en s'emparant d'une arme, symbole de domination. Il en va de même pour Max, le jeune prostitué humilié par son oncle et Wilfred, dans *Chaque homme dans sa nuit*, et qui prend sa revanche à l'aide de son revolver : « tu n'es pas le premier qui m'ait frappé. Alors j'ai dans ma poche ce petit objet que je garde à toutes fins utiles, pour le jour où je m'expliquerai avec le vieux<sup>1498</sup>. » Max affirme sa force et son envie de revanche sur la société à travers Wilfred : « Nous avons un compte à régler<sup>1499</sup>. » Il en va de même pour Éliane, dans *Épaves*, qui brandit « son arme » pour effrayer Philippe et jouir de « son triomphe » avant de se livrer au viol de son beau-frère : « Tu as peur, Philippe<sup>1500</sup>. » Elle utilise ici une arme « bourgeoise », presque comique, si elle n'était dangereuse, pour terrifier et dominer enfin son beau-frère. Symboliquement, Éliane prend le pouvoir sur lui et définitivement dans l'appartement parisien. Hoël, le vagabond, cherche à prendre une revanche sur la vie en volant Morgane ; le « couteau » lui permet d'exercer son désir de possession et, croit-il, dans son « avidité », de posséder un « joyau<sup>1501</sup> ».

En poursuivant dans la perspective psychanalytique, il n'est pas difficile de voir que la branche et la canne de Guéret, le fusil de Serge, le coupe-papier d'Éliane, le couteau de Hoël et le revolver de Max constituent, par leur forme oblongue d'armes à feu ou leur côté tranchant ou contondant capable de faire saigner, des symboles phalliques de domination et de virilité. La matière métallique et dure de certaines de ces armes confirme encore cette interprétation. Ces armes font d'ailleurs l'objet d'une forte érotisation. Dans *Minuit*, Élisabeth se réveille en découvrant Serge avec son « fusil » après la scène de viol : « Serge était nu au milieu de la pièce et maniait un fusil<sup>1502</sup> ». Le revolver de Max subit aussi une érotisation puisque son propriétaire réitère sa proposition de le montrer à Wilfred à maintes reprises, en ajoutant : « Il est dans ma poche<sup>1503</sup> ». En outre, Max veut tuer Wilfred par dépit amoureux, ce que Wilfred comprend finalement. Le « pistolet<sup>1504</sup> » de Casimir

<sup>1497</sup> *Ibid.*, p. 687. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1498</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 695.

<sup>1499</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>1500</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 197.

<sup>1501</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680.

<sup>1502</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 612.

<sup>1503</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 695.

<sup>1504</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

Jovite, dans *L'Apprenti Psychiatre*, sert aussi de symbole viril et d'instrument de domination physique et psychique sur son élève. Les « épée[s]<sup>1505</sup> » utilisées dans les duels de la nouvelle *Le Duel* et à la fin de *Sud* sont un emblème phallique évident par leur forme allongée, leur dureté métallique et leur capacité à transpercer. En outre, il n'est pas indifférent que ce soit l'arme utilisée en duel entre Ian, amoureux d'Erik, et Erik Mac Clure. Le duel et le fait de se faire tuer deviennent une façon d'accomplir le désir sexuel pour Ian. Même la couverture dont se sert Joseph pour étouffer Moïra est chargée d'une valeur érotique puisqu'elle recouvre les corps nus des deux amants et leur procure une chaleur. Hoël égorge Morgane, geste qui se rapporte au désir de posséder le « joyau » dont lui a parlé Morgane mais aussi au désir inconscient d'entailler que mentionne Gaston Bachelard : « Le sadisme cherche un objet à entailler, à blesser<sup>1506</sup>. »

Les armes du crime et le crime servent de révélateurs psychanalytiques au sujet criminel. Le fusil transforme aussitôt Serge, aux yeux d'Élisabeth, avant tout acte criminel, puisqu'elle le magnifie et l'esthétise, en en faisant un chevalier blanc : « De grands reflets de lumière brillant sur la peau jaune et lisse de sa poitrine et de son ventre, le revêtaient d'une sorte d'armure et prêtaient à sa nudité quelque chose de chaste et d'héroïque<sup>1507</sup>. ». Après son crime, Serge inspire principalement de « la terreur » à Élisabeth comme lorsqu'il la force à lui obéir en lui plaçant « entre [les] lèvres le canon du fusil<sup>1508</sup> », geste à la fois érotique et criminel. Le crime révèle la nature brutale et cruelle de Serge, prêt à tuer celle qu'il aime pour ne pas la perdre, en la laissant libre. Cette ambiguïté et la révélation de la nature criminelle au moment du crime rejoignent la scène elliptique du viol de Philippe par Éliane, dans *Épaves*, puisque le crime sert de révélateur à Éliane qui se découvre « une bête » et « semblable à une criminelle<sup>1509</sup>. » L'exemple de révélation par le crime et l'arme le plus explicite est celui de l'égorgeage de Morgane par Hoël, dans *Varouna*, à la suite duquel le meurtrier s'endort et se découvre en rêve sous la forme de « quelque chose de noir » qui lui parle en ces termes :

*“Je suis tout ce que tu penses et tout ce que tu fais. En agissant, tu m'as nourri, et en tranchant le cou de cette femme, tu m'as donné le visage qui me manquait et la force qui circule à présent dans mon corps. Je suis ton crime<sup>1510</sup>.”*

Par le biais de sa couverture, Joseph tue non seulement Moïra mais découvre aussi en lui cet « assassin<sup>1511</sup> » que Praileau avait vu en lui, au cours de leur duel. Il devient un double d'Othello, le personnage

---

<sup>1505</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>1506</sup> BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1992 [1947], p. 38.

<sup>1507</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 613.

<sup>1508</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>1509</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 197.

<sup>1510</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680.

<sup>1511</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 26.

shakespearien dont il lisait l'histoire sans la comprendre. Le changement d'arme du crime entre la pièce de William Shakespeare et le roman greenien n'est pas indifférent : la couverture sert aussi à « couvrir », c'est-à-dire à cacher, à dissimuler. C'est bien ce que Joseph s'emploiera à faire dans un premier temps avec le cadavre de Moïra et son errance sans but, le lendemain du meurtre. Pour un personnage aussi pudique et ignorant de lui-même, la « couverture » est une arme révélatrice de son utilisateur.

La « couverture » de Joseph rejoint la « *pièce d'étoffe noire* » qu'utilise Mugis pour étouffer Pierre, dans *L'Ennemi*. En effet, cette « *pièce d'étoffe* » sert à dissimuler l'assassinat et symbolise assez bien la nature dissimulée de Jacques qui a commandité le crime et ne souhaite pas être accusé.

### 3.1.3. L'érotisation du corps de la victime

Avant et pendant le crime, force est de constater un processus d'érotisation accrue de la victime qui la désigne encore plus non seulement comme objet de désir sexuel mais encore comme objet de désir criminel car nous avons vu que le désir sexuel et le prurit criminel étaient réversibles chez Green. Ainsi, dans *Mont-Cinère*, Emily passe-t-elle son temps à s'imaginer propriétaire de la grande demeure et à faire mentalement l'inventaire de tout ce qu'elle renferme, comme dans un fantasme où l'on se représente inlassablement les beautés et les parties du corps de l'être aimé. La « compulsion » de répétition est l'un des symptômes d'une « névrose obsessionnelle<sup>1512</sup> » comme le note Sigmund Freud dans son *Introduction à la psychanalyse*, venant d'un désir frustré. D'ailleurs, un jour où sa mère est absente, Emily entreprend d'inspecter « toutes les pièces du rez-de-chaussée<sup>1513</sup> » pour s'assurer que sa mère n'a rien vendu : « s'approchant des murs, elle palpa la tenture de ses mains ; elle s'assura ainsi que des clous n'avaient pas été arrachés pour dissimuler le larcin d'une miniature, par exemple, et ne s'en tint pas au témoignage incertain de sa mémoire<sup>1514</sup>. » Le toucher est au cœur de cette scène qui érotise le corps de la maison en devenant une caresse. Emily s'attarde même à contempler le tableau de *L'Aurore*, sujet mythologique faisant l'objet d'une ekphrasis, qu'elle juge la plus belle chose de la maison, ce qui lui procure une vive émotion : « Son regard se portait ensuite sur les traits même de ces hommes et de ces femmes, et, avec une émotion étrange, elle admirait leurs yeux vifs et leurs joues roses<sup>1515</sup>. » Cette émotion jointe au regard est de l'ordre du plaisir érotique, d'autant que les yeux des sujets sont « vifs » et leurs joues « roses » comme en proie à un trouble sensuel et au bien-être corporel fréquent dans les tableaux de l'Antiquité, vue par les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1512</sup> FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 311.

<sup>1513</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 147.

<sup>1514</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>1515</sup> *Ibid.*, p. 149.



Dans *Adrienne Mesurat*, la scène de crime est précédée d'une violente dispute entre Adrienne et son père. Au cours de cette scène, le corps du père d'Adrienne prend de l'importance et se virilise. Adrienne, à l'égal d'une proie fascinée par un prédateur, est sous l'emprise de la domination masculine de son père : « Son regard était attaché sur le visage de son père sans qu'elle parvînt à en détourner la vue ; ces yeux où le sang dessinait de minces réseaux la fascinaient<sup>1516</sup>. » La fascination ressortit à l'effroi érotique, à l'empire que l'instinct exerce sur la jeune femme, ainsi que l'évoque Pascal Quignard dans son essai *Le Sexe et l'effroi* : « fasciner contraint celui qui voit à ne plus détacher son regard. Il est immobilisé sur place, sans volonté, dans l'effroi<sup>1517</sup>. » Au cours de la scène de querelle, Antoine Mesurat, qui a enquêté sur le départ de Germaine, sa fille aînée, a tout découvert, et il prend une joie perverse à faire peur à Adrienne en lui dévoilant progressivement comment il a tout appris, laissant croître sa colère, la menace et la peur de la jeune femme : « Il se promena dans la chambre, affectant un calme plus répugnant que sa colère, parce qu'on sentait qu'il en jouissait. » La jouissance du père d'Adrienne, qui a préparé ses effets pour terroriser sa fille cadette, appartient au lexique de l'érotisme et contribue à l'érotisation du corps du père. Ce processus se poursuit avec la mise en avant du corps du père qui entre en mouvement : « Il souffla et donna sur la table un coup de poing qui fit trembler la lampe<sup>1518</sup>. » Ce geste est viril et dominateur et se charge d'une valeur érotique de possession de sa fille puisque M. Mesurat affirme en même temps qu'il va la séquestrer pour l'empêcher de courir voir le docteur Maurecourt : « “Tu ne sortiras qu'avec moi. Je te ferai faire ce qu'il me plaira jusqu'à ta majorité.” » Puis, son père hurle et son visage devient « écarlate », le rouge est la couleur de l'érotisme et de « la pléthore des organes génitaux », pour reprendre l'expression bataillienne. Le père d'Adrienne montre enfin qu'il est fort et vaillant, malgré son âge : « Il frappa sa poitrine à deux reprises<sup>1519</sup>. » Le corps du père d'Adrienne se virilise et s'érotise par la mise en avant des attributs masculins, comme au cours d'une parade.

Dans *Léviathan*, le corps d'Angèle, caractérisé par sa beauté, est naturellement érotisé par Guéret qui est amoureux d'elle et la désire, comme dans cet extrait : « Il la regardait avec voracité. Elle était vêtue d'un corsage blanc qui dégagait son cou et ses bras. Un tablier blanc couvrait sa jupe. Le jeu merveilleux des plis et de l'ombre imprimait à l'étoffe les lignes du torse, des membres<sup>1520</sup>. » Le jeu éminemment érotique du montré-caché que les vêtements permettent met en valeur les parties du corps dissimulées. L'accent est mis sur deux parties du corps : le « cou » et les « bras », les chargeant ainsi d'un fort potentiel érotique. La veille de la scène de crime et au cours de la scène de crime, la « chevelure<sup>1521</sup> » revêt une importance érotique très forte : « La chevelure de la malheureuse se déroula, lourde et noire, ruisselant sur le bras de l'homme. Une seconde il

<sup>1516</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 388. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1517</sup> QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 12.

<sup>1518</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 389. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1519</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>1520</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 620.

<sup>1521</sup> *Ibid.*, p. 675.



demeura immobile en sentant sur le revers de sa main la fraîcheur et le poids de ces tresses, puis ses doigts se refermèrent<sup>1522</sup>. » Or, selon Gilbert Durand, la chevelure appartient aux « symboles nyctomorphes » et est liée à « l'eau noire<sup>1523</sup> », c'est-à-dire au « *sang menstruel* » : « Ce qui constitue l'irréparable féminité de l'eau, c'est que la liquidité est l'élément même des menstrues<sup>1524</sup>. » En approfondissant les réseaux analogiques des symboles féminins et nyctomorphes, Gilbert Durand parvient à faire un rapprochement très convaincant entre la chevelure comme liant, la pieuvre et l'araignée, formant de leurs pattes des sortes de tresses qui représentent en leur centre l'« organe féminin<sup>1525</sup> ». Érotisme « dormant dans cette chevelure » donc, pour reprendre une portion du beau vers de Baudelaire dans « La Chevelure<sup>1526</sup> ».

Dans *Varouna*, même si Hoël et Morgane sont âgés, le corps de Morgane revêt une importance capitale pour son meurtrier quand il cherche à lui trancher le cou : « Lorsqu'il fut près du lit où reposait son hôtesse, il promena légèrement les mains sur ce corps endormi jusqu'à ce qu'il eût trouvé la tête, et d'un seul coup trancha la gorge de Morgane<sup>1527</sup>. » La palpation du corps de Morgane par Hoël suggère un rapprochement sensuel, sinon érotique.

Dans *Si j'étais vous...*, l'érotisation du corps de Berthe par Paul Esménard est plus probante. En effet, Paul est sous le charme de Berthe et notamment de sa chevelure : « elle avait [...] des cheveux épais qui sentaient bon ; c'était peut-être à cause de ses cheveux qu'on lui murmurait si souvent à l'oreille des paroles qu'elle écoutait en fermant à moitié les paupières<sup>1528</sup>. » D'ailleurs, Paul songe à la chevelure de Berthe, en montant l'escalier de son immeuble, de façon fantasmagorique : « Et il vit la lourde chevelure épanchée comme un flot d'encre autour de ce visage où la chaleur du sommeil mettait des couleurs plus vives<sup>1529</sup>. » Le lexique plus recherché (« épanchée »), la comparaison avec un liquide et la métaphore picturale contribuent à faire de ce portrait une image de Berthe fantasmée et érotisée. L'interprétation sexualisée que Gilbert Durand fait du visage et de la chevelure étalée et les couleurs avivées du visage corroborent cette lecture érotique du portrait de Berthe vu par Paul. Une autre partie du corps de Berthe est particulièrement mise en valeur au cours du premier portrait qu'en fait le narrateur : « son cou, d'une rondeur parfaite, conservait une noblesse étrangère à la vulgarité de la tête et du corps et faisait songer à un fragment de chef-d'œuvre dont on se serait maladroitement servi pour restaurer une statue médiocre<sup>1530</sup>. » Le cou de Berthe se distingue par sa perfection puisqu'il renvoie à la beauté

---

<sup>1522</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>1523</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op.cit.*, p. 103.

<sup>1524</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>1525</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>1526</sup> BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 72.

<sup>1527</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 679.

<sup>1528</sup> *Si j'étais vous...*, *OC*, t. II, p. 903.

<sup>1529</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>1530</sup> *Ibid.*, p. 903.

de la statuaire grecque que Green appréciait tout particulièrement. Le cou fait donc l'objet d'une érotisation et sera l'objet d'un toucher particulier au cours de la scène de crime puisque Paul étranglera Berthe à mains nues.

Dans *Moïra*, tout au long du roman, le corps de la jeune femme éponyme est fortement érotisé et sexualisé par Joseph qui en devient obsédé. Au cours de la scène où Moïra s'enferme avec Joseph et qui précède le crime, Joseph ne cesse de détailler du regard les différentes parties du corps de la jeune femme : « elle portait de petites bottes de caoutchouc qui lui montaient jusqu'à mi-jambe [...] elles lui parurent à la fois cruelles et inconvenantes. Il détourna la vue<sup>1531</sup>. » L'érotisation des jambes, assez classique, passe ici par le vêtement et une forme de fétichisme puritain que traduit le terme « inconvenantes ». Joseph, réprouvant le corps et la sexualité, en arrive à érotiser la moindre parcelle du corps. C'est un érotisme excessif. Tous les sens de Joseph sont en éveil et une perception laudative et poétique du corps fantasmé se met en place : « Le noir de sa chevelure, l'éclat de ses prunelles et quelque chose de délicat dans toute sa personne évoquaient l'image d'un oiseau<sup>1532</sup>. » La comparaison évoque la poésie lyrique. Le sens olfactif vient aussi seconder la vue de Joseph pour érotiser et amplifier le corps de Moïra qui semble envahir toute la chambre du jeune homme :

*Soudain le parfum dont elle s'était couverte flotta jusqu'à lui, une très légère odeur de lilas, mais si fine qu'elle se perdait aussitôt dans l'air ; il la reconnut pourtant et en éprouva une émotion bizarre faite de plaisir et de l'irritation causée par ce plaisir.<sup>1533</sup>*

L'érotisation s'accroît encore au cours de la contemplation à la dérobée de Joseph avec la vue de l'une des zones érogènes : « Par-dessus le bord de son livre, il voyait sa tête et un peu de sa gorge. Elle montrait sa gorge en se penchant, c'était la position du corps qui faisait cela : la poitrine comprimée se renflait<sup>1534</sup>. »

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Max aussi se livre à une érotisation du corps de Wilfred, tandis qu'il est enfermé avec lui dans son salon. Il exprime le désir de le regarder dans « les yeux<sup>1535</sup> », à la manière dont les amoureux se regardent. Il passe une bonne partie de son échange avec Wilfred à le décrire pour lui-même surtout, semble-t-il : « “Ce qui me frappe chez toi, c'est que tu as toujours l'air de faire de l'œil. Tu as la tête d'un enfant de chœur, mais d'un enfant de chœur qui tournerait mal, et qui ferait de l'œil<sup>1536</sup>.” » L'ambiguïté du portrait révèle celle de la personnalité de Wilfred. Max propose un dernier portrait de Wilfred, mélioratif et admiratif, qui lui a sauvé la vie, la dernière fois qu'ils se sont vus : « “Tu marchais si bien... Est-ce qu'on ne t'a jamais dit que tu avais une démarche curieuse, légère, un peu timide, oui, comme celle d'un jeune animal, comme celle

---

<sup>1531</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 164.

<sup>1532</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

<sup>1533</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>1534</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>1535</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 691-692.

<sup>1536</sup> *Ibid.*, p. 693.

d'un jeune garçon<sup>1537</sup> ?" » Les comparaisons poétisent la scène et le corps de Wilfred, comme pour les autres victimes et participent du regard amoureux et érotique que les criminels jettent sur leurs futures victimes.

Dans *Sud*, au cours d'une conversation sur l'amour, le lieutenant Wiczewski s'emporte et finit par provoquer Erik Mac Clure, en le dévisageant et érotisant son corps. Les mots deviennent alors les caresses impossibles, surtout dans cet amour homosexuel : « Regarde-toi ! Il est autour de toi, l'interdit, le cercle d'horreur, autour de ton visage, de tes épaules, de tes mains. Regarde ce front pur de tout désir, cette bouche sur laquelle nulle bouche ne s'est posée parce que tu as peur et que tu fais peur<sup>1538</sup>... »

Dans la nouvelle *Le Duel*, le corps des deux belligérants est fortement mis en valeur car le duel implique de dénuder partiellement le corps afin d'être à l'aise dans le maniement de l'épée. Le premier homme, le plus « féroce<sup>1539</sup> », dévoile bientôt des bras virils « velus et musclés ». L'autre duelliste, « un grand jeune homme blond » accomplit un geste esthétisé quand il « porte une main, qu'il a fort belle, à sa poitrine ». L'érotisation est à l'œuvre surtout quand il prête au second duelliste « un visage de marbre ». C'est une perfection de statue qui aimante Green dans sa quête de la beauté masculine.

Le cou est la partie du corps qui, chez Green, fait l'objet de l'érotisation la plus grande, ainsi que nous l'avons vu pour Berthe. C'est surtout le cou masculin qui est érotisé et esthétisé, dans l'œuvre greenienne. Il en va ainsi pour Serge vu par Élisabeth, dans *Minuit*, pour lequel la première vision à la lueur d'une allumette met en évidence le cou : « Sa tête se renversait en arrière découvrant un cou vigoureux qui s'échappait d'une chemise en lambeaux<sup>1540</sup> ». Lors de son combat à mains nues avec Praileau, Joseph place ses mains autour du cou de son adversaire : « les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou<sup>1541</sup>. » Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred, qui vend des chemises, est amené à prendre l'encolure des hommes avec un mètre et l'un de ses clients, Joe Lovejoy se distingue par un cou fortement érotisé car il a « un cou si rond et si fort qu'il méritait, beaucoup plus que celui du chef de rayon, le nom de Schœnhals<sup>1542</sup>. » Le chef de rayon de Wilfred porte en effet un nom qui, traduit de l'allemand, veut dire « beau cou », c'est dire l'importance que Green reconnaît lui-même à cette partie du corps. Green fera d'ailleurs de Wilfred son porte-parole dans ce panégyrique du cou qui dresse un idéal de beauté et une obsession fétichiste :

*De toutes les parties du corps, en effet, aucune ne lui paraissait d'une beauté plus singulière que le cou. Un cou droit, rond et lisse que les mains emprisonnaient doucement comme une colonne.*

---

<sup>1537</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>1538</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1074.

<sup>1539</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf mention contraire de notre part.

<sup>1540</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 556.

<sup>1541</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 25.

<sup>1542</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 535.

[...] le cou était pur. Le sien était long et puissant, d'une blancheur qui résistait au hâle, un cou de barbare [...]. Le cou était à lui seul pareil à un corps, mais un corps innocent<sup>1543</sup>.

Si le cou semble pur, il n'en est pas moins chargé érotiquement dans cet extrait. Dans la pièce de théâtre écrite en 1954 par Green et son fils adoptif, Éric Jourdan, *Je est un autre*, reprenant le canevas de *Si j'étais vous...*, c'est une ode au cou à laquelle se livre le narrateur et matelot, Raoul : « Comme son cou était beau ! J'aurais voulu être cette fille à cause de son cou... Il était lisse comme la mer ou la jambe d'un mousse<sup>1544</sup>. » Les comparaisons poétisent et érotisent le cou de la jeune femme. D'ailleurs, si l'on se reporte au tableau des *Porteurs de mauvaises nouvelles* de Lecomte du Nouÿ, le personnage de Pharaon possède un cou puissant, ce qui a pu orienter Green dans sa fascination pour cette partie du corps. En outre, par la forme allongée du cou et la présence de veines, cette partie du corps s'apparente à un sexe masculin, d'autant plus qu'il se termine par une tête, comme l'extrémité du sexe masculin.

## 3.2. Le récit criminel comme récit de l'interdit

### 3.2.1. L'érotisation de la scène de crime : écriture de la scène impossible

À la lecture des œuvres de fiction de Green, un phénomène récurrent et marquant nous frappe : les scènes de relations sexuelles entre les personnages ne font jamais l'objet d'une narration précise et développée. Il y a ellipse de la scène de relations sexuelles entre Guéret et Angèle, dans *Léviathan*, entre Moïra et Joseph dans *Moïra*, entre Éliane et Philippe dans *Épaves*, entre Pierre et Élisabeth dans *L'Ennemi*, un résumé flou du viol d'Élisabeth par Serge, dans *Minuit*. En revanche, les scènes de crime qui les englobent ou les suivent, elles, sont particulièrement détaillées. Cette absence d'écriture de scènes de relations sexuelles apparaît bien compensée par le récit des scènes de crimes. Nous allons montrer qu'en effet les crimes compensent non seulement le désir frustré et l'amour rejeté des personnages criminels mais encore tiennent lieu de véritables scènes érotiques. Le récit criminel devient dès lors le moyen d'écrire la scène impossible et de braver les interdits pesant sur la sexualité pour Green dès son enfance par le truchement de l'éducation maternelle qu'il évoque dans *Partir avant le jour* :

*Autour de moi, sans peut-être le savoir, elle [la mère de Green] dressait des interdits terribles. L'idée de pureté qu'elle formait en moi, je la tenais de ses inquiétudes. [...] Le corps était l'ennemi*

---

<sup>1543</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>1544</sup> *Je est un autre*, OC, t. II, p. 1044.

[...] Tout devenait à la fois dangereux et sacré de ce qui touchait à la chair. Elle devait rester nette<sup>1545</sup>.

Si le corps doit rester chaste, *a fortiori*, on n'écrit pas une scène de relation sexuelle dans une œuvre de fiction. Nous retrouvons un schème de la littérature gothique, qui a influencé Green au travers des Brontë, dans lequel la scène de mort ou de crime remplace et tient lieu de scène sexuelle impossible. Dans *Les Mystères d'Udolphé*, Émilie soulève le voile d'un mystérieux tableau dissimulé et, en proie à une terreur sans nom, s'évanouit<sup>1546</sup>. Selon Maurice Lévy, dans sa préface, ce n'est peut-être pas un « *memento mori* » que la jeune fille verrait mais « une scène de copulation – la scène [...] interdite : deux corps enlacés sur la même couche et deux visages altérés, déformés, distordus par l'orgasme<sup>1547</sup>. » Forte de cette hypothèse interprétative, voyons si elle se vérifie dans les récits criminels de la fiction greenienne.

À l'érotisation des corps des victimes avant et pendant la scène de crime s'ajoute une érotisation de la scène de crime. Dans *Mont-Cinère*, le crime final d'Emily Fletcher passe par un incendie. Or, un incendie utilise l'élément du feu, surdéterminé dans l'imaginaire et l'inconscient collectif, ainsi que le reconnaît Gaston Bachelard dans *La Psychanalyse du feu* : « Si la conquête du feu est primitivement une “conquête” sexuelle, on ne devra pas s'étonner que le feu soit resté si longtemps et si fortement sexualisé<sup>1548</sup>. » Obtenu primitivement par frottements, comme dans une relation sexuelle, le feu est assimilé au « feu séminal<sup>1549</sup> ». En outre, Gaston Bachelard confirme l'interprétation érotique du passage à l'acte de l'incendiaire : « La psychiatrie moderne a élucidé la psychologie de l'incendiaire. Elle a montré le caractère sexuel de ses tendances<sup>1550</sup>. » Dans cette interprétation de l'acte incendiaire, Bachelard lie acte sexuel et incendie. Dans *Mont-Cinère*, le feu, objet d'une lutte entre Emily et sa mère, comme une reprise dégradée du mythe prométhéen, est un enjeu passionnel de possession et de pouvoir. Avoir le feu, dans cette maison, c'est posséder, au sens érotique, la maison. La perdre équivaut donc à la frustration du désir sexuel. Détruire est donc une façon de posséder à jamais. Le feu part d'ailleurs de l'intimité puisqu'il commence dans la chambre d'Emily : « De la chambre d'Emily des nuages noirs roulaient sur la façade de la maison, et des flammes gigantesques perçaient la fumée et s'élançaient vers le toit<sup>1551</sup>. » L'érotisation se précise encore dans ce passage descriptif :

*Au même instant, il entendit un craquement horrible, puis un autre prolongé, et aussitôt, dans un fracas assourdissant, toute la partie de l'escalier qui reliait le rez-de-chaussée au premier étage*

---

<sup>1545</sup> *Partir avant le jour*, OC, t. V, p. 702.

<sup>1546</sup> RADCLIFFE Ann, *Les Mystères d'Udolphé*, traduction de Victorine de Chastenay revue par Maurice Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 [1794], p. 343.

<sup>1547</sup> LÉVY Maurice, Préface des *Mystères d'Udolphé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, p. 32.

<sup>1548</sup> BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 81.

<sup>1549</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1550</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>1551</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270. Cette référence est valable pour la citation suivante.

*s'écroula. Un trou apparut dans le plafond ; de longues flammes jaillirent, avec une espèce d'émulation féroce et joyeuse.*

En psychanalyse du langage symbolique à l'œuvre dans les rêves, l'escalier représente le coït car il comporte des marches comme « représentation de l'acte sexuel<sup>1552</sup> », selon Sigmund Freud, au cours de sa 12<sup>e</sup> conférence d'introduction à la psychanalyse. Le « craquement » et l'écroulement de « l'escalier » pourraient renvoyer au percement de l'hymen. L'« émulation féroce et joyeuse » serait dès lors la jouissance, l'orgasme de la « petite mort » atteinte dans le feu de la passion qui consume Emily.

Dans *Adrienne Mesurat*, l'érotisation de la scène de crime et de celle qui la précède est encore plus trouble. L'érotisation du corps de M. Mesurat, qui se virilise face à sa fille, se double d'un acte qui s'apparente symboliquement à un viol incestueux sur sa fille, par la montée de l'escalier, tout d'abord, puis par l'entrée presque de force dans la chambre de sa fille : « Alors, sans répondre, il la poussa un peu de côté, ouvrit la porte et entra<sup>1553</sup> ». En psychanalyse, la chambre, lieu intime et clos, symbolise le sexe féminin<sup>1554</sup>, à l'instar de « l'armoire » que M. Mesurat ouvre avec la clef que lui remet sa fille : « Il la [la clef] prit d'un geste brusque et ouvrit l'armoire ». L'érotisation de la scène devient encore plus perceptible lorsque le père d'Adrienne fouille dans son armoire : « M. Mesurat enfonça ses poings dans les piles de linge et finit par trouver la petite boîte d'olivier<sup>1555</sup>. » Ensuite, M. Mesurat force sa fille à ouvrir la « boîte » où elle renferme son argent : « “Ouvre cette boîte”, dit-il ». Les ouvertures successives, sous la contrainte, représentent des viols incestueux, d'autant plus que le père d'Adrienne menace de l'empêcher de voir le docteur Maurecourt, son bien-aimé. Dans son article « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », Carole Auroy-Mohn indique que la possession des clés a à voir avec « le désir incestueux » et le « fantasme de castration<sup>1556</sup> », ce qui signifiera le meurtre du père, scénario œdipien, s'il en est. Le père d'Adrienne « s'approprie le rôle du séducteur fantasmé » qu'il voit dans le docteur Maurecourt en plus de celui de « médiateur » du désir, celui qui dicte ce qui est désirable, selon la théorie girardienne. L'érotisation de la scène de dispute se double d'une scène sadomasochiste :

*Et, brusquement, il la gifla. Elle ne bougea pas. Il vit sa joue blême se colorer un peu sous le coup. Ses yeux immobiles que l'horreur avait agrandis, ce regard de haine impuissante l'excitèrent. Il la gifla de nouveau de toutes ses forces. Elle chancela et poussa un soupir qui ressemblait à un râle<sup>1557</sup>.*

---

<sup>1552</sup> FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 229.

<sup>1553</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 387.

<sup>1554</sup> FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 193.

<sup>1555</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 387. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1556</sup> AUROY-MOHN Carole, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », op. cit., p. 96. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1557</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 390.



Le père d'Adrienne éprouve clairement du plaisir en giflant sa fille, tout en se vengeant de l'humiliation qu'il a subie avec le départ de Germaine et le vol de ses clefs par Adrienne. Dans le phénomène sadomasochiste, note René Girard, « [...] le sadique, lui, joue le rôle du médiateur. [...] le sadique ne peut pas se donner l'illusion qu'il *est* le médiateur sans transformer sa victime en un autre lui-même. Au moment même où il redouble de brutalité il ne peut pas s'empêcher de se reconnaître dans l'*Autre* souffrant<sup>1558</sup>. » Le procédé se duplique dans les différentes phases du crime avec le cri et la chute de son père dans le vide. Une perception sensuelle de la mort du père n'est pas exempte chez Adrienne, d'autant plus que l'escalier est associé à l'acte sexuel : « elle perçut le frémissement de la rampe sous sa main et entendit en même temps un second choc d'un son plus mat que le premier<sup>1559</sup>. » Les spasmes de la mort de son père rejoignent ceux de la « petite mort » pour Adrienne qui tient un objet oblong en main, « la rampe », qui frémit.

Dans *Léviathan*, la première scène de crime qui se déroule entre Guéret et Angèle est marquée par une forte érotisation même si le viol n'est pas narré en détails. La branche cassée signifie, en psychanalyse, « l'onanisme », comme le rappelle Sigmund Freud, dans sa 10<sup>e</sup> conférence sur la symbolique dans le rêve : « Le glissement, la descente brusque, l'arrachage d'une branche sont des représentations finement symboliques de l'onanisme<sup>1560</sup>. » Le moment supposé du viol est suggéré en termes pudiquement érotiques :

*La jeune fille soufflait, vaincue par la fatigue et la terreur. Dans la rage qui lui faisait perdre tout contrôle de ses gestes, il eut tout à coup un mouvement de tendresse en voyant la blancheur de cette chair que soulevait une respiration difficile et il murmura le nom d'Angèle<sup>1561</sup>*

La scène de crime se clôt sur une défiguration qui pourrait s'apparenter à une défloration sanglante, au moment d'un viol, avec l'arme phallique de la branche, puisque chevelure et visage sont fortement érotisés, d'après les analyses de Gilbert Durand : « le sang déroba[e] aux yeux du vainqueur la vue de ces traits qu'il adorait<sup>1562</sup>. » Phénomène sadomasochiste à l'œuvre aussi dans cette scène de crime.

Dans *Si j'étais vous...*, une érotisation progressive de la scène de crime a lieu. Paul Esménard monte l'escalier, dont nous connaissons la signification psychanalytique, encore renforcée par la vigueur avec laquelle Paul gravit les marches : « la rampe vibrat sous son poing<sup>1563</sup> ». Le passage rappelle l'extrait de la scène de crime d'*Adrienne Mesurat*. Tout en montant l'escalier, Paul songe d'ailleurs au fait que Berthe n'est peut-être pas seule, ce qui le met en colère et lui échauffe le sang : « Le sang monta à la tête de Paul qui crispa les doigts ».

---

<sup>1558</sup> GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2017 [1961], p. 212-213.

<sup>1559</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 391.

<sup>1560</sup> FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 185.

<sup>1561</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>1562</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>1563</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 906. Cette référence est valable pour la citation suivante.



La rougeur du visage du jeune homme fait voisiner colère et excitation d'ordre sexuel. Puis, il s'introduit par la force chez Berthe, ce qui s'apparente à un viol symbolique : « D'un coup il saisit alors le bouton de cuivre et ouvrit la porte<sup>1564</sup>. » Il s'empare du corps de Berthe, en proie à une pulsion irrésistible : « Une sorte d'ivresse s'empara de lui, brouillant tout dans son cerveau ». Il enlace Berthe pour l'empêcher de remuer : « D'un bras il emprisonnait ce corps qui se débattait ». En la poussant contre un mur, Paul pèse sur Berthe, comme au cours d'une relation sexuelle : « il s'appuyait contre elle de tout le poids de son grand corps et [...] la sueur lui coulait sur le front<sup>1565</sup>. » La plus grande intimité physique, tactile et érotique de l'extrait se trouve dans l'étranglement de Berthe : « il saisit le cou de Berthe dans ses doigts. Pendant une seconde, elle eut le temps de crier, mais d'une simple pression de pouce il la fit taire, puis il serra un peu plus l'étreinte de ses mains jusqu'à ce que, doucement et avec une sorte de tendresse, elle se laissât aller sur sa poitrine. » Le lexique amoureux et érotique (« étreinte », « doucement », « tendresse », « poitrine ») se mêle à la mort par étranglement, ce qui fera dire à Kim Nam Youn, dans un article sur le crime chez Green que ce mode opératoire constitue « le rapprochement entre l'acte sexuel convulsif et l'acte de tuer quelqu'un<sup>1566</sup>. » En effet, Kim Nam Youn analyse parfaitement le lien étroit entre la sexualité et le crime dans l'acte d'étranglement :

*Parmi toutes les expressions du crime, l'étranglement est original dans la mesure où le criminel peut avoir la sensation immédiate et connaître les réactions de la victime. Celui-ci peut ressentir le dernier soubresaut violent et vif de sa victime. L'étranglement est le plus actif des crimes et en même temps le plus discret, car le cri, la respiration et le sang disparaissent sous l'acte violent de celui qui tâte, caresse le corps de la victime.*

Michèle Raclot avait déjà mis au jour cette analyse dans *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green* : « L'étranglement semble constituer la violence sexuelle par excellence<sup>1567</sup>. » À la lumière de cette analyse, nous comprenons en grande partie pourquoi l'étranglement est si répandu parmi les modes opératoires des crimes greeniens, même s'il n'est pas toujours aussi détaillé que dans *Si j'étais vous...*. Après la mort de Berthe, l'érotisation est encore confirmée par l'attitude de Paul qui tente d'amadouer la jeune femme pour la séduire : « "Tu seras gentille, hein ? Tu seras gentille avec moi<sup>1568</sup>." » Il la dépose ensuite sur son « lit », dans sa chambre, lieu de l'intimité par excellence. La scène érotique s'arrête avec la découverte de sa mort.

Dans *Moïra*, la scène de crime remplace aussi la scène de relation charnelle qui a eu lieu juste avant le crime et qui a fait l'objet d'une ellipse narrative. Moïra est nue et Joseph va l'étrangler et l'étouffer à l'aide

---

<sup>1564</sup> *Ibid.*, p. 907. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1565</sup> *Ibid.*, p. 908. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1566</sup> NAM YOUN Kim, « Crime et criminels dans l'œuvre de Julien Green », in FOUCAULT Claude (dir.), *Crimes et criminels dans la littérature française*, Actes du colloque international 29/11/90-01/12/90, *op. cit.*, p. 217. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1567</sup> RACLOT Michèle, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, *op. cit.*, p. 258.

<sup>1568</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 908. Cette référence est valable pour la citation suivante.

d'une couverture, sur son lit. Les indices d'érotisme prolifèrent par la nudité de la jeune femme, la couverture, synonyme de chaleur, et le lit, associé à l'intimité physique et aux relations sexuelles. Pour maintenir la jeune femme sous la couverture, Joseph doit faire preuve de force : « ses mains s'enfoncèrent si profondément dans la couverture qu'elles reconnurent la forme des traits sous cette épaisseur<sup>1569</sup>. » Il semble que les prémices du crime ressemblent à l'acte de pénétration. Nous retrouvons l'étranglement comme signe du lien entre érotisme et crime. L'acte même du crime est décrit comme un acte sexuel : « Il soufflait, courbé sur elle. » Puis, lorsque Moïra est morte, Joseph, soulagé, pousse « un profond soupir », comme une libération, après l'acte sexuel.

C'est la lutte près de l'étang entre Bruce Praileau et Joseph, suivie d'une tentative de meurtre, qui est la plus ambivalente. Avant de lutter, Praileau invite Joseph à ôter son veston, donc à se dévêtir pour être plus à l'aise, mais cela crée une atmosphère érotique ambiguë, encore renforcée par la nuit, la proximité de l'étang et le chant des « rainettes<sup>1570</sup> », animaux associés à l'acte sexuel. Selon Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, les « batraciens » ressortissent au « Bestiaire de la lune » et sont liés à « la fécondité<sup>1571</sup> ». La précipitation de Joseph à se ruer sur son adversaire ne va pas clarifier l'ambiguïté de la situation, bien au contraire :

*Pendant plusieurs minutes, ils roulèrent et se débattirent, soufflant dans l'ombre comme deux animaux furieux, mais Joseph, plus lourd et un peu plus grand, l'emportait. Subitement, une joie folle l'envahit à se sentir si fort et il eut l'impression d'assouvir une faim mystérieuse. C'était en vain que son ennemi se tournait et se retournait de fureur entre ses bras ; à présent il le tenait sous lui dans l'étau de ses jambes et il lui fit toucher terre des deux épaules à la fois. Praileau haletait, immobile<sup>1572</sup>.*

Respiration accélérée, corps à corps et joie mystérieuse sont autant d'indices d'une scène au caractère indéniablement érotique. L'extrait rejoint le viol d'Élisabeth par Serge dans *Minuit* : « Il lui [Élisabeth] semblait, ignorante qu'elle était de ces choses, que le jeune homme cherchait à la broyer dans l'étau de ses jambes puissantes et de ses bras impitoyables<sup>1573</sup> ». La lutte entre Joseph et Bruce Praileau ressemble aussi à la lutte érotisée entre Berthe et Paul Esménard, dans *Si j'étais vous....* L'érotisme se précise encore lorsque Praileau échappe à l'étranglement de Joseph, acte criminel érotique, par une « torsion des reins<sup>1574</sup> » et se relève en se mettant torse nu : « Par un geste des deux mains, il arracha sa chemise qui lui collait à la peau et son torse apparut, tout luisant de sueur. Instinctivement, Joseph détourna les yeux. » Le fait de ne pas regarder le corps de Praileau, pourtant identique au sien, montre assez bien la charge érotique de la scène.

---

<sup>1569</sup> Moïra, OC, t. III, p. 174. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1570</sup> Ibid., p. 23.

<sup>1571</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 369.

<sup>1572</sup> Moïra, OC, t. III, p. 24.

<sup>1573</sup> Minuit, OC, t. II, p. 612.

<sup>1574</sup> Moïra, OC, t. III, p. 25. Cette référence est valable pour la citation suivante.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Max n'a de cesse de parler d'un « objet dans [s]a poche », objet ambivalent puisque c'est un revolver dont la forme évoque symboliquement un phallus. Conséquemment, tirer sur Wilfred, revient à le transpercer, le tuer, dans un acte qui ressemble à un viol symbolique.

Dans *Sud*, le lieutenant Wiczewski, passionnément épris d'Erik Mac Clure, va le provoquer en duel. La « gifle<sup>1575</sup> » qui lui assène prend dès lors l'allure d'une caresse inversée. Le duel est donc à lire, du point de vue de Ian, comme une scène d'amour inversée. D'ailleurs, dans son récit du duel, M. White ne manque pas de féminiser l'attitude de Ian qui se laisse tuer et défigurer : « On le sentait offert comme une victime à cette fureur qu'il avait déchaînée<sup>1576</sup>. » *A contrario*, Erik Mac Clure est virilisé : « L'autre était terrible, frappait, frappait... Vous auriez dit l'ange exterminateur. » Cette scène semble un analogon de la scène de crime entre Guéret et Angèle, ou de la lutte près de l'étang entre Bruce Praileau et Joseph, même si, dans *Sud*, le duel est médiatisé par des épées.

Au terme de ces analyses des scènes de crime dans la fiction greenienne, nous avons pu voir que le crime cache en réalité une scène seconde cachée, comme un palimpseste : la scène de relation sexuelle impossible à écrire. La scène de crime remplace la scène interdite d'amour charnel.

### 3.2.2. La transgression d'un interdit : deux scènes originaires

Le crime se présente d'emblée, dans l'œuvre fictionnelle de Green, comme la transgression d'un interdit religieux, moral et juridique, celui de tuer, ainsi que le formule l'un des dix commandements du Décalogue : « Tu ne tueras point. » Cet acte est frappé d'interdit car il est reconnu comme mauvais dans la mesure où il nuit à autrui, ce dont certains protagonistes criminels ont conscience, à l'instar de Guéret, dans *Léviathan*, au moment même où il frappe Angèle : « Il ne savait plus comment échapper à lui-même, à son crime, comment empêcher ses mains d'agir, comment arrêter ces cris<sup>1577</sup>. » Hoël, dans *Varouna*, se reproche d'avoir égorgé Morgane : « Hoël pleura beaucoup d'avoir coupé la gorge à Morgane et il se demanda comment il avait pu si vilainement revaloir à cette bonne femme la soupe qu'elle lui fit manger, le sou qu'elle lui donna, et le feu qu'elle ranima pour le réjouir<sup>1578</sup>. » Cet interdit s'incarne aussi dans le tabou qui règne autour du sang, ainsi que le rappelle René Girard, dans *La Violence et le Sacré* : La « [p]résence du sang [...] dénonce le meurtre et appelle de nouveaux drames. Le sang barbouille tout ce qu'il touche des couleurs de la violence et de la mort<sup>1579</sup>. » Le sang « impur » se rapporte en premier lieu au tabou des menstrues. Or, « [c]ette impureté a un rapport évident avec

---

<sup>1575</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1074.

<sup>1576</sup> *Ibid.*, p. 1081. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1577</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>1578</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 684.

<sup>1579</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 55. Cette référence est valable pour la citation suivante.

la sexualité<sup>1580</sup>. » Le sang entretient un lien avec la sexualité non seulement avec les menstrues mais aussi avec la rupture de l'hymen. L'interdit, le tabou qui touche le crime et la violence dans les sociétés primitives génère une étroite relation avec la sexualité et la féminité, par le jeu des analogies symboliques, ce que Green redécouvre dans son œuvre fictionnelle, fruit de la création de son inconscient. Écrire une scène de crime dans une œuvre de fiction, c'est déjà transgresser d'une certaine façon l'interdit de tuer et enfreindre le tabou de la violence.

Plus profondément, dans la fiction greenienne, nous avons montré que la scène de crime masque une scène de relation charnelle impossible à écrire précisément parce qu'elle est frappée d'interdit. En effet, l'éducation maternelle marque très tôt au sceau de l'interdit, de l'impur, la sexualité. Remontons à l'enfance afin de mieux comprendre les motifs qui travaillent en profondeur l'imaginaire greenien car, comme le dit le poète William Wordsworth, dans « The Rainbow », que Green apprécie : « L'Enfant est le père de l'Homme<sup>1581</sup>. » Vers l'âge de cinq ans, Green relate une scène qu'on lui a racontée, dans *Partir avant le jour*, au cours de laquelle sa sœur, Mary, soulève la couverture, montrant le jeune Green se livrant peut-être à la masturbation :

*Dans la lumière, j'apparus tel que j'étais, ne comprenant rien, souriant peut-être, les mains dans la région défendue. Il y eut des exclamations et ma mère, posant son bougeoir, quitta la chambre pour revenir armée d'un long couteau en forme de scie dont on se servait pour couper le pain. [...] "I'll cut it off !" s'écria ma mère en brandissant le couteau à pain<sup>1582</sup>.*

Cette menace de castration évidente par sa mère est fondatrice et Green en a conscience : « Quant aux traces qu'elle [cette scène] laissa en moi, je ne puis m'empêcher de croire qu'elles furent profondes. » À cette scène, s'en ajoute une autre qui jette un voile d'horreur sur la nudité et surtout sur le sexe masculin, lorsque le jeune Green prend son bain, vers onze ans, sa mère a une attitude et une phrase étranges : « tout à coup son regard s'abaissa sur une partie très précise de ma personne. Sur le ton de quelqu'un qui parle tout seul, elle murmura : "Oh, que c'est donc laid !" Et elle détourna la tête avec une sorte de frisson<sup>1583</sup>. » Cette répulsion pour la sexualité et notamment le sexe de son fils se communique au jeune garçon qui constate que sa mère le regarde comme « un coupable » et se rend compte d'une éducation puritaine dans laquelle la pureté notamment du corps est primordiale : « Autour de moi, sans peut-être le savoir, elle dressait des interdits terribles<sup>1584</sup>. » L'interdit de la sexualité est donc bien lié, dans l'esprit de Green, à l'éducation maternelle et à la scène originaire de menace de castration que nous avons mentionnée, faisant de notre auteur une figure de victime d'une mère

---

<sup>1580</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1581</sup> WORDSWORTH William, *Poèmes*, traduction de François-René Daillie, Paris, NRF Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 127.

<sup>1582</sup> *Partir avant le jour*, OC, t. V, p. 657. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1583</sup> *Ibid.*, p. 701. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1584</sup> *Ibid.*, p. 702.

dangereuse. Contrairement au complexe œdipien, chez Green, ce n'est pas le père qui menace de castration mais la mère, nous verrons que cela aura son importance.

À cette scène originaire et fondatrice vers l'âge de cinq ans, vient se joindre la découverte non moins originaire et fondatrice du tableau des *Porteurs de mauvaises nouvelles* de Lecomte du Nouÿ, vers six ans, qui va révéler l'orientation sexuelle de Green mais aussi le lien entre amour et souffrance :

*Je me rappelle très bien que, par une sorte d'hallucination, j'imaginai qu'un de ces grands corps bruns foudroyés par la mort gisait véritablement sous mes yeux, et il me sembla que tout mon être, âme et chair, se jetait sur lui. En même temps, je savais que ce n'était pas possible. Une frustration aussi douloureuse ne peut se décrire. Elle me marqua profondément, à jamais. Tout ce que la vie pouvait m'apprendre sur le durus amor, je le sus dans l'espace de quelques secondes à un âge où je ne pouvais comprendre de quoi il s'agissait<sup>1585</sup>.*

La révélation de son homosexualité et du *durus amor*, de la frustration est liée à une image de massacre criminel. Le sadomasochisme est ici latent. Nous pouvons établir un lien secret qui a sans doute eu lieu inconsciemment chez Green enfant, entre les deux scènes originaires. Le Pharaon possède une longue lame sanglante à ses côtés, ce qui l'apparente à l'image de la mère brandissant le couteau à pain. Pharaon a tué les trois porteurs de mauvaises nouvelles d'une blessure à la tête pour au moins deux d'entre eux, ce qui représente une castration symbolique. En outre, la mère de Green s'identifie à Pharaon, à travers la phrase qu'elle adresse à ses enfants : « “Oui, disait Maman avec un petit rire amusé, je comprends cet homme<sup>1586</sup>.” » Identification d'autant plus probante et troublante qu'un jour elle déclare à son fils sans ambages : « “Si tu devais commettre une mauvaise action, j'aimerais mieux te voir mort, comprends-tu ? Mort à mes pieds<sup>1587</sup>.” » Cette menace et ce souhait, si son fils devient mauvais, rapprochent singulièrement Mme Green de Pharaon dont les victimes, porteuses du mal, à travers leurs mauvaises nouvelles, sont étendues mortes à ses pieds. En outre, sur le tableau de Lecomte du Nouÿ, le Pharaon possède des traits androgynes : il présente un visage à la finesse toute féminine et semble un portrait de Cléopâtre. Hormis des bras musculeux, sa tunique blanche et immaculée, en signe de pureté, cache tout autre attribut du corps masculin. Dans son écrit autobiographique *Ce qu'il faut d'amour à l'homme*, Green relie les deux scènes originaires entre elles, en partant du porteur de droite sur le tableau de Lecomte du Nouÿ : « L'esclave victime de la fureur royale détruisit en moi la joie de l'enfance. Couché sur le ventre, il était sans sexe visible. Le sabre ensanglanté du pharaon parachevait ainsi l'œuvre du couteau à pain jadis brandi au-dessus de ma tête dans la lumière d'une bougie<sup>1588</sup>. » Green a bien compris que, si Pharaon est sa mère, alors lui-même est l'un de ses esclaves émasculé et redevenu un ange, par la mort.

---

<sup>1585</sup> *Ibid.*, p. 677.

<sup>1586</sup> *Ibid.*, p. 676.

<sup>1587</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>1588</sup> *Ce qu'il faut d'amour à l'homme*, OC, t. VI, p. 899.

À la lumière de ces deux scènes originaires et fondatrices, nous pouvons surprendre à la naissance, la formation du rapport inextricablement entrelacé entre crime et sexualité, sous la forme d'une relation sadomasochiste. Jean Sémolué a d'ailleurs bien perçu dans son étude *Julien Green ou l'obsession du mal*, le sadisme qui travaille en profondeur l'œuvre de fiction, comme il l'explique à propos de *Léviathan* : « La violence physique n'est d'ailleurs là que pour exprimer le sadisme spirituel, comme si l'homme passait son temps à humilier son prochain<sup>1589</sup>. » Cette relation s'incarne dans la double figure du bourreau et de la victime, possesseur-castrateur du phallus et castré, dans une dialectique qui trouve son achèvement dans « L'Héautontimorouménos », le bourreau de soi-même. Green pourrait faire siens les vers de Charles Baudelaire de ce poème des *Fleurs du Mal* : « Je suis la plaie et le couteau !/Je suis le soufflet et la joue !/Je suis les membres et la roue,/Et la victime et le bourreau<sup>1590</sup> ! » Ce motif personnel de Green, qui ressemble au « mythe personnel » que Charles Mauron a mis en lumière dans ses analyses, nous invite à analyser les scènes de crime à sa faveur. Nous pouvons ainsi établir une nouvelle taxinomie des crimes greeniens : certains illustrent la punition de la mère castratrice, de la mauvaise mère par le meurtre ou le viol et d'autres accomplissent le vol du phallus par sa castration. Ces deux catégories de meurtres empruntent des éléments aux deux scènes originaires inextricablement mêlées pour créer deux scénarios originaux.

Commençons par la première catégorie de crimes et voyons les figures de « mauvaises mères<sup>1591</sup> », selon le vocabulaire psychanalytique, ainsi que les nomme Mélanie Klein dans son ouvrage *Envie et gratitude et autres essais* consacré notamment à une analyse du roman *Si j'étais vous...*. Nous allons pouvoir transposer certaines de ses analyses à d'autres fictions greeniennes. Dans *Léviathan*, Angèle, qui se prostitue, peut refléter l'image d'une « mauvaise mère » aux yeux de Guéret qui se décrit comme ayant « un cerveau d'enfant<sup>1592</sup> ». Elle correspond encore à l'image d'une « mauvaise mère » car elle ment à Guéret en ne lui avouant pas sa double vie et elle le « castre » symboliquement, en le maintenant dans une relation d'amours adolescentes, sans satisfaction de son désir sexuel, ne lui accordant que de lui prendre la main : « elle [Angèle] lui saisit la main et lui dit avec une fausse bonne humeur : “Vous n'êtes pas raisonnable, voyons<sup>1593</sup>.” » En effet, au cours de « l'adolescence », le jeune voit sa mère comme « une prostituée<sup>1594</sup> », selon Mélanie Klein. Par conséquent, le viol d'Angèle par Guéret est une manière de punir l'image de la « mauvaise mère », la figure castratrice qui l'empêchait d'assouvir son désir. C'est aussi une façon de « récupérer » sa virilité, d'affirmer la domination du phallus. En cassant une branche, dont on a vu que cela signifiait pour Freud, la masturbation, Guéret reproduit

---

<sup>1589</sup> SÉMOLUÉ Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal*, op. cit., p. 82.

<sup>1590</sup> BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 129.

<sup>1591</sup> KLEIN Mélanie, « Un roman illustrant l'identification projective », in *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1968, p. 167.

<sup>1592</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 623.

<sup>1593</sup> *Ibid.*, p. 621.

<sup>1594</sup> KLEIN Mélanie, « Un roman illustrant l'identification projective », op. cit., p. 167.



inconsciemment le geste du jeune Green sous la couverture. La défiguration d'Angèle à l'aide de la branche phallique complète le châtement de la figure de la « mauvaise mère » et assimile Guéret au bourreau qu'est Pharaon tuant et défigurant de son sabre les esclaves. En prenant une arme, Guéret devient d'une certaine façon la figure de la « mauvaise mère », faisant d'Angèle sa victime, dans une relation sadomasochiste où aimer signifie faire mal, faire le mal.

Le roman *Si j'étais vous...* a fait l'objet d'une lecture psychanalytique par Mélanie Klein que nous reprendrons partiellement ici afin d'éclairer la typologie des crimes visant à se venger d'une mère castratrice. Il nous semble intéressant de donner un aperçu de l'analyse de Mélanie Klein afin de mieux comprendre comment le crime de Berthe peut s'intégrer à la catégorie des crimes pour se venger de la mère castratrice, image de la « mauvaise mère ». Mélanie Klein interprète l'aventure de Fabien, qui voyage d'être en être, rappelons-le, comme une régression vers les angoisses de l'enfance due à une intégration trop fragile au monde adulte :

*Avidité, envie et haine, causes premières des fantasmes agressifs, sont les traits dominants de la personnalité de Fabien, et l'auteur nous montre que ces émotions le poussent à s'emparer des possessions d'autrui, qu'elles soient matérielles ou spirituelles ; elles le conduisent irrésistiblement à ce que j'ai décrit comme des identifications projectives*<sup>1595</sup>.

Il s'agit pour Fabien de surmonter le conflit que suscite en lui l'image de ses parents ressentis comme très fortement ambivalents : la disparition de son père à l'âge de dix-huit ans a créé un vide en lui, la frustration et la haine qu'il ressent lui viennent de sa mère, à qui il se sent forcé d'obéir en faisant ses Pâques. Dans cette optique, Berthe représente une figure maternelle de « mauvaise mère ». Selon Mélanie Klein, à l'instar d'Angèle, Berthe se présente aussi comme l'image de la mère « prostituée » qui se fait jour au cours de l'adolescence. Elle apparaît aussi comme castratrice aux yeux de Paul qui ne parvient plus à s'épanouir depuis qu'il connaît Berthe : « Et d'abord, aucun plaisir n'était plus possible à cause de Berthe. Elle empêchait tout<sup>1596</sup>. » C'est pourquoi la transformation de Fabien en l'assassin Paul Esménard révèle « les tendances qui poussent l'enfant à tuer la mère<sup>1597</sup> ». La satisfaction des pulsions agressives de Fabien se fait par le truchement de Paul Esménard.

Le crime présent dans *Moïra* représente encore la punition d'une figure de la « mauvaise mère » car Moïra est, dans l'esprit de Joseph, une femme de mauvaise vie, presque une prostituée : « elle était comme une femme de mauvaise vie, et les femmes de ce genre se montraient, montraient des parties de leur corps, leurs bras, leur gorge. Chez lui, dans sa ville natale, il y en avait une, mais on ne devait pas la regarder, il n'y avait que les réprouvés qui osaient<sup>1598</sup>. » Pour Joseph, encore très ignorant de lui-même, des autres et des femmes, la

---

<sup>1595</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>1596</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 905.

<sup>1597</sup> KLEIN Mélanie, « Un roman illustrant l'identification projective », *op. cit.*, p. 167.

<sup>1598</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 169-170.



référence féminine est sa mère car quand Moïra lui demande s'il a déjà vu une chambre de femme, c'est l'exemple de sa mère qui lui vient aussitôt en tête : « Il allait dire : “La chambre de ma mère”, mais s'arrêta juste à temps<sup>1599</sup>. » Pour un personnage encore si enfant finalement, les femmes peuvent faire figure de mères, à l'instar de Fabien, à la lumière de l'analyse de Mélanie Klein. Moïra, par contraste avec sa mère, apparaît comme une « mauvaise mère », menaçante et castratrice, ainsi que l'annonce la couleur de sa première robe : « Elle était vêtue de rouge, d'un rouge à la fois sourd et violent qui le choqua<sup>1600</sup>. » Elle fait ainsi figure de femme sanglante et dangereuse, car elle apparaît prête pour la guerre : « Sa chevelure noire, tirée en arrière et brossée avec soin, brillait comme du jais, lui faisant une sorte de casque ». Selon Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, le « prototype de la femme sanglante » renvoie à « l'archétype de la femme fatale », aux Moires, selon l'étymologie de Moïra, à « la goule » et « aux animaux dévorateurs » comme « la louve ». Cet archétype est à associer à « l'archétype de la “Mère Terrible” », « castratrice », « l'ogresse qui vient fortifier l'interdit sexuel<sup>1601</sup> ». Enfermée avec Joseph dans sa chambre, Moïra garde sa clef, image du phallus, « dans l'échancrure de sa robe, entre ses deux seins<sup>1602</sup>. » Or, l'image de la « louve<sup>1603</sup> » et donc de la dévoration est présente dans *Moïra*, ainsi que Joseph se le rappelle après l'acte sexuel avec Moïra significativement. La louve est porteuse d'un « symbolisme mordicant », pour reprendre l'expression de Durand et ce symbolisme appelle « la chute », « le gouffre », « le vagin<sup>1604</sup> » dans l'image du *vagina dentata*, « bouche dentée<sup>1605</sup> » dévorant le phallus. Pour se protéger et récupérer son phallus, Joseph étrangle significativement Moïra, dont le prénom est Mary en celte, à l'instar de sa mère, avec une couverture, comme pour rejouer la scène originiaire des cinq ans de Green et rabattre la couverture sur la « Mère Terrible » et la tuer. Sombrant ensuite dans le sommeil, le corps de Moïra tout à côté, Joseph peut faire songer à Pharaon étendu sur sa couche, les cadavres des esclaves à ses pieds.

Dans *Varouna*, la scène de crime au cours de laquelle Hoël égorge Morgane reflète le plus parfaitement la vengeance contre la « Mère Terrible » et castratrice puisqu'elle se fait par le biais d'un couteau comme dans la scène originiaire des cinq ans de Green et vise à trouver « un joyau », objet du désir de Hoël dont Morgane a voulu le priver, à l'instar de sa mère. À son réveil, Hoël, devenu le Pharaon du tableau de Lecomte du Nouÿ, découvre Morgane gisant dans un bain de sang, à l'instar des trois cadavres. Le rêve de la forme noire pourrait représenter Pharaon, l'image même du crime.

---

<sup>1599</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>1600</sup> *Ibid.*, p. 121. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1601</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 113.

<sup>1602</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 170.

<sup>1603</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>1604</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 128.

<sup>1605</sup> *Ibid.*, p. 133.

Dans *L'Ombre*, si Philip Anderson a permis à James Ferris de précipiter sa femme dans le vide, c'est qu'il la pensait coupable d'infidélité, comme le lui avait faussement indiqué Ferris. C'est donc encore une image de la « mauvaise mère », de la « prostituée » qu'incarnait Évangéline aux yeux de Philip, tant qu'il la croit « infidèle<sup>1606</sup> ». Le gouffre et la chute du haut de la falaise de Bleak Wood, si nous reprenons les « symboles catamorphes » de Gilbert Durand évoqués ci-dessus, sont liés à la figure de la « femme fatale », d'Ève, la moitié du prénom d'Évangéline et de la naissance de tout homme. La chute morale s'incarne dans la chute physique car, selon Gilbert Durand, la chute est « un gouffre moral<sup>1607</sup> ». La chute rejoint l'image des trois esclaves étendus aux pieds de Pharaon, dans le tableau de Lecomte du Nouÿ.

Examinons à présent les crimes où s'accomplit le deuxième scénario : le vol du phallus par la castration, autrement dit l'accomplissement de la menace maternelle. Les héroïnes criminelles féminines paraissent d'emblée privilégiées pour mettre en scène ce deuxième scénario. Dans *Mont-Cinère*, Emily se fait incendiaire. En utilisant le feu, élément sexualisé et associé au masculin, pour Gaston Bachelard, elle s'empare d'un symbole « ascensionnel » pour reprendre la terminologie durandienne, et donc phallique. Le feu donne, en effet, un « surplus de puissance » et permet donc « la reconquête des symboles de la virilité » sur « la féminité terrible<sup>1608</sup> ». La puissance d'Emily éclate à la fin du roman, dans un vocabulaire de domination phallique : « Enfin, le toit se lézarda sous l'action des flammes qui se dressèrent par cette nouvelle ouverture et atteignirent les branches des sapins les plus proches<sup>1609</sup>. » Dans cet incendie, Emily trouve à accomplir son patronyme, le nom du père, Fletcher, qui veut dire « fabriquant de flèches ». Or, Gilbert Durand note que la « flèche<sup>1610</sup> » est aussi un symbole ascensionnel. L'incendie permet de castrer symboliquement son mari, Franck, la figure du « mauvais père<sup>1611</sup> » dans l'esprit d'Emily : il ne reste plus rien à Franck, ni maison (il a vendu *Rockly*), ni femme, ni enfant (Laura est morte dans l'incendie).

C'est évidemment dans *Adrienne Mesurat* que le scénario du vol du phallus par castration est le mieux illustré puisque Adrienne tue son père. Green reconnaît une portée psychanalytique à ce roman, lorsqu'il déclare à Robert de Saint Jean, dans son *Journal* : « *Adrienne Mesurat*, c'était moi entouré d'interdits qui me rendaient fou<sup>1612</sup>. » Antoine Mesurat se présente comme une figure de « mauvais père », tyrannique et souhaitant séquestrer Adrienne jusqu'à sa majorité. Il représente la surpuissance physique et est détenteur des clefs de la maison, symboles du phallus. En précipitant son père dans l'escalier, Adrienne peut s'approprier l'omnipotence du père, récupérer les clefs et devenir détentrice du phallus. Aux yeux de Gilbert Durand, l'escalier fait aussi

---

<sup>1606</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1189.

<sup>1607</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 130.

<sup>1608</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>1609</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>1610</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 148.

<sup>1611</sup> KLEIN Mélanie, « Un roman illustrant l'identification projective », op. cit., p. 158.

<sup>1612</sup> *Journal*, 6 juin 1961, OC, t. V, p. 272.

partie des « symboles ascensionnels ». Mircea Eliade attribue à l'escalier une fonction symbolique importante, en s'appuyant d'ailleurs sur la fiction de Green : « L'escalier est par excellence le symbole du passage d'un mode d'être à un autre<sup>1613</sup>. » En faisant chuter son père, Adrienne change d'état et se virilise puisqu'elle possède désormais les clefs. Nous nous souvenons de la présence d'un escalier à proximité des trois cadavres de Pharaon et de la tache de sang autour de la tête de l'esclave de droite, comme du père d'Adrienne.

La scène emblématique du viol de Philippe par Éliane, dans *Épaves*, est encore une manifestation éclatante du scénario du vol du phallus par castration. En effet, en découvrant la lâcheté de son beau-frère, dans son délit de non-assistance à personne en danger, Éliane découvre sa faiblesse et son manque de virilité. Elle s'empare alors d'un « coupe-papier de métal » et en étreint « fortement le manche entre ses doigts<sup>1614</sup> ». Le texte dit implicitement mais clairement qu'il s'agit d'un substitut phallique. De son côté, Philippe est décrit comme agitant « ses clefs dans ses poches » avec ses mains, ce qui n'est pas sans rappeler les mains du jeune Green, à cinq ans, sous la couverture, au niveau de ses parties génitales. La réécriture de la scène originare de la menace de castration se fait encore plus claire lorsque Éliane se jette sur son beau-frère, le menaçant de son arme : « Elle leva le bras pour lui montrer son arme qu'elle lança au loin, et tout à coup, avec l'avidité d'une bête, elle se jeta sur ces lèvres, sans pitié pour le gémississement de souffrance que sa morsure arrachait au vaincu<sup>1615</sup>. » Le vocabulaire suggère une relation sadomasochiste. Les symboles mordicants de la « bête » et de la « morsure » indiquent l'accomplissement du vol du phallus par la castration symbolique et le viol effectif de Philippe. Celui-ci est féminisé et passif au cours du début de la scène de viol : « il s'enfonça dans le canapé jusqu'à ce que sa nuque reposât sur le dossier du meuble. » L'arme tranchante appartient aux « symboles diaïrétiques », selon Gilbert Durand, et permet « l'entreprise libératrice<sup>1616</sup> » de « séparation<sup>1617</sup> ». En effet, avec son arme tranchante, Éliane va se libérer de sa frustration et de sa morale. Le viol constitue un vol phallique symbolique pour Éliane<sup>1618</sup>.

*Sud, L'Ennemi et Chaque homme dans sa nuit* peuvent être traités simultanément puisqu'ils comportent le meurtre ou l'assassinat d'un homme (dans l'ordre, Ian, Pierre et Wilfred) par un autre homme (dans l'ordre, Erik, Jacques et Max), renvoyant ainsi à une illustration parfaite du tableau de Lecomte du Nouÿ. Ils

---

<sup>1613</sup> ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999 [1957], p. 146.

<sup>1614</sup> *Épaves, OC*, t. II, p. 196. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1615</sup> *Ibid.*, p. 197. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1616</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 184.

<sup>1617</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>1618</sup> L'ellipse du récit de la scène de viol est comblée par Green dans une notation rétablie dans son journal complet : « *Viol d'un homme par une femme-pédéraste. Elle lui mord la bouche, ensuite, mais je ne le raconte pas parce que cela ferait un trou dans le livre, elle lui arrache la pine de la braguette, le suce violemment jusqu'à ce qu'il bande et jouisse.* » in *Journal intégral, 1919-1940*, samedi 2 janvier 1932, *op. cit.*, t. I, p. 354. Cette notation censurée par Green non seulement dans son *Journal* mais aussi dans sa fiction montre son caractère interdit car explicitement sexuel dans l'esprit de notre auteur. Mais elle confirme aussi la lecture symbolique du vol du phallus par le vocabulaire de la dévoration.

accomplissent les deux scénarios originaires dans les deux postures des protagonistes étant à la fois et tour à tour, Pharaon-Mère et les esclaves-Fils. Plutôt qu'une punition de la « Mère Terrible », le crime serait la vengeance contre un frère terrible, rival, dans le cas de Pierre pour Jacques (puisque Pierre a volé Élisabeth à Jacques) ou un amour impossible, dans le cas de Wilfred pour Max, d'autant plus que Wilfred a giflé Max et dans le cas d'Erik pour Ian. Par le crime, il y a domination de Max sur Wilfred, de Jacques sur Pierre et d'Erik sur Ian : il y a donc récupération du phallus un instant menacé, par l'épée, pour Erik, et l'arme à feu, pour Max, armes phalliques. Mais cette récupération du phallus conduit au besoin de retrouver l'amour de son frère terrible mort, ce qui se produit quand Max demande à Wilfred de lui pardonner son acte ou quand Jacques tente de proposer à Pierre de partir, afin de le sauver de l'assassinat qu'il a ourdi contre lui. Ian, quant à lui, traduit son amour pour son « frère terrible », Erik, par un suicide maquillé en duel. C'est l'esclave-Fils acceptant la colère de Pharaon-Mère et subissant le châtimement de castration dans l'amour. C'est bien l'illustration du *durus amor*, relation homosexuelle et sadomasochiste, dont avait conscience Green.

### 3.2.3. La sexualité est un crime : le cas des fictions sans crime

L'éducation maternelle de Green a largement contribué à faire du corps et de la sexualité un tabou qui, s'il est transgressé, constitue un crime. Ainsi Green constate-t-il dans son *Journal* qu'il a des idées communes avec Henry Havelock Ellis qu'il cite dans sa notation pour comprendre comment la sexualité en vient à être un crime :

*“Que le désir de se mettre à l’abri de tout motif de crainte ait fait naître en nous un sentiment instinctif que l’acte sexuel doit toujours être accompli en secret, c’est là un fait d’ordre naturel. Et comme il n’y a pas loin de l’idée qu’un acte doit être secret à l’idée qu’il est mauvais, on comprend aisément que les rapports sexuels aient pu en arriver à être regardés comme un plaisir volé, et par suite à quelque degré entaché de péché<sup>1619</sup>.”*

Acte secret, acte mauvais, voilà ce que Henry Havelock Ellis et Green s'accordent à dire. Le secret est un point commun indéniable entre la sexualité et le crime. Au cours de ses entretiens avec Marcel Jullian, *Julien Green en liberté...*, Green revient sur cette idée cruciale dans son œuvre : « le grand mystère de la sexualité qui, poussée très loin, aboutit au meurtre<sup>1620</sup>. » Green développe cette idée de la criminalité inhérente à la sexualité : « J'ai toujours pensé que beaucoup de perversions sexuelles sont l'aboutissement logique d'une sexualité excessive ; [...] dès qu'on recherche l'aboutissement du plaisir poussé très loin, c'est le crime. » Au vu des liens

---

<sup>1619</sup> GREEN Julien, *L'Arc-en-ciel*, 31 décembre 1981, *op. cit.*, p. 96.

<sup>1620</sup> *Julien Green en liberté...*, entretiens avec Marcel Jullian, *OC*, t. VIII, p. 1248. Cette référence est valable pour la citation suivante.

presque inextricables qu'entretiennent la sexualité et le crime chez Green, l'un et l'autre sont réversibles : le crime est érotisé, comme nous l'avons montré, et la sexualité est criminalisée. En effet, les rares scènes de sexe décrites chez Green, en dehors de son œuvre fictionnelle<sup>1621</sup>, le sont comme des crimes ou des assassinats, comme dans cet extrait de son autobiographie *Jeunesse* qui relate une des premières scènes observées entre deux hommes :

*Dans l'ombre du lit inférieur, à deux mètres de moi, les deux hommes se jetèrent l'un sur l'autre comme pour s'entretenir. Je demeurai parfaitement immobile, à la fois curieux et horrifié, car ils faisaient entendre des grognements d'assassinés, mais presque aussitôt je me rendormis*<sup>1622</sup>.

Le champ lexical du crime est reconnaissable dans cet extrait alors qu'il s'agit d'une scène de relation sexuelle. La sexualité ne peut être maquillée qu'en scène de crime au vu de l'interdit qui plane sur les relations charnelles pour Green. L'image de « l'assassiné » pour décrire une relation sexuelle est omniprésente chez Green. Elle fait ressortir la violence au fond de toute relation sexuelle. Le viol, perversion sexuelle, est d'ailleurs, dans l'œuvre fictionnelle de Green, la forme privilégiée des relations sexuelles, montrant ainsi parfaitement l'osmose entre crime et sexualité. En effet, le viol d'Élisabeth par Serge, dans *Minuit*, accomplit la synthèse entre Éros et Thanatos, dans la mesure où il s'agit d'un crime sexuel. Le narrateur adopte le point de vue d'Élisabeth qui ne comprend guère ce que Serge veut faire et perçoit avant tout sa violence lorsqu'il la dévêt : « Avec cet excès de force qu'il mettait dans tous ses gestes, il lui déchirait sa robe pour la lui ôter plus vite et elle sentit ses doigts qui couraient sur son dos et ses flancs<sup>1623</sup>. » Au fur et à mesure de l'avancée de la scène de viol, le vocabulaire se rapproche du lexique du crime et est analogue à celui de la lutte entre Praileau et Joseph dans *Moïra* : « Il lui semblait, ignorante qu'elle était de ces choses, que le jeune homme cherchait à la broyer dans l'étau de ses jambes puissantes et de ses bras impitoyables ». La pénétration est donc vécue par Élisabeth comme une tentative d'assassinat : « Tout à coup, une douleur atroce la déchira, et elle perdit connaissance. »

C'est dans les fictions sans crimes avérés, au sens juridique, que la sexualité apparaît comme un crime, au sens moral et religieux, avec le plus de force. Nous nous appuyons sur deux exemples, *Le Visionnaire* et *L'Autre*, afin de démontrer cela. Dans *Le Visionnaire*, Manuel, un jeune homme laid, chétif et gravement malade, est en proie à de violents désirs, notamment envers sa cousine, Marie-Thérèse. Il commet ainsi deux délits d'agressions sexuelles au cours du roman dont un sur sa cousine. En effet, au cours d'une promenade nocturne

---

<sup>1621</sup> Cette remarque est valable jusqu'à la parution du premier tome du *Journal intégral* en septembre 2019, suivie par celle du deuxième et du troisième tome en 2021. Dans ce *Journal intégral*, sont mentionnées avec force détails et une précision crue les relations homosexuelles de Green. La minutie sans fard et la vulgarité du vocabulaire utilisé peuvent constituer les marques d'un langage des bas-fonds, milieu interlope et criminel. Les choix lexicaux sont donc une manière de montrer la « souillure » de la sexualité dans le corps et le corps du texte. Nous en avons donné un aperçu p. 298, dans la note de bas de page n° 1617.

<sup>1622</sup> *Jeunesse, OC*, t. V, p. 1269.

<sup>1623</sup> *Minuit, OC*, t. II, p. 612. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

au lieu-dit désert de l'Hermitage, Manuel est tiraillé par l'envie de violer sa cousine dont la peur l'excite. Elle s'évanouit alors, ce qui la sauve. Mais, à son réveil, devant l'angoisse de son cousin, Marie-Thérèse songe tout de suite qu'elle a été la victime d'un crime alors que Manuel s'est contenté de frotter sa joue contre ses genoux : « Il [Manuel] agitait les mains comme un enfant et répétait ces questions avec une telle insistance que, la pensée d'un assassinat se présentant de nouveau à moi, je crus qu'il m'avait blessée<sup>1624</sup> ». L'amour de son cousin pour elle reste étranger à Marie-Thérèse et le désir lui semble un crime, comme pour le jeune Green, dans le passage de *Jeunesse* que nous avons cité ci-dessus. Manuel cherche tout de suite à se justifier et se disculper dans des propos qui font de lui, paradoxalement, un coupable puisqu'il tâche de rejeter la faute sur sa cousine : « “Je te jure que je ne voulais pas faire le mal. Quand tu es tombée en arrière, je ne t'ai plus touchée, Marie-Thérèse. Il ne fallait pas venir, vois-tu. Je t'avais dit... j'ai essayé de t'empêcher<sup>1625</sup>...” » L'expression « faire le mal », particulièrement frappante, montre bien que la sexualité est un crime, dans la perspective morale et religieuse. Mais comme cette expression implique dans le vocabulaire de Manuel l'exercice de la sexualité, il semble aussi probable que cet exercice aurait pris, si la pulsion de Manuel avait eu libre cours, la forme particulière d'un viol sur mineure : la limite d'un crime, au sens juridique, a donc aussi été frôlée dans cet épisode. Dans le même roman, dans la partie *Ce qui aurait pu être*, la relation sexuelle fictive que Manuel raconte dans le jeu imaginaire du château avec la vicomtesse prend d'ailleurs des allures de viol et d'assassinat dont voici les préliminaires :

*Je me jetai sur cette femme comme une bête, mais avec autant de rancœur que de désir, car je n'oubliais rien de ses façons dédaigneuses et ne voyais qu'une insolence de plus dans l'ordre qu'elle me donnait. Il me sembla que ce mystérieux acte d'amour que j'allais accomplir enfin remplaçait un acte de haine et se confondait avec lui<sup>1626</sup>.*

Le mariage de l'amour et de la haine fait fusionner sexualité et crime, Éros et Thanatos. Fusion d'autant plus grande entre pulsion de vie et de mort que la vicomtesse tient prisonnier Manuel pendant son orgasme, comme un prédateur sa « proie » et une lutte s'engage où le prurit criminel refait surface : « Mon peu d'expérience me fit croire qu'elle devenait folle ; je sentis en effet ses dents couper ma chair à la naissance du cou et poussai un cri de terreur. Si j'avais pu libérer une seule de mes mains, je l'eusse étranglée<sup>1627</sup> ». Cette scène de relation charnelle, la plus développée de la fiction greenienne, est emblématique du processus qui mène de la sexualité au crime, selon le schéma récurrent des fictions greeniennes comportant un crime, qui intervient toujours après une relation sexuelle. Nous retrouvons les éléments signifiants de la morsure et du cou qui mène

---

<sup>1624</sup> *Le Visionnaire, OC*, t. II, p. 244.

<sup>1625</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>1626</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>1627</sup> *Ibid.*, p. 378.



naturellement à l'étranglement. D'ailleurs, la vicomtesse meurt de son orgasme. Éros conduit à Thanatos et *vice versa*.

Dans *L'Autre*, la deuxième partie du roman se déroule au cours de l'été 1939. Roger est un jeune Français athée et coureur et Karin est une jeune Danoise très croyante et vierge, refusant de se donner. Mais Karin finit par céder à l'amour charnel et se découvrir tout autre : « "J'ai oublié la personne que j'étais jadis, me disait-elle. Tout a changé depuis que je t'aime"<sup>1628</sup>." » En faisant l'amour avec Roger, elle a perdu la foi, ainsi qu'elle le dit à mots couverts à Roger : « "Mes idées étranges, reprit-elle comme si elle se parlait à elle-même. Il vaut mieux ne pas regarder de ce côté-là, Roger." » L'amour physique a fait perdre la foi à Karin ce qui confère à la sexualité un rôle criminel au regard de la religion, d'ailleurs, Roger, en 1949 dit bien à Karin : « "Cette foi qui me séparait de vous, Karin, je voulais la tuer"<sup>1629</sup>." » La troisième partie du roman a lieu dix ans plus tard entre les mêmes protagonistes mais tout a changé : Roger est devenu catholique fervent et se destine même à la prêtrise et Karin, quant à elle, s'est muée en une nymphomane ostracisée par ses compatriotes pour avoir eu des relations sexuelles avec l'ennemi allemand, pendant la guerre. Roger revient à Copenhague pour tenter de reconverter Karin et ainsi, réparer le mal qu'il lui a fait, ainsi qu'elle le comprend : « M'ayant enseigné l'incroyance en 39, il voulait sans doute tenter maintenant l'opération inverse, me reconverter dans l'autre sens, remporter une de ces victoires spirituelles qui flattent aussi la vanité masculine<sup>1630</sup>." » Karin parvient à séduire Roger à nouveau mais se rend compte que la haine se mêle à l'amour dans leur étreinte :

*Les paroles d'amour qu'il me prodiguait ne pouvaient tromper que lui. Bientôt il m'apparut que cet homme à qui la passion faisait perdre la tête [...] n'en était pas moins en révolte contre moi. Qu'il fût amoureux, je n'en doutais pas, mais il en souffrait comme d'un supplice où la volupté même semblait un raffinement de cruauté<sup>1631</sup>.*

Cette relation sexuelle est vécue comme un crime par Roger et de la violence par Karin qui recherche désormais de la tendresse. Dans ce roman sans crime, la sexualité en tient lieu, comme dans *Le Visionnaire*. En effet, Green dit bien, dans *Jeunesse*, que « l'amour dégagé des sens était immortel et que le plaisir le tuait<sup>1632</sup>." » Le plaisir sexuel est donc bien criminel.

---

<sup>1628</sup> *L'Autre, OC*, t. III, p. 813. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1629</sup> *Ibid.*, p. 840.

<sup>1630</sup> *Ibid.*, p. 843.

<sup>1631</sup> *Ibid.*, p. 901.

<sup>1632</sup> *Jeunesse, OC*, t. V, p. 1447.



**LA TRANSFORMATION DU CRIME : UN CHEMIN**  
**PARADOXAL DE L'INTERDIT VERS LE SALUT ET**  
**L'INDICIBLE**



# 1. Le crime : une scène d'inversion et de brouillage des frontières

## 1.1. Criminels, victimes et société

### 1.1.1. Des criminels dissociés et réifiés

Nous allons à présent montrer comment la transgression de l'interdit permet, paradoxalement, aux personnages greeniens, d'aller vers le salut et l'indicible. En effet, le crime se présente, tout d'abord, comme une scène de renversement et de brouillage des frontières au cours de laquelle criminels et victimes sont divisés et réifiés ou animalisés, ce qui pose la question de la responsabilité réelle des criminels. À la déshumanisation des criminels et de leurs victimes correspond une hyperbolisation des armes qui va même jusqu'à leur personnification. Les lieux des crimes semblent aussi animés d'une volonté propre qui influe sur celle des actants de la scène de crime. Cette porosité des frontières devient le truchement par lequel le péché peut se renverser en voie de salut et mettre ainsi en œuvre la *felix culpa*. Ce renversement revêt la forme de parcours initiatiques et religieux tant pour les criminels que pour les victimes, les premiers vers le repentir, les secondes vers le pardon. Nonobstant, l'ambiguïté herméneutique qui perdure à la fin des œuvres de fiction de Green nous invite à reconsidérer la question du crime à l'aune de la question du mal. En effet, dans l'œuvre fictionnelle de Green le mal apparaît universel et protéiforme, ce qui permet de poser le mystère du mal, à l'aide d'éclairages philosophiques. Mais l'œuvre fictionnelle, elle-même, traitant du mal, plonge ses racines dans un substrat trouble où le péché prolifère. Il semble donc bien que le crime indique les rémanences du sacré archaïque dans l'œuvre de Green dans la mesure où la transgression qu'il représente offre un accès privilégié au sacré qui ne fonctionne pas selon le même principe que le salut chrétien. Le crime qui propose un chemin paradoxal vers le salut apparaît comme une voie d'accès ambiguë à l'indicible et à Dieu, en liant création et destruction. Le crime vise aussi à briser la fiction pour faire émerger autre chose dans le silence des mots.

Au cours de la scène de crime, les frontières se brouillent, notamment au sein d'un même individu, mot qui vient du latin *individuum* et signifie étymologiquement « corps indivisible ». Nous verrons ainsi que les criminels apparaissent dissociés, réifiés voire animalisés dans les œuvres de fiction de Green.

Dans *Mont-Cinère*, lorsque Emily comprend qu'elle a perdu à jamais sa chère demeure natale, elle connaît un phénomène d'altération de son être : « Il lui sembla que la vie se retirait d'elle et elle ne put répondre<sup>1633</sup>. » Or, un être humain sans vie n'est plus qu'un corps, une chose : il est réifié et devient autre. À cette diminution d'être qui est une altération de l'individu, correspond une dégradation de la perception auditive et visuelle : « Un bruit bourdonnant et confus emplit les oreilles d'Emily. Brusquement, elle eut l'impression qu'une brume noire sortait du plancher et des murs et s'avavançait vers elle. Elle perdit connaissance. » Nous pourrions interpréter cette « brume noire » comme une projection de la partie d'elle-même qu'Emily est en train de perdre, ce qui lui donnerait le statut de double. Dans son essai sur Green, Annette Tamuly insiste sur le processus qui mène à la division intérieure du personnage : « le protagoniste assiste, passif et fasciné, à la naissance d'une sorte de vie monstrueuse et terrible<sup>1634</sup>. » Emily ne sera plus que l'ombre d'elle-même au cours de la journée qui suit : « Alors, une tristesse horrible s'empara d'elle. Pendant toute une journée, elle erra de pièce en pièce, sans force, s'appuyant aux meubles qu'elle connaissait si bien<sup>1635</sup>. » Le mode de perception d'Emily traduit l'altération et la dissociation de son être à travers ce qu'Annette Tamuly nomme les « objets-miroirs » chez Green : « l'arbre, de même que la maison, sont, chez Green, des reflets immédiats de l'homme et de sa condition<sup>1636</sup>. » En effet, la façon dont Emily perçoit alors sa maison marque qu'elle est devenue autre puisqu'elle regarde sans les reconnaître

*[les] meubles qu'elle connaissait si bien, et qui, tout à coup, lui paraissaient différents ; la maison n'était plus la même. Elle se demanda si elle ne perdait pas l'esprit. Assise au salon, elle regardait autour d'elle d'un œil hagard, ne reconnaissait plus ce qu'elle voyait ; et elle parlait toute seule, d'une voix monotone<sup>1637</sup> [...].*

Les actes au cours desquels Emily est dissociée se multiplient : « cédant à une impulsion soudaine<sup>1638</sup> », elle tente d'empêcher Franck de rentrer chez lui, avant d'essayer d'étrangler la petite Laura, tandis que « ses yeux [sont] dirigés de côté, comme ceux d'une personne qui écoute un son lointain<sup>1639</sup>. » Peu avant de mettre le feu à la maison, Emily, poursuivie par Franck, en proie à une colère extrême, s'enferme dans sa chambre, comme privée de ses facultés d'entendement : « d'une masse, elle s'effondra sur le plancher. Confusément, elle entendit le pas de Franck que la colère faisait trébucher<sup>1640</sup>. » Perception et réflexion semblent abandonner Emily qui se

<sup>1633</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 263. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1634</sup> TAMULY Annette, *Julien Green à la recherche du réel, approche phénoménologique, op. cit.*, p. 94.

<sup>1635</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 263-264.

<sup>1636</sup> TAMULY Annette, *Julien Green à la recherche du réel, approche phénoménologique, op. cit.*, p. 101.

<sup>1637</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 264.

<sup>1638</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>1639</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>1640</sup> *Ibid.*, p. 269.

trouve ainsi divisée et réifiée. D'ailleurs, significativement, le point de vue narratif de la fin du récit sera celui de Franck et non plus celui d'Emily, ainsi que cela le fut au cours de la majeure partie du roman.

Dans *Adrienne Mesurat*, la dissociation et la réification de la jeune femme sont menées et analysées de manière encore plus détaillée que dans *Mont-Cinère*. Le parricide du père, accompli dans un état de division intérieure, est précédé d'une tentative de mutilation où la jeune femme semble dépossédée d'elle-même : « Une idée lui traversa l'esprit. Si elle pouvait être malade, il [le docteur Maurecourt] viendrait ; malade ou blessée. Blessée. Elle ferma un battant de la croisée et, tout d'un coup, ferma les yeux et passa ses deux bras nus à travers la vitre<sup>1641</sup>. » La dissociation et la réification s'opèrent quand elle est placée en position de pronom personnel non plus sujet mais objet, en l'occurrence COI, « lui » : Adrienne n'est plus le sujet de l'action mais son objet. C'est l'« idée » qui devient sujet, faisant d'Adrienne un être passif obéissant à des forces extérieures ou intérieures. Le soir du crime, Adrienne est dissociée ainsi que le montre le fait que le narrateur ne nous livre plus aucune pensée de la jeune fille ; en revanche, les sensations physiques perdurent et semblent tenir lieu d'être au personnage dissocié : « tout d'un coup son corps entier se détendit<sup>1642</sup>. » À l'instar d'Emily, Adrienne a une hallucination qui prouve qu'elle ne s'appartient plus et que sa conscience est altérée : « Elle crut voir une lumière qui tournait autour de la tête du vieillard. » Sous le coup de la peur, une réification se produit de nouveau dans une tournure passive au cours de laquelle seul son corps agit : « sans savoir comment, à peu près comme si elle eût été jetée dans le noir par une force irrésistible, elle se rua vers l'escalier ». Après son crime, Adrienne, en plein déni, se trouve dans un « état de torpeur » comme si elle était étrangère à son crime et à elle-même. D'ailleurs, la fin du roman verra sa folie latente l'emporter sur la conscience de la jeune fille, manifestation patente d'un conflit intérieur non réglé et d'une réification.

Dans *Léviathan*, Guéret, en proie à une colère extrême, ne s'appartient plus, au moment de son premier crime, le viol et la défiguration d'Angèle : il est ainsi décrit successivement comme « hors de lui<sup>1643</sup> » et sous l'empire d'« une sorte d'ivresse [qui] le [prend] » et qui fait de lui un objet par le pronom personnel « le » placé en position de COD. Il devient le jouet de forces et d'émotions qui le dépassent et seul son corps agit, indépendamment, semble-t-il, de sa conscience et de son consentement, « [d]ans la rage qui lui faisait perdre tout contrôle de ses gestes. » La réification émotionnelle, physique et grammaticale de Guéret s'accompagne d'une scission de l'être : « Les poings se levaient et tombaient sans qu'il en fût le maître. [...] Il ne savait plus comment échapper à lui-même, à son crime, comment empêcher ses mains d'agir, comment arrêter ces cris<sup>1644</sup>. » La dernière phrase de ce passage comporte un beau rythme ternaire marquant la transformation de Guéret en automate, en machine, et mimant les balbutiements de la pensée et de la peur. Il est bien transformé par son

---

<sup>1641</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 331.

<sup>1642</sup> *Ibid.*, p. 390. Cette référence est valable pour les trois citations suivantes.

<sup>1643</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1644</sup> *Ibid.*, p. 682.

crime. Cette scission de l'être marque un dédoublement entre le corps et l'esprit de Guéret ainsi que saint Paul l'exprime parfaitement dans l'*Épître aux Romains* : « vouloir le bien est à ma portée, mais non l'accomplir. Ainsi le bien que je veux je ne le fais pas, mais le mal que je ne veux pas, je le pratique<sup>1645</sup>. » Paul Ricœur analyse bien aussi cette citation de saint Paul, dans *La Symbolique du mal*, comme un signe de dédoublement et de dépossession de soi : « Du même coup et par contraste, ce que je ne veux pas faire et fais pourtant se dresse devant moi comme une part aliénée de moi-même<sup>1646</sup> ». Ce phénomène de division interne se reproduit au cours du second crime de Guéret : le meurtre de M. Sarcenas. Guéret est de nouveau dépossédé de lui-même et réifié car une « force extraordinaire<sup>1647</sup> » s'empare de son corps qui semble agir de lui-même, de façon autonome, sans le secours de l'esprit de Guéret : « La canne levée retomba d'abord sur la poitrine de la victime<sup>1648</sup> ». La réification s'allie à un dédoublement de la personnalité de Guéret, ce que nous livre l'intertextualité avec le récit de Robert Louis Stevenson, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*. Dans l'hypotexte, le récit de Stevenson donc, la « canne [...] [s'est] cassée en deux sous la violence de cette cruauté inouïe<sup>1649</sup> [celle de M. Hyde, bien sûr, envers Sir Danvers Carew] » et permettra d'établir une complicité entre M. Hyde et le Dr Jekyll puisqu'elle porte ses initiales. En revanche, dans l'hypertexte, *Léviathan*, la canne reste entière mais Guéret choisit de la faire disparaître dans « une bouche d'égout » afin qu'elle flotte « dans une eau sale vers la Sommeillante<sup>1650</sup> ». L'intertexte et la canne restée entière dans le roman greenien semblent suggérer que Guéret est un être double, à lui seul : il serait le Dr Jekyll et M. Hyde réunis en un seul et même personnage, de nouveau, comme avant la première transformation. Les crimes font éclore le M. Hyde caché en Guéret et révèlent sa personnalité double et sa dissociation. D'ailleurs, Guéret cherchera, en nouveau Narcisse, à surprendre son nouvel être après les crimes en se mirant dans l'eau d'un baquet : « Comment était-il après ce qu'il avait fait ? Il voulait savoir<sup>1651</sup>. »

Guéret est aussi animalisé tout au long du roman, et ainsi que l'indique Alain Romestaing, dans une jolie formule : il est « le paragon de la bête humaine<sup>1652</sup> ». En effet, cet homme a la voix et l'expression sauvages et se livre à des activités de bêtes tout au long du roman et particulièrement lorsqu'il s'agit d'atteindre la chambre d'Angèle : il grimpe. Revenu sur le lieu du crime de la berge de la Sommeillante, il échappe à un groupe d'hommes, en rampant. Il court et fuit, en permanence. Il accomplit deux crimes avec une extrême férocité.

---

<sup>1645</sup> SAINT PAUL, *Épître aux Romains, Nouveau Testament*, traduction de Jean Grosjean et de Michel Léturmy, 7 : 18-19, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1989 [1971], p. 484.

<sup>1646</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal, op. cit.*, p. 352.

<sup>1647</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 688.

<sup>1648</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>1649</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde, op. cit.*, p. 44.

<sup>1650</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 689.

<sup>1651</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>1652</sup> ROMESTAING Alain, « Corps de bêtes dans *Léviathan* de Julien Green », in AUROY Carole, CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green et les rêves du corps, Études Greeniennes*, Paris, Calliopées, n° 6, 2014, p. 31.

Dans *Varouna*, au cours de la scène de crime, Hoël, en proie à un désir cupide de possession du « joyau » de Morgane, est tout d'abord réifié : « À cette minute, il plaça le poing sur la hanche et ses doigts touchèrent le couteau que le rémouleur lui avait donné. Hoël tira aussitôt cette arme de sa gaine et traversa la chambre<sup>1653</sup>. » Hoël ne s'appartient plus, ce que montre la prédominance de son corps qui semble prendre le contrôle et la position de sujet des « doigts » comme acteurs de l'action. L'adverbe « aussitôt » corrobore la soudaineté de l'action et l'absence de pensée de Hoël, qui agit comme une machine à tuer, d'où le rythme rapide des phrases. En trois phrases, Morgane est égorgée. La réification de Hoël se traduit aussi par une forme d'ivresse puisqu'il est « chancelant comme un homme qui a bu un coup de trop. » La réification criminelle débouche, ici aussi, sur une division de l'être, par le rêve de « la forme ténébreuse<sup>1654</sup> » qui est le double de Hoël : « “Je suis tout ce que tu penses et tout ce que tu fais.” » Son double jaillit de l'acte criminel de Hoël, ainsi qu'il le lui déclare. Ce dédoublement cauchemardesque montre bien que Hoël, depuis son crime, n'est plus en possession d'une partie de lui-même.

Dans *Si j'étais vous...*, Paul Esménard est d'emblée qualifié par sa piètre intelligence : « dans ce crâne étroit le cerveau demeurerait incapable de fournir le travail qu'on lui demandait<sup>1655</sup>. » Ce personnage de criminel apparaît très vite en proie à une dissociation entre son corps et son esprit puisque tout à la pensée de venir enfin à bout de la résistance de Berthe, il dépasse son immeuble : « Dans l'espèce de rêverie passionnée qui le portait en avant, il faillit dépasser la maison de Berthe et aperçut avec surprise le numéro au-dessus de la porte<sup>1656</sup> ». Paul est déjà aveuglé par la colère et la jalousie, avant même d'avoir vu Berthe : « Peut-être aussi Berthe n'était-elle pas seule. Le sang monta à la tête de Paul qui crispa les doigts : il avait pensé à cela ; depuis une demi-heure il ne pensait vraiment qu'à cela<sup>1657</sup> ». Il a déjà envie de se battre alors qu'il court voir Berthe, comme pour un rendez-vous amoureux. Le contraste entre les deux attitudes montre la division intérieure de Paul encore accentuée par l'entrée de force dans l'appartement de Berthe et la lutte avec la jeune femme qui lui fait perdre tout contrôle de lui-même : « Une sorte d'ivresse s'empara de lui, brouillant tout dans son cerveau<sup>1658</sup> ». Paul est dissocié et réifié à son tour car son corps semble agir de lui-même : « il avait peur de ce qu'il était en train de faire ». Il ne maîtrise plus son corps : « [m]ais pour qu'elle n'eût pas peur il eût fallu qu'il la lâchât, il eût fallu surtout qu'il n'eût pas peur lui-même alors qu'il s'appuyait contre elle de tout le poids de son grand corps et que la sueur lui coulait sur le front<sup>1659</sup>. » L'étranglement s'accomplit tandis que Paul est hors de lui, « exaspéré ». Chez Paul, le dédoublement se fait par le biais du fantastique puisque ce personnage est à la fois

---

<sup>1653</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1654</sup> *Ibid.*, p. 680. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1655</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 904.

<sup>1656</sup> *Ibid.*, p. 905.

<sup>1657</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>1658</sup> *Ibid.*, p. 907. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1659</sup> *Ibid.*, p. 908. Cette référence est valable pour la citation suivante.



lui-même et Fabien, à cause de la transformation, ainsi que le montre cet extrait : « Ce qui en lui vivait et pensait, ce qui était Fabien, se battait contre une épaisseur dont rien ne pouvait venir à bout<sup>1660</sup>. »

Dans *Moïra*, peu avant de succomber à Moïra et de se ruer sur elle, Joseph n'apparaît pas en pleine possession ni conscience de tous ses moyens puisqu'il oublie de tourner les pages du livre qu'il est censé lire, ainsi que le remarque Moïra, dans la lettre qu'elle écrit à son amie Céline : « *En ce moment, il paraît ne pas faire attention à moi, mais le nigaud oublie de tourner les pages*<sup>1661</sup>. » Pendant l'enfermement avec Moïra, Joseph s'aperçoit qu'il est divisé : « Son corps d'homme la voulait, mais le corps menait en enfer si on lui cédait. Ce que voulait son corps, son âme ne le voulait pas<sup>1662</sup>. » Au moment de récupérer sa clef, Joseph se rend compte qu'il n'a plus sa pleine conscience : « il ne savait plus très bien ce qu'il disait<sup>1663</sup>. » Sous le coup du désir, Joseph est animalisé quand il s'approche d'elle : « Sur son front et sur ses yeux, elle [Moïra] sentit le souffle du jeune homme qui avança la tête à la façon d'un animal<sup>1664</sup>. » L'animalisation de Joseph s'accompagne d'une perte d'humanité et d'un brouillage des frontières. Au cours de l'étranglement de Moïra, Joseph, en proie à une vive « fureur », ne se possède plus : « Des mots sans suite lui sortaient de la bouche et à un moment il pleura sans le savoir<sup>1665</sup>. » Après son crime, Joseph est d'ailleurs, à l'instar d'Adrienne Mesurat, dans un état de torpeur et d'hébétéude : « Une sorte de stupeur recouvrait ses traits comme d'un masque et sa bouche restait entrouverte. » La comparaison avec un « masque » suggère l'idée que le personnage est devenu une autre personne, justement, puisque l'étymologie du mot *persona* signifie « masque », et qu'il n'est plus lui-même.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Max, l'assassin de Wilfred, peu avant de commettre son crime, apparaît doublement dissocié car il a bu juste assez pour ne plus être totalement lui-même, comme il l'avoue à Wilfred : « “Un peu, mais je ne suis pas soûl. Méchant seulement<sup>1666</sup>.” » Or, chez Max, la méchanceté est dangereuse, ainsi qu'il en avertit Wilfred : « “Quand j'ai un peu bu, c'est mauvais.” » L'alcool semble jouer le rôle de la potion transformatrice pour Max qui devient un émule du Dr Jekyll. Avec peu d'alcool, c'est M. Hyde qui ressort chez lui. C'est la première division intérieure de Max. La seconde est son passé dans un asile pour malades mentaux : « “Il y a trois ans, le cochon [son oncle] m'a fait enfermer, à trente miles d'ici.” » Max semble être redevenu instable et dangereux depuis les gifles que Wilfred lui a administrées, comme il le lui apprend : « “Tu as réveillé en moi quelque chose de terrible en me frappant<sup>1667</sup>.” » De quelle nature ce « quelque

---

<sup>1660</sup> *Ibid.*, p. 904.

<sup>1661</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 168.

<sup>1662</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>1663</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>1664</sup> *Ibid.*, p. 172-173.

<sup>1665</sup> *Ibid.*, p. 174. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1666</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 692. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1667</sup> *Ibid.*, p. 695.

chose » est-il ? Est-ce la folie de Max ou une autre parcelle de sa personnalité ? Un dédoublement semble bien s'opérer dans l'esprit de Max qui laisse d'ailleurs Wilfred quitter l'appartement pour mieux le tuer, en le traquant.

Dans *Sud*, au cours du duel avec Ian Wiczewski, Erik Mac Clure perd sa nature humaine, ainsi que le décrit M. White : « Vous auriez dit l'ange exterminateur<sup>1668</sup>. » Erik devient ainsi un ange de la destruction par la transformation que produit le crime. Dans *L'Ennemi*, l'étranglement de Pierre est confié par Jacques à un homme de main du nom de Mugis. Or, ce nom évoque irrésistiblement le verbe « mugir » qui traduit le cri sourd et prolongé des bovidés. Ce verbe peut aussi désigner le bruit émis par le vent, d'autant plus que la porte-fenêtre reste ouverte, après l'assassinat. Mugis perd donc sa nature humaine au profit d'une nature thériomorphe ou élémentaire proche des esprits, si l'on songe à l'étymologie de ce mot.

Dans *L'Apprenti Psychiatre*, Casimir Jovite, qui veut précipiter une crise de folie chez Pierre-Marie de Fronsac, passe tantôt par la violence et tantôt par la douceur, ce qui révèle l'instabilité et la dissociation mentale de Casimir. Mais la violence de Casimir envers son élève ne mène pas tout de suite au crime même s'il « s'emport[e] et cri[e] pendant plus de trois-quarts d'heure<sup>1669</sup> ». En revanche, sa subite « douceur<sup>1670</sup> » retrouvée entraîne un contraste saisissant puisqu'il tire après sur son élève et finit « fou ». À l'instar d'Adrienne Mesurat, l'instabilité et la dissociation de Casimir débouchent sur le crime et la folie.

Une profonde dualité du personnage greenien se fait jour à travers le personnage du criminel au moment de son crime. Elle est le reflet de la pensée dualiste à l'œuvre dans la fiction greenienne, ainsi que Jean Sémolué l'analyse dans *Julien Green ou l'obsession du mal* : « La volonté de vivre selon les impératifs de sa nature et la volonté de vivre selon les commandements de Dieu s'associent et se dissocient dans la conscience de Green, forment le soubassement moral de ses personnages, aussi bien incroyants que croyants<sup>1671</sup>. » La *libido sentiendi* et la *libido excellendi* entrent ainsi en opposition dans la pensée et la poétique greeniennes, ainsi qu'il en a lui-même conscience, dans son autobiographie *Terre lointaine* : « Je commençais à me rendre compte que j'étais double, comme la plupart des hommes, mais le pécheur en moi me faisait honte, j'aimais mieux l'autre personnage qui se voulait pur. Cela me scandalisait de n'être pas tout entier celui-là<sup>1672</sup>. » Ce thème de la dichotomie entre la chair et l'âme renvoie aux « deux hommes » dont parle saint Paul, dans l'*Épître aux Romains* (7, 14-25). Cette dichotomie s'accroît de la haine de « l'instinct sexuel<sup>1673</sup> » comme le déclare Joseph, dans

---

<sup>1668</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>1669</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 568.

<sup>1670</sup> *Ibid.*, p. 569. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1671</sup> SÉMOLUÉ Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal*, op. cit., p. 116.

<sup>1672</sup> *Terre lointaine*, OC, t. V, p. 1219.

<sup>1673</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 87. Cette expression est omniprésente chez Green : *Journal*, 16 janvier 1949, OC, t. IV, p. 1059 : « Je hais tout cet aspect du monde. Je voudrais qu'il n'y eût pas de désirs charnels » ; *Journal*, 26 février 1949, OC, t. IV, p. 1065 ; *Partir avant le jour*, OC, t. V, p. 720 : « La chair, c'était l'anarchie [...]. Aujourd'hui encore, comme je hais cette force inexorable qui asservit les hommes à ses tout-puissants caprices ! »

*Moïra*, qui se fait ici le porte-parole de Green et de tous ses frères et sœurs de papier. Le conflit interne entre la chair et l'âme débouche sur une tentative d'assassinat dans la psyché entre ses deux instances, ainsi que l'analyse Green, dans son *Journal* : « L'homme charnel vit avec l'homme spirituel. L'un essaie de trancher la gorge à l'autre<sup>1674</sup>. » L'étrangement de Moïra par Joseph s'inscrit parfaitement dans cette dichotomie de l'être.

### 1.1.2. Des victimes divisées et animalisées

Au cours de la scène de crime, les victimes divisées et animalisées répondent comme en miroir aux criminels dissociés et réifiés, d'autant plus que la victime est l'objet du crime. Le crime rend les frontières entre espèces labiles. Dans *Mont-Cinère*, la découverte de l'incendie par Franck lui fait perdre ses moyens et réveille l'instinct de peur et de conservation : « Il appela de toutes ses forces, affolé, courant sur la pelouse comme un dément<sup>1675</sup>. » La comparaison indique que Franck a perdu l'esprit, en proie à une peur panique, comme on peut l'être face aux déchaînements des éléments de la nature car, comme le note Gaston Bachelard, dans *La Psychanalyse du feu*, le feu fait l'objet d'un « respect » nourri de « l'interdiction sociale<sup>1676</sup> ». Déchaîné et incontrôlable, le feu suscite la terreur. Franck, face au feu et à son impuissance à aider les habitants restés prisonniers de la fournaise, régresse à l'espèce animale : « Alors, il s'élança de nouveau dans le jardin, hurlant sans arrêt, comme une bête qu'on veut abattre<sup>1677</sup>. » La comparaison animalière insiste sur la vulnérabilité de Franck qui ne peut plus rien faire pour empêcher l'incendie ou sauver son bébé. L'absence de paroles humaines montre la dégradation au rang d'animal de la victime, privée de son autonomie et de sa faculté de penser. En appelant les habitants restés coincés à l'intérieur de la maison, Franck n'obtient pour toute réponse que des « cris », ce qui signifie que la peur et l'instinct de conservation stimulés chez la victime la ramènent à sa condition originelle d'animal.

Dans *Adrienne Mesurat*, la rapidité de la poussée d'Antoine Mesurat dans l'escalier par sa fille le réduit très rapidement à un corps tombant. Son humanité, fragile, au cours de la chute, se perd dans un cri : « “Ho<sup>1678</sup> !” » Le cri marque une perte puisqu'il est comparé à « quelqu'un à qui la respiration est coupée. » Cette amputation de la respiration prive M. Mesurat du souffle qui vient étymologiquement du grec ancien *πνεύμα* qui signifie « l'esprit, l'âme ». Antoine Mesurat est donc ainsi divisé, car privé d'une partie de lui-même. Cette privation du « souffle de vie » métamorphose le père d'Adrienne en corps, en chose qui choit. Mais, si son

---

<sup>1674</sup> *Journal*, 9 janvier 1947, *OC*, t. IV, p. 957.

<sup>1675</sup> *Mont-Cinère*, *OC*, t. I, p. 270.

<sup>1676</sup> BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 28-29.

<sup>1677</sup> *Mont-Cinère*, *OC*, t. I, p. 270. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1678</sup> *Adrienne Mesurat*, *OC*, t. I, p. 391. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf mention contraire de notre part.

corps tombe d'un bloc, la description auditive qui est faite de sa chute le morcelle en une multitude de fragments, donnant l'impression d'un démembrement, d'un éparpillement qui fait perdre au père Mesurat son humanité et le réifie : il est ainsi successivement réduit d'abord à son « front » heurtant « une marche », puis à ses « pieds » qui percutent « les barreaux » de l'escalier pour finir dans « un second choc d'un son plus mat ». Le corps du père d'Adrienne, victime de la poussée mortelle de sa fille, est divisé à la lettre, au sens mathématique, dans la description de sa chute, ce qui lui fait perdre son humanité et l'assimile à une chose.

Dans *Léviathan*, au cours de la première scène de crime, au moment où Angèle se met à avoir peur de Guéret car elle comprend qu'elle est en danger, elle se met à hurler : « elle ne pouvait plus se contenir : son cœur battait trop vite ; sa gorge malgré elle livrait passage à un appel terrible, un hurlement d'animal pris au piège et qui ne connaît plus de ressource que dans ses cris de douleur et de désespoir<sup>1679</sup>. » L'instinct de la peur et de la conservation, plus fort qu'Angèle la dépasse et implique une scission dans son être puisque les hurlements jaillissent « malgré elle » et qu'elle ne parvient plus à les « contenir ». Son corps semble doué d'une vie autonome et retrouve sa nature animale : Angèle est ainsi à la fois divisée et animalisée, par sa vulnérabilité de victime. À l'instar d'un animal, Angèle se révèle capable uniquement de crier et de mordre la main de Guéret qui tente de la faire taire. Peu après le viol, prise d'une terreur panique, Angèle se remet « à crier, hors d'elle-même à l'idée que cet homme allait peut-être la tuer. » La force de l'instinct entraîne une division de l'être d'Angèle qui ne s'appartient plus et est « hors d'elle ». Cette division interne va même jusqu'à un phénomène de dédoublement, ainsi que le point de vue d'Angèle adopté dans la seconde partie nous le montre :

*Avant même qu'il l'eût frappée, elle était presque évanouie, et les cris qui sortaient de sa gorge, elle les croyait poussés par une autre, par une femme qu'on eût assassinée près d'elle. Il lui était impossible d'imaginer que sa vie fût en danger ; la mort n'était pas pour elle, la mort était pour cette autre femme qui criait<sup>1680</sup>*

Le dédoublement d'Angèle semble la conséquence de la manifestation de l'instinct de survie. Tout ce passage montre bien l'altération de la conscience et de la perception au moment de l'acte criminel. C'est aussi la manifestation d'un *trauma* nommé trouble de stress post-traumatique. Ce trouble a été défini par la psychiatre Ann Burgess et la sociologue Linda Holmstrom en 1974 et comprend parmi ses symptômes le phénomène de dissociation.

Au cours de la seconde scène de crime de *Léviathan*, l'âge et l'instinct de peur et de conservation font perdre à M. Sarcenas une part de son humanité : « L'effroi paralysait ce corps qui s'était laissé abattre comme un arbrisseau desséché<sup>1681</sup>. » L'acte criminel et la peur de mourir métamorphosent M. Sarcenas en une espèce

---

<sup>1679</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 681. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1680</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>1681</sup> *Ibid.*, p. 688.

végétale fragile et proche de l'objet et de la mort par l'adjectif péjoratif « desséché ». Au fur et à mesure de la scène de crime, la vie et l'humanité se retirent de M. Sarcenas qui n'est presque plus qu'une chose : « une vie diminuée à l'extrême par une appréhension affreuse de la mort et qui se réfugiait non pas dans les yeux au regard vide et déjà fixe, mais dans les mouvements désespérés des mâchoires s'ouvrant et se refermant sur la main criminelle<sup>1682</sup>. » Le caractère presque mécanique des mouvements des « mâchoires » de M. Sarcenas montre bien qu'il est dissocié de son corps auquel il reste seulement une étincelle de vie.

Dans *Épaves*, Philippe contemple le visage de la femme du terrassier qui est vraisemblablement victime d'un meurtre et il observe une transfiguration de son visage sous le coup de « la haine et [de] la peur » qui brouille les frontières cette fois-ci non plus entre l'homme et l'animal mais entre la réalité et la fiction : « la force de ces deux sentiments enlevait aux traits leur vulgarité naturelle et leur prêtait une sorte de beauté violente et presque théâtrale<sup>1683</sup>. » La proximité de l'acte criminel transforme les êtres et fait de cette femme victime une actrice de théâtre : les frontières du réel et du fictif deviennent poreuses et ils se mêlent alors.

Dans *Si j'étais vous...*, Berthe, en proie à une peur panique analogue à celle d'Angèle, se met aussitôt à pousser des « cris<sup>1684</sup> » effrayants, ce qui l'apparente à un animal en danger. Animalisation corroborée puisque, à l'image d'Angèle, Berthe tente de mordre la main de Paul : « Tout à coup, Berthe essaya de planter les dents dans cette main qui la bâillonnait<sup>1685</sup> ». Berthe est décrite comme dissociée puisqu'elle est « cette femme hors d'elle-même de terreur et dont les membres raidis et tremblants se tournaient dans un sens et dans l'autre<sup>1686</sup> ». L'instinct de conservation s'est emparé du corps de Berthe qui est réifiée au fur et à mesure de la scène de crime, jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'un corps mort. Au cours de l'acte criminel, Berthe est réduite à son « cou<sup>1687</sup> » dernier bastion du souffle de vie qui s'échappe. Les frontières entre les âges s'abolissent puisque Berthe morte est comparée à « une enfant ».

Dans *Moïra*, avant la scène de crime, Moïra est animalisée à deux reprises : « Le noir de sa chevelure, l'éclat de ses prunelles et quelque chose de délicat dans toute sa personne évoquaient l'image d'un oiseau<sup>1688</sup>. » La comparaison avec un « oiseau » suggère une idée de fragilité et d'innocence que la seconde comparaison animale vient démentir quand Joseph repense à la relation charnelle qu'il a eue avec Moïra : « elle avait cédé tout à coup ; tout à coup, elle était devenue pareille à une bête<sup>1689</sup>... » L'image animalière se précise ensuite quand Joseph songe aux paroles de Killigrew, un autre étudiant : « *lupa*, la louve. C'était cela, Moïra ».

---

<sup>1682</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>1683</sup> *Épaves, OC*, t. II, p. 5.

<sup>1684</sup> *Si j'étais vous...*, *OC*, t. II, p. 907.

<sup>1685</sup> *Ibid.*, p. 907-908.

<sup>1686</sup> *Ibid.*, p. 907.

<sup>1687</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>1688</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 165.

<sup>1689</sup> *Ibid.*, p. 173. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

« La louve » est un animal nettement plus dangereux qu'un « oiseau » puisqu'il est plus grand et comporte une gueule garnie de crocs acérés. Ces deux comparaisons mettent en relief le contraste de la personnalité de Moïra, à la fois dangereuse et fatale et en même temps amoureuse de Joseph. Lorsque Joseph ensevelit la jeune femme sous la couverture, Moïra conserve d'abord son identité féminine : « Moïra eut un soubresaut qui faillit la jeter hors du lit<sup>1690</sup> ». Mais la réaction de Moïra est plus proche du réflexe, comme si, déjà, elle n'était plus qu'un corps et était dissociée d'elle-même. Elle est d'ailleurs très vite réifiée et séparée de son corps dans le paragraphe suivant : « Le petit corps se retourna dans un sens, puis dans l'autre avec une violence extraordinaire ; une telle énergie l'animait tout à coup que Joseph craignit qu'il ne lui échappât ». Seul l'instinct de conservation semble se manifester ici puisque Moïra est réduite à son corps. Devenue victime d'un crime, elle n'est d'ailleurs plus une femme mais redevient une « enfant » par son cri étouffé, à l'instar de Berthe, dans *Si j'étais vous*...

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, avant la scène de crime, Wilfred fait l'objet de deux animalisations successives par Max : « “tu avais une démarche curieuse, légère, un peu timide, oui, comme celle d'un jeune animal<sup>1691</sup>” ». La seconde animalisation évoque la menace avortée : « “Pourtant c'était si facile, je t'aurais fait sauter comme un lapin<sup>1692</sup>” ». L'animalisation transforme instantanément Wilfred en gibier, à l'instar des autres victimes : l'image du gibier est d'autant plus juste pour ce roman que Max le compare à un animal alors même qu'il le guettait avec son revolver depuis sa fenêtre. Le récit de cette scène de menace sera à l'origine de la peur qui étreint Wilfred dans l'escalier de l'immeuble de Max. Sous l'empire de la peur, Wilfred se sent d'abord dissocié, à l'instar des autres victimes greeniennes quand il cherche à comprendre pourquoi Max veut sa mort : « Ce n'était pas très difficile à saisir, mais il y avait toute une partie de Wilfred qui refusait de comprendre<sup>1693</sup>. » À cette dissociation, s'ajoutent une réification et une matérialisation de toute chose car sous le coup de la peur instinctive, plus rien n'existe que la matière, comme le perçoit Wilfred :

*Il n'y avait rien d'autre que ce qu'on pouvait palper de la main et voir de ses yeux. Le reste n'existait pas, le reste n'était que du rêve. “Le reste...”, pensa-t-il en touchant dans sa poche la petite croix de son chapelet. Jamais encore de telles pensées ne lui étaient venues à l'esprit, mais elles se déroulaient dans sa tête comme un air de musique qu'on n'arrive pas à chasser<sup>1694</sup>.*

Wilfred ne s'appartient plus puisqu'il ne parvient plus à contrôler ses pensées. Il est envahi par la peur et la matérialité du monde qui animalisent l'être humain et lui font perdre ses moyens, comme lorsque le jeune homme comprend que le dernier appartement ne s'ouvrira pas : « la certitude que cette porte ne s'ouvrirait pas

---

<sup>1690</sup> *Ibid.*, p. 174. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1691</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 695.

<sup>1692</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>1693</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>1694</sup> *Ibid.*, p. 699.



le jeta dans une terreur subite et les paroles d'imploration se mêlèrent sur ses lèvres à un murmure indistinct qui ressemblait à une plainte d'agonisant<sup>1695</sup>. » La peur que ressent alors Wilfred lui fait éprouver la matérialité de son corps et du monde qui l'environne avec une acuité accrue : « Jamais il n'avait connu cette peur qui saisit l'homme au creux du ventre, et de toutes ses forces il se plaqua contre la porte, la joue collée au vantail, comme s'il eût espéré pouvoir passer à travers l'épaisseur du bois. »

Dans *Sud*, le crime d'Erik transforme aussi Ian, ainsi que le note M. White : « à la fin, son visage [celui de Ian] a changé d'aspect. On le sentait offert comme une victime<sup>1696</sup> ». Au cours de l'acte criminel du duel, la transformation physique de Ian s'accompagne d'une réification puisqu'il accepte d'être une victime, un corps exposé à la cruauté de son adversaire. Il se laisse tuer et devient passif. Dans *L'Ennemi*, avant d'être assassiné, Pierre tient des propos étranges à Jacques lui parlant de son empathie pour lui et de la forme de dissociation d'avec soi-même qu'elle implique : « Nous ne sommes pas faits d'une seule pièce et personne n'est tout bon ou tout mauvais. Je souffre aussi quelquefois et il m'arrive de me mettre à votre place<sup>1697</sup>. » Pierre va même jusqu'à tenir des propos ambigus qui semblent marqués d'un caractère prophétique : « En attendant celle qui finit toujours par venir, même si elle tarde un peu au rendez-vous<sup>1698</sup>. » Pierre semble perdre une part de son humanité pour devenir une sorte de prophète, un homme qui parle au nom de Dieu. Dans *L'Ombre*, lorsque Bruce Douglas, le frère d'Évangéline, fait le récit du crime à Philip, selon les aveux de Ferris, il insiste sur la rupture des frontières entre les âges pour Évangéline : « Elle courait, m'a-t-il dit, comme courent les enfants<sup>1699</sup>. » La comparaison fait de la défunte femme de Philip une enfant, à l'instar de Berthe et de Moïra, et insiste par-là sur son innocence et sa vulnérabilité.

Dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*, Pierre-Marie, l'élève et la future victime de Casimir Jovite, apparaît privé de son entendement, peu avant d'être tué : « Le jour durant, le pauvre garçon était lui aussi resté enfermé. Trois fois le domestique venu lui demander s'il voulait quelque nourriture s'était heurté au silence, car Pierre-Marie n'avait ni regardé de son côté ni fait mine qu'il entendait<sup>1700</sup>. » Pierre-Marie semble absent à lui-même, dissocié : son corps est présent mais son esprit est ailleurs, dans la mesure où les violentes scènes que lui a faites Casimir ont pu le choquer. Dans la nouvelle *Le Duel*, l'un des deux duellistes, le plus brutal, perd son humanité dans le portrait qui en est fait, avant le duel : « [II] retroussé les manches de sa chemise sur des bras velus et musclés, promène autour de lui un regard de féroce et d'ingouvernable impatience qui donne à son petit visage basané un aspect beaucoup moins humain qu'animal<sup>1701</sup>. » Apparaissant tout d'abord comme un animal

---

<sup>1695</sup> *Ibid.*, p. 700. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1696</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>1697</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1150.

<sup>1698</sup> *Ibid.*, p. 1151.

<sup>1699</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1231.

<sup>1700</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>1701</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.



féroce et un criminel, ce personnage sera lui aussi victime du duel et de son adversaire. Le deuxième duelliste, un jeune homme blond, semble absent et dissocié, avant le commencement du duel, comme s'il était dans un autre monde : « Il sourit à ceux qui lui parlent, mais ne semble pas bien comprendre ce qu'on lui dit. » Il est réifié et transformé en machine à se battre et à tuer par les autres hommes, sans réel consentement : « Et tout à coup, il ne sait comment, il a une épée à la main, seul au milieu d'un cercle devant un homme qui ne le quitte pas des yeux. » Le jeune homme blond paraît entraîné malgré lui dans ce duel, comme une victime toute désignée. De fait, il tombera le premier mais sera aussi le meurtrier du premier homme, ce qui tend à montrer que criminel et victime forment un couple indéfectible et semblable non seulement dans cette nouvelle mais aussi dans l'ensemble de la fiction greenienne.

### 1.1.3. La mise en cause de la responsabilité et de la culpabilité des criminels

Dans la fiction greenienne, les criminels se présentent comme des êtres dissociés, divisés, aux portes de la folie, au moment de leur acte criminel, d'une part, et comme possédés par des « forces » qui les dépassent, d'autre part, ce qui pose la question de la responsabilité. Rappelons qu'en droit, la responsabilité pénale désigne l'obligation de répondre des infractions commises et de subir la peine prévue par le texte qui les réprime. Au sens moral et plus général, ce mot renvoie à l'obligation ou nécessité éthique, intellectuelle, de réparer une faute, de remplir un devoir, un engagement. Il s'agit donc d'une obligation juridique ou morale d'assumer les conséquences de ses actes, y compris les sanctions ou punitions. Être responsable de ses actes implique donc une pleine conscience de ces mêmes actes. Dans le cadre du crime, évaluer la responsabilité des personnages criminels revient à poser la question de la culpabilité des criminels et du statut de leur crime. Un coupable désigne, au sens juridique, la personne qui a commis une faute ou une infraction. La culpabilité concerne donc le fait d'être à l'origine de la faute. Dans sa réflexion sur l'évolution de la conscience de la faute, dans *La Symbolique du mal*, Paul Ricœur explique ainsi le rôle des deux notions de responsabilité et de culpabilité :

*la culpabilité est l'intériorité accomplie du péché. Cette intériorisation est le fruit de l'approfondissement de l'exigence qui s'adresse à l'homme. Cet approfondissement [...] est double : en devenant éthique et non plus rituelle, l'Interdiction suscite un pôle subjectif de responsabilité qui ne peut plus être seulement le répondant de la sanction, le responsable au sens élémentaire de sujet porteur de la punition, mais un centre de décision, un auteur d'actes<sup>1702</sup>.*

---

<sup>1702</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, op. cit., p. 310.

Les deux notions de responsabilité et de culpabilité ainsi présentées conjuguées à la folie plus ou moins latente chez les criminels greeniens et la présence de « forces » nous invitent à effectuer une « mesure<sup>1703</sup> » de la faute et donc de la culpabilité. Les criminels greeniens apparaissent davantage comme des « criminel[s] innocent[s]<sup>1704</sup> », selon le bel oxymore présent dans le *Dictionnaire des Précieuses* d'Antoine Baudeau de Somaize se fondant sur l'*Œdipe* de Corneille, à l'instar de ce personnage mythologique, l'un des parangons tragiques hypotextuels de la fiction greenienne. Les crimes sont ainsi des meurtres, pour la plupart. Pour rappel, les meurtres sont des homicides volontaires non prémédités : au cours d'un meurtre, l'auteur donne la mort à un autre individu de manière intentionnelle et délibérée mais sans l'avoir planifié. Les assassinats sont des homicides volontaires prémédités puisque l'action de tuer a été planifiée à l'avance et mûrement réfléchi par son auteur.

Examinons, tout d'abord, les cas où le criminel greenien peut être qualifié de fou, au moment de l'acte criminel. Peu avant la tentative d'étranglement de la petite Laura, Emily paraît absente et mutique. La confusion caractérise son état mental, ce que montre l'adverbe « confusément<sup>1705</sup> », dans la dernière phrase qui adopte le point de vue d'Emily. Le soir, avant l'incendie, Joséphine, la domestique, est troublée par le silence qui règne dans la chambre d'Emily dans laquelle la jeune femme s'est enfermée à double tour : « À la tombée de la nuit, Joséphine, ayant couché l'enfant dans son lit, monta secrètement à la chambre de sa jeune maîtresse et tenta de lui faire ouvrir la porte, mais elle ne put pas même obtenir de réponses aux questions qu'elle chuchota par le trou de la serrure. » Le silence anormal indique la folie d'Emily, ce que corrobore encore l'incendie. La folie est un cas d'irresponsabilité, au sens juridique. En effet, selon l'article 122-1 du Code pénal, « N'est pas pénalement responsable la personne qui était atteinte, au moment des faits, d'un trouble psychique ou neuropsychique ayant aboli son discernement ou le contrôle de ses actes. » Le personnage greenien, n'ayant donc pu contrôler ses actes en raison d'un trouble mental, n'en sera pas jugé responsable. Emily Fletcher est donc irresponsable pénalement. En outre, le personnage pourrait bénéficier d'un non-lieu du juge d'instruction, d'un acquittement ou d'une décision de relaxe de la part de la juridiction pénale. Si, physiquement, Emily est bien l'auteur de l'acte incendiaire, en revanche sa culpabilité semble faible, étant donné le trouble mental grandissant du personnage. Les crimes de la tentative d'étranglement sur la petite Laura et de l'incendie apparaissent donc davantage comme des meurtres, c'est-à-dire ici des homicides volontaires sans préméditation pour l'étranglement du bébé de Franck et probablement pour l'incendie.

Dans *Adrienne Mesurat*, la jeune fille éponyme ne semble pas non plus en pleine possession de ses facultés mentales puisque avant de précipiter son père dans l'escalier, elle a une hallucination : « Elle crut voir

---

<sup>1703</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>1704</sup> SOMAIZE Antoine Baudeau de, *Dictionnaire des Précieuses*, Paris, P. Jannet, 1856, t. I, p. 84.

<sup>1705</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 269. Cette référence est valable pour la citation suivante.

une lumière qui tournait autour de la tête du vieillard<sup>1706</sup>. » Après le crime, elle est en plein déni et imagine même que son père est encore en vie. Sous le coup du traumatisme des gifles reçues et en proie à une hallucination, on peut dire qu'Adrienne n'est pas pleinement responsable de son acte criminel. Elle n'apparaît pas non plus entièrement coupable et il n'est pas certain qu'elle comptait vraiment tuer son père ; toutefois, sa pensée suicidaire avant le crime indique qu'Adrienne sait que l'escalier est dangereux : « elle se demanda si une chute jusque sur le marbre du corridor suffirait pour la tuer. “Pas assez haut”, pensa-t-elle<sup>1707</sup>. » Le parricide se présente comme un meurtre, puisqu'il est effectué sans préméditation, sous le coup d'une pulsion soudaine, mais on peut s'interroger sur le statut d'homicide volontaire, puisque Adrienne connaît le danger de l'escalier, ou d'homicide involontaire. En effet, Adrienne voulait peut-être seulement blesser son père ou ne pensait pas qu'elle parviendrait à le tuer. Le degré de culpabilité est difficile à définir, d'autant plus que la confusion mentale de la jeune femme semble grande. D'ailleurs, la fragilité mentale d'Adrienne la conduira à la folie, à la fin du roman.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Max est qualifié d'« étrange » ou de « bizarre » par Wilfred à maintes reprises. Au cours de sa discussion avec Max, Wilfred va découvrir son internement et donc qu'il est « fou<sup>1708</sup> ». À son déséquilibre s'ajoute la prise d'alcool qui influe sur son comportement. En effet, lorsqu'il boit peu, Max devient mauvais, ce qu'il avoue à Wilfred : « “je ne suis pas soûl. Méchant seulement<sup>1709</sup>.” » Tout au long de leur échange, l'attitude de Max est loin d'être cohérente et raisonnable : il enferme Wilfred à clef dans l'appartement, il lui annonce qu'ils ont « “un compte à régler<sup>1710</sup>” » alors que Wilfred s'est excusé pour les gifles qu'il lui a données, lui cite l'Évangile pour parler de sa prostitution et le menace à mots couverts avec l'arme qu'il cache dans sa poche. Les propos de Max apparaissent donc décousus et irrationnels mais sa menace de tuer Wilfred, elle, est bien réelle. À l'issue du crime, Max a basculé dans la folie, ainsi que les paroles de Mr. Knight à Angus le prouvent : « “Il a été impossible d'arracher deux paroles cohérentes au meurtrier<sup>1711</sup>.” » Max est donc irresponsable, au sens juridique. Quant à sa culpabilité, elle est difficile à déterminer à cause du trouble mental dans lequel il se trouve. Il semble donc s'agir ici d'un meurtre. Toutefois, nous pouvons nous interroger sur le caractère non prémédité de ce crime. Si Wilfred n'avait pas bougé, peut-être Max ne l'aurait-il pas tué. Nonobstant, plusieurs passages invitent à penser que Max commet son crime de façon préméditée, en dépit de son état de conscience altérée. En effet, Max raconte à Wilfred qu'il l'a guetté avec son arme le soir où ce dernier l'a giflé et lui indique qu'il l'a attendu pendant sa descente de l'escalier : « “Tu as cru que je ne t'entendais pas descendre, fit Max dans le silence, mais je t'ai suivi<sup>1712</sup>.” » La volonté et la préméditation de Max sont ici tout à

---

<sup>1706</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 391.

<sup>1707</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>1708</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 694.

<sup>1709</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>1710</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>1711</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>1712</sup> *Ibid.*, p. 701.

fait perceptibles, ce qui fait pencher la balance du côté d'un assassinat, même si Max ne pouvait pas prévoir que Wilfred viendrait le voir ce soir-là.

Dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*, le comportement instable et violent de Casimir Jovite envers son élève indique qu'il est en train de perdre la raison et le sens commun : « C'est alors que Casimir le poussa avec tant de brutalité hors de la pièce que le garçon tomba<sup>1713</sup> ». Le trouble mental de Casimir va en s'intensifiant puisqu'il tire sur son élève et est retrouvé comme « un fou délirant<sup>1714</sup> ». Si Casimir, devenu fou, est considéré pénalement comme irresponsable, en revanche la question de sa culpabilité n'apparaît pas évidente à trancher car des informations nous manquent. En effet, le crime peut sembler prémédité car Casimir sort faire « quelques achats » « [d]ans la matinée du 13 » et l'on peut supposer qu'il part acheter un « pistolet » d'autant que celui-ci est « neuf ». Il veille aussi à ce que « personne » n'entre pendant son absence. S'il y a préméditation, il s'agit d'un assassinat. Mais la folie a aussi son intelligence et sa volonté et le domestique a repéré « quelque chose de las et d'égaré dans les yeux » de Casimir. Ce dernier point nous invite à analyser le crime comme un meurtre sous la forme d'un homicide volontaire. Les cas de folie et d'égarément que nous venons de traiter rentrent aussi dans la dénomination tragique de l'*ἀμαρτία* qui signifie « égarement » en grec.

Intéressons-nous à présent au crime sous l'empire des « forces » qui dépassent les criminels et font d'eux des instruments du crime. Les « forces » peuvent ressortir à une vision tragique. Dans *La Symbolique du mal*, Paul Ricœur analyse dans la deuxième partie les mythes du commencement et de la fin du mal et considère, au chapitre II, la vision « tragique » de l'existence et le dieu méchant. Il note ainsi que tant dans les tragédies que dans l'*Iliade* se trouve exprimé « avec une force et une constance surprenantes ce thème de l'aveuglement qui rend insensé, du rapt de l'acte humain par le dieu. Cet obscurcissement, cet égarement, ce rapt ne sont pas une punition de la faute, mais la faute même, l'origine de la faute<sup>1715</sup>. » Les « forces » qui aveuglent ainsi le jugement d'un personnage rendent « tous les actes » « impuissants, irresponsables<sup>1716</sup> ». Ces « forces » peuvent être « la *Μοῖρα* » ou « Zeus » et apportent chacune un élément tragique qui réduit considérablement la culpabilité de l'humain. La « *Μοῖρα* », « c'est la "portion", la "part", le "lot", imparti à un homme par-delà son choix<sup>1717</sup> ». Zeus, quant à lui, suggère une malveillance divine dans l'image personnelle du « dieu méchant<sup>1718</sup> », le *κακὸς δαίμων*, et concentre « à la cime du divin le bien et le mal<sup>1719</sup> ». Néanmoins, l'*ὄβρις* et l'*ἀμαρτία* sont dénoncées car elles peuvent être évitées et appartiennent à cette part de liberté du héros, ce qui justifiera le « paradoxe

---

<sup>1713</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 568.

<sup>1714</sup> *Ibid.*, p. 569. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf mention contraire de notre part.

<sup>1715</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, op. cit., p. 426.

<sup>1716</sup> *Ibid.*, p. 427. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1717</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>1718</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>1719</sup> *Ibid.*, p. 428.

eschyléen du dieu méchant et de la culpabilité humaine<sup>1720</sup> », c'est-à-dire « l'indivision de la culpabilité du héros et du dieu méchant<sup>1721</sup> ». Le personnage tragique du Prométhée d'Eschyle est donc, pour reprendre l'oxymore de Ricœur, « une victime coupable<sup>1722</sup> ». Ainsi définie, la « théologie tragique est indissociable du spectacle tragique<sup>1723</sup> ». Ricœur établit une distinction entre la théologie tragique et la théologie biblique, notamment à travers son analyse du mythe « adamique » puisque ce mythe constitue un essai « pour *dédoubler* l'origine du mal et du bien<sup>1724</sup> ». Le mythe de la chute fait de l'homme le *début* du mal au sein d'une création « qui a déjà son commencement absolu dans l'acte créateur de Dieu. » L'homme apparaît *responsable* du mal. Selon Ricœur, il s'agit d'un mythe anthropologique puisqu'il définit la condition humaine : « Le mythe adamique *raconte* comme un événement le passage de l'innocence au péché en tant que statut d'un homme destiné au bien et enclin au mal<sup>1725</sup>. » Ce mythe met aussi en jeu le « pouvoir de défection de la liberté », c'est-à-dire la faculté de défaire ce qui est fait. Ce sont cette liberté, même si cette notion n'était pas encore conçue au moment de l'écriture du mythe adamique, et l'origine radicale du mal en l'homme qui constituent les différences essentielles entre les théologies tragique et biblique. Pourtant, Ricœur montre qu'il demeure un fond tragique malgré tout irréfutable dans la théologie biblique. En effet, le mythe adamique comporte un « sens “tragique” de la figure du serpent qui est *déjà* là et *déjà* mauvais<sup>1726</sup> ». En outre, la figure d'Adam « thématise un mystère d'iniquité » et « pointe vers un fond de *peccabilité* ». Le premier péché est aussi issu d'une transmission puisque le mal existe déjà. Ce mythe adamique met aussi en lumière « le caractère destinal de la liberté<sup>1727</sup> », c'est-à-dire un aspect tragique de la condition humaine dont les choix consistent à détruire des possibles. Le fond tragique survit dans la théologie biblique pourtant anti-tragique « [p]arce que le destin appartient à la liberté comme la part non choisie de tous nos choix<sup>1728</sup> ». C'est pour cette raison que le destin « doit être éprouvé comme faute. » Forte des analyses de Ricœur, nous allons pouvoir envisager les questions de responsabilité et de culpabilité dans les fictions de Green qui se prêteront le plus à une telle lecture.

Le roman *Léviathan* offre un bon terrain pour une lecture tragique du crime telle que nous venons de l'expliquer. Au cours de son premier crime, Guéret, en proie à une colère excessive qui lui fait perdre tout contrôle de ses gestes, est sous le coup de l'*ὄβρις*. Mais cette *ὄβρις* lui vient d'un aveuglement du jugement que désigne l'expression « ivresse de rage et de souffrance<sup>1729</sup> ». Cet aveuglement semble venir d'une divinité

---

<sup>1720</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>1721</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>1722</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>1723</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>1724</sup> *Ibid.*, p. 446. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1725</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>1726</sup> *Ibid.*, p. 528. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1727</sup> *Ibid.*, p. 529.

<sup>1728</sup> *Ibid.*, p. 530.

<sup>1729</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 681.

malveillante qui lui fait penser, avant d'entamer son errance criminelle : « Que la violence était bonne ! Quelle joie de courber jusqu'à terre celle qui l'avait humilié<sup>1730</sup> ! » Guéret, privé de la totalité de son jugement au cours de l'acte criminel, ne paraît pas responsable pénalement. Qu'en est-il de sa culpabilité ? Dissocié de lui-même, en proie à l'*ὄβρις*, Guéret paraît victime de l'aveuglement de sa colère plus que coupable, ainsi qu'il l'observe : « Se pouvait-il que dans sa folie il eût observé tant de petites choses, tant de fleurs, d'arbres, de reflets<sup>1731</sup> ? » D'ailleurs, il ne se sent pas coupable lui-même, après son crime, quand il revient à Lorges :

*Et maintenant encore, après des semaines de réflexion, il ne parvenait pas à établir dans sa conscience un rapport véritable entre l'assassin et lui. Il lui semblait que, s'il eût été pris, il eût expié le crime d'un autre. [...] Pourquoi n'y aurait-il pas des moments où s'accomplit un divorce entre les actes de l'homme et sa volonté ? Peut-être servons-nous quelquefois des forces que nous ne connaissons pas et qui profitent du désordre où nous jette la fureur pour se substituer à nous et guider nos gestes<sup>1732</sup>.*

On ne peut proposer une meilleure définition du *fatum* tragique à l'œuvre dans les actes criminels. Dans le tragique moderne, la fatalité s'intériorise : elle ne prend généralement plus la figure divine qu'elle avait dans l'Antiquité, mais agit de façon non moins troublante, dans des forces intérieures qui gouvernent l'homme ou dans des mécanismes destructeurs immanents à l'histoire. Chez Green, la dimension surnaturelle des mécanismes tragiques demeure, posant avec d'autant plus d'acuité la question de la culpabilité des criminels. Dans le passage cité ci-dessus, les « forces » évoquées restent indéterminées, ce qui ne permet pas de les analyser comme des manifestations du « dieu méchant » d'Eschyle. Guéret ne se sent ni coupable, ni responsable. Pourtant, pénalement, il est responsable. Guéret apparaît comme un coupable victime, sa culpabilité étant très réduite par l'omniprésence de ces « forces » qui ont présidé au viol et à la défiguration d'Angèle et au meurtre de M. Sarcenas : « Une force extraordinaire le secondait<sup>1733</sup> ». Le deuxième crime apparaît difficile à catégoriser et qualifier. Il se présente en effet comme un meurtre bien que nous puissions déceler l'indice d'un homicide involontaire puisque Guéret constate avec étonnement le décès de M. Sarcenas : « Pas un cri ne l'avait averti que la vie s'échappait<sup>1734</sup> ». Toutefois, la « violence » des coups assés au vieux M. Sarcenas oriente l'acte criminel vers un meurtre, c'est-à-dire un homicide volontaire.

Dans *Si j'étais vous...*, Paul Esménard est aussi la proie de l'*ὄβρις* qui se traduit par une colère excessive. L'aveuglement revêt à nouveau la forme d'une « ivresse<sup>1735</sup> », fruit, semble-t-il de « forces » indéterminées. Sous le coup d'une dissociation momentanée, Paul Esménard semble à peine responsable de son acte, d'autant

---

<sup>1730</sup> *Ibid.*, p. 666.

<sup>1731</sup> *Ibid.*, p. 683.

<sup>1732</sup> *Ibid.*, p. 769.

<sup>1733</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>1734</sup> *Ibid.*, p. 689. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1735</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 907. Cette référence est valable pour la citation suivante.



plus que son intelligence est de piètre capacité. La culpabilité est aussi difficile à établir dans cet état de confusion mentale « brouillant tout dans son cerveau ». Rien n'est prémédité dans ce qui se passe chez Berthe : il ne s'agit donc pas d'un assassinat. Mais est-ce un homicide volontaire ou involontaire ? C'est volontairement que Paul entre de force dans l'appartement de Berthe. C'est également volontairement qui l'étrangle : « puis il serra un peu plus l'étreinte de ses mains<sup>1736</sup> ». Pourtant, la soudaineté de l'action qui se fait « brusquement » indique une dimension involontaire ou un dépassement de la volonté du personnage par une puissance qui le dépasse.

Dans *Moïra*, Joseph, comme ses frères de papier, Guéret et Paul Esménard, incarne parfaitement l'*ὑβρις* puisqu'il se laisse facilement emporter par son caractère irascible. Ce caractère fait partie du « lot » donné par la *Moïρα*, qui est précisément le titre donné par Green à ce roman. Joseph est d'autant plus le jouet de l'*ὑβρις* qu'il est un protestant pratiquant et croyant fanatique et orgueilleux. Le diable semble à l'œuvre dans *Moïra* sous les traits de la fatalité du destin, ainsi que l'explique Green dans son *Journal* : « Je voudrais montrer les personnages les mieux intentionnés fournissant à Joseph tout ce dont il a besoin pour son crime [...]. Ce sera une manière d'indiquer qu'il est à peu près irresponsable, qu'une sorte de fatalité le pousse dont Dieu tiendra compte<sup>1737</sup>. » En proie à une « fureur<sup>1738</sup> » irréprouvable, Joseph a étranglé Moïra, ce qui pose la question de sa responsabilité et de sa culpabilité. Pourtant, à la fin du roman, Joseph, en décidant de se livrer aux autorités, assume les conséquences de son acte et se reconnaît responsable pénalement et sans doute aussi coupable puisqu'il avoue à David son crime, sans se chercher d'excuse : « J'ai tué Moïra<sup>1739</sup>... ».

Le crime de Hoël, dans *Varouna*, est marqué au sceau de l'*ἁμαρτία*. En effet, le parcours de ce personnage est entaché de deux erreurs : celle d'avoir perdu la chaîne, lorsque Marcion l'a jetée à la mer, et celle d'avoir frôlé le couteau de sa main. Toutefois, une fatalité malveillante, semble être derrière le crime de Hoël, par le biais du couteau que Hoël voit comme un objet diabolique et ensorcelé : « par hasard, mes doigts ont touché le manche de mon couteau, que j'avais à la ceinture, et ce couteau doit être fée, car il a guidé ma main et il est allé comme de lui-même à la gorge de cette bonne dame<sup>1740</sup>. » Le mot « fée » ne laisse pas d'être intéressant car étymologiquement il signifie « le destin, la fatalité ». Or, dans ce roman, la fatalité ne se nomme pas *Moïρα*, mais *Varouna* que Green définit de la manière suivante dans son préambule : « C'est l'Ouranos grec, avec quelque chose de plus menaçant et de plus sombre, c'est l'univers attentif à venger le crime de chacun et à veiller sur l'accomplissement de toutes les destinées<sup>1741</sup>. » Le rapprochement entre *Varouna*, dieu du panthéon védique, et Ouranos, dieu de la mythologie grecque permet de souligner la vision tragique commune et de mentionner l'aspect malveillant de cette divinité archaïque. Dans ce roman, la destinée est symbolisée par l'objet

---

<sup>1736</sup> *Ibid.*, p. 908. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1737</sup> *Journal*, 17 novembre 1949, *OC*, t. IV, p. 1120-1121.

<sup>1738</sup> *Moïra*, *OC*, t. III, p. 174.

<sup>1739</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>1740</sup> *Varouna*, *OC*, t. II, p. 682.

<sup>1741</sup> Préface de *Varouna*, *OC*, t. II, p. 1485.



de la chaîne que les personnages se transmettent à travers les cycles de réincarnations puisqu'elle a la forme de l'ouroboros. Mais cette chaîne comporte un caractère maléfique indéniable puisque c'est en la prenant pour un objet de valeur que Hoël égorge Morgane. La chaîne est donc, d'une certaine manière, à l'origine du crime de Hoël, dans une cruelle ironie du sort. En outre, Hélène, la *deuxième* réincarnation de Morgane dans le roman, hypnotisée par Eustache Croche, indique sa nature mauvaise : « le métal dont cette chaîne est faite a été fondu et recuit au brasier d'égoïsme<sup>1742</sup>. » *Fatum* et *ἀμαρτία* pèsent lourdement sur le destin tragique de Hoël et son acte criminel, ainsi qu'on le voit, ce qui n'empêche pas le protagoniste d'assumer la responsabilité de son crime en se livrant à la justice : « “Il ne me reste plus qu'à reprendre ma chaîne et me livrer au juge, qui me fera mourir comme mes parents sont morts<sup>1743</sup>.” » Dans ce contexte de déterminisme tragique, la culpabilité est aussi problématique à établir : le crime de Hoël se présente sous la forme d'un homicide dont la part de volonté est délicate à établir. Mais comme il convoitait le « joyau » et a pris le temps de réfléchir à la façon dont il allait s'y prendre pour voler la clef à Morgane, nous pouvons aussi voir cet homicide comme volontaire. Homicide volontaire ou non, Hoël se reconnaît, lui, coupable, puisqu'il a des remords de son acte : « Hoël pleura beaucoup d'avoir coupé la gorge à Morgane<sup>1744</sup> ».

#### 1.1.4. Le crime comme révélateur et mise en cause de la société

Dans la continuité de notre réflexion sur la mise en cause de la responsabilité et de la culpabilité des criminels par la présence d'une fatalité tragique à l'œuvre dans la manifestation de forces mystérieuses intérieures ou extérieures, nous allons examiner comment la société agit, elle aussi, sur le criminel, étant en partie responsable du crime, dans certaines œuvres. Même si Green, devenu adulte, n'était plus un grand admirateur d'Émile Zola, il trouverait vraisemblablement que cette réflexion extraite du *Roman expérimental* comporte une part de vérité non négligeable : « Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société<sup>1745</sup>. » Nous allons aussi nous intéresser à la seconde partie du travail réciproque dont parle Émile Zola afin de comprendre comment le crime agit sur le microcosme social, dans la fiction greenienne. Nous montrerons ainsi qu'il sert à la fois de révélateur et de moyen de mettre en question la société.

Les crimes greeniens, transposés en faits divers et colportés oralement par la rumeur, constituent tout d'abord un révélateur puissant des sentiments et des traits de personnalité profonds des personnages qui les lisent

---

<sup>1742</sup> Varouna, *OC*, t. II, p. 777.

<sup>1743</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>1744</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>1745</sup> ZOLA Émile, *Le Roman expérimental*, *op. cit.*, p. 72.

ou les écoutent. C'est dans *Léviathan* que le révélateur est le plus intense. Les deux crimes de Guéret et leur lecture dans le journal produisent de la peur chez la plupart des personnages, à commencer par Mme Couze qui quitte très tôt Mme Londe : « “Au revoir, madame Londe. Je vais marcher vite en me tenant au milieu de la chaussée. Si vous entendez des cris, vous saurez que c'est moi qu'on assassine<sup>1746</sup>.” » Mme Londe, qui fait semblant d'être forte devant Mme Couze, n'est, en réalité, pas plus rassurée : « “Je le crois sans peine que la main lui tremble, à Mme Grosgeorge, lorsqu'elle déplie son journal. Et moi, donc<sup>1747</sup> !...” » Toute la ville semble gagnée par cette peur, comme le constate Mme Londe : « Cette espèce de panique qui saisissait la ville après le coucher du soleil lui donnait de l'inquiétude. Si les hommes allaient se laisser gagner par la pusillanimité des femmes, c'en était fait de son restaurant ». Dans le couple des Grosgeorge, les sentiments et traits de caractère sont très contrastés. La nouvelle du double crime provoque chez M. Grosgeorge une violente peur : « La nouvelle du meurtre commis par le précepteur lui avait donné une secousse terrible, comme si la mort l'eût frôlé tout à coup, et pendant deux jours il avait vécu dans un lamentable état de frayeur, n'osant sortir, vérifiant le jeu de ses revolvers<sup>1748</sup>. » À la forte frayeur de M. Grosgeorge s'ajoute surtout un orgueil froissé et blessé car il pense que Guéret se moquait de lui et de ses explications picturales, la dernière fois qu'il l'a vu : « Aux yeux de M. Grosgeorge, le vrai crime était celui-là. Le viol d'Angèle et l'assassinat d'un vieillard fournissaient des thèmes à son indignation qui n'avait pour origine qu'une vanité gravement atteinte<sup>1749</sup>. » Les deux crimes de Guéret mettent à nu le profond égoïsme de M. Grosgeorge que le mal fait aux autres laisse indifférent. Grâce aux crimes de Guéret, Mme Grosgeorge voit clair dans le jeu des apparences bourgeoises de son mari :

*Il lui suffisait, par exemple, de voir l'indignation avec laquelle ce vieillard vicieux et dissimulé commentait l'assassinat de M. Sarcenas, qu'il eût lui-même laissé mourir de faim, et le viol d'une femme à qui tant de fois il avait arraché un triste consentement au prix de quelques pièces de monnaie. Voilà donc où menait la méconnaissance de soi-même : à cette ridicule parade de respectabilité<sup>1750</sup>.*

Aux yeux de Mme Grosgeorge, les crimes de Guéret sont un révélateur non seulement de son mari mais aussi d'elle-même. En apprenant les deux crimes, Mme Grosgeorge éprouve une sensation de plaisir : « Elle vécut plusieurs heures de satisfaction parfaite et dut se retirer dans sa chambre pour ne pas trahir les sentiments qui l'agitaient<sup>1751</sup>. » C'est d'ailleurs avec délectation qu'elle se repaît des deux crimes par « son zèle à lire et relire dans le journal le récit détaillé de l'affreuse découverte. Le regard trop avide sautait des mots, des lignes ;

---

<sup>1746</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 701.

<sup>1747</sup> *Ibid.*, p. 702. Cette référence est valable pour la citation qui suit.

<sup>1748</sup> *Ibid.*, p. 715.

<sup>1749</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>1750</sup> *Ibid.*, p. 715.

<sup>1751</sup> *Ibid.*, p. 713.

même avec le secours de son face-à-main elle put à peine comprendre ce qu'elle avait sous les yeux, tant l'émotion lui troublait la vue<sup>1752</sup>. » L'émotion et l'avidité dont il est question ici évoquent irrésistiblement l'émotion du désir amoureux ou sensuel. L'attirance sexuelle pour un criminel se nomme l'enclitophilie. Mme Grosgeorge va effectivement s'éprendre de Guéret parce que c'est un criminel comme elle en prend conscience en comprenant qu'il n'est pas revenu pour elle mais pour Angèle : « “Je suis amoureuse de cet homme<sup>1753</sup>” ». Mme Grosgeorge est en effet fascinée par le crime de Guéret : « Ce crime ne lui faisait pas horreur. Il l'étonnait, il l'intéressait<sup>1754</sup>. »

Dans *Adrienne Mesurat*, tous les habitants sont au courant du parricide et de son amour secret pour le docteur Maurecourt car l'amie d'Adrienne, Mme Legras, a parlé à tort et à travers, ainsi que Désirée, la cuisinière, l'apprend à Adrienne :

*“Vous en avez un drôle d'amoureux, mademoiselle ! Ce n'est pas pour vous offenser, mais la mercière en raconte de jolies qu'elle tient censément de Mme Legras. Vous lui avez donc tout dit à cette femme ? Oh ! quant à l'histoire de monsieur votre père, vous ne l'auriez pas racontée...” Elle croisa les bras et prit un air terrible. “...vous ne l'auriez pas racontée qu'elle serait sortie de terre toute seule<sup>1755</sup> !”*

Désirée lui fait ainsi comprendre que toutes « les commères du marché<sup>1756</sup> » sont au courant de ses secrets, ce qui signifie que toute la ville de La Tour-L'Évêque connaît le parricide et son amour secret. Une certaine forme de complicité des habitants de la petite ville se fait ainsi jour : en effet, ne pas dénoncer un crime dont on a connaissance ou pour lequel on a de forts soupçons, fait des habitants des sortes de complices d'Adrienne. La visite de Marie Maurecourt, la sœur du docteur, confirme amplement les dires de sa cuisinière : « “Je suis certaine que ce qu'il vous faut, au fond, c'est le mariage. Eh bien, n'espérez pas trouver un parti à La Tour-L'Évêque. On y est trop monté contre vous. Je veux bien ne pas croire ce qu'on dit, je sais ce que valent les commérages de Mlle Grand<sup>1757</sup>” ». Au vu de la complicité de l'ensemble des habitants de la ville, le conseil de mariage, qui est le reflet d'une vie sociale communément admise, révèle toute l'hypocrisie et le conformisme des habitants. C'est aussi une critique ironique de la société qui contribue, à l'instar de son père et de Germaine, la sœur d'Adrienne, à faire pression sur la jeune femme. L'idée qu'un mariage résoudrait les angoisses d'Adrienne et le meurtre de son père paraît tout à fait incongrue voire absurde.

---

<sup>1752</sup> *Ibid.*, p. 714.

<sup>1753</sup> *Ibid.*, p. 796.

<sup>1754</sup> *Ibid.*, p. 714.

<sup>1755</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 508.

<sup>1756</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>1757</sup> *Ibid.*, p. 513.

La pièce de théâtre *L'Ombre* offre l'occasion d'une nouvelle critique acerbe de la société au travers du milieu aisé de Liverpool. La société n'a pas de responsabilité dans l'assassinat d'Évangéline par James Ferris mais les choses ne sont jamais aussi simples qu'il y paraît. Si James Ferris précipite bien Évangéline dans le vide parce que son amour est rejeté et qu'il ne peut le supporter, tout en étant jaloux que Philip soit son époux, le crime cache une cause d'ordre social. En effet, Ferris, issu d'un milieu très modeste, envie la position sociale de son ami Philip, d'autant plus qu'il sent le dédain que ce dernier a pour lui et qu'il lui montrait : « Votre condescendance était une insulte. Vous ne vous en rendiez même pas compte. Il y avait des jours où vous aviez l'air de me traiter avec bonté. C'était insupportable<sup>1758</sup>. » C'est l'envie d'appartenir à la bonne société qui joue aussi dans la jalousie de Ferris et dans le passage à l'acte de son crime.

Le premier acte de la pièce, qui se déroule à Liverpool, chez les Brimstone, doit être l'occasion, dix ans après le crime, de faire rentrer en grâce dans la bonne société locale les Anderson. Philip songe en effet à marier sa fille, Lucile, avec le capitaine Killigrew, et il faut donc qu'ils soient de nouveau reçus et conviés dans la bonne société. Mais la curiosité du crime et de voir le criminel que la plupart croient être Philip Anderson est la cause première de la venue des invités qui profèrent, pour la plupart, des remarques déplacées ou des jugements idiots et erronés. Toutes les couches sociales sont ainsi brocardées par Green, au cours du premier acte de *L'Ombre*. Katie Boley, une domestique, révèle une vision romantique, perverse et erronée du drame : « La barbe de Mr. Anderson n'est pas comme les autres barbes ! (*Elle saisit la main de Mrs. Stoa*.) Mrs. Stoa, je comprends qu'on soit amoureuse de Mr. Anderson. Il devait être terrible à voir lorsqu'il a perpétré son crime<sup>1759</sup> ! » Ce commérage erroné révèle l'enclitophilie de la jeune Katie et donc une fascination voyeuse et malsaine pour le crime et son auteur supposé. La gouvernante, Mrs. Stoa, incarne, quant à elle, une vision plus traditionnelle et tolérante, dans sa réponse à la jeune Katie : « Vous êtes folle, Katie Boley, et inconvenante. D'abord, il n'a jamais été prouvé qu'il ait tué sa femme, et la justice l'a laissé tranquille. » D'ailleurs, Mrs. Stoa finit par critiquer ouvertement les rumeurs que répand Katie Boley pour justifier le départ de Mr. Anderson à la campagne, à Edgware Place : « C'est que des mauvaises langues comme vous lui rendaient la vie impossible en ville<sup>1760</sup>. »

Dans la bonne société, les attitudes sont plus hypocrites mais les uns et les autres se comportent comme un « jury<sup>1761</sup> » envers Mr. Anderson, ainsi que le dit imprudemment Mrs. Anderson à Mrs. Brimstone. Mais Lucile, la fille de Mr. Anderson, constate un fait étrange, derrière les sourires : « Personne n'a dit un mot à papa pendant le dîner, sauf Mr. et Mrs. Brimstone<sup>1762</sup>. » Mrs. Brimstone, l'hôtesse de maison, joue, elle aussi, un

---

<sup>1758</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1186.

<sup>1759</sup> *Ibid.*, p. 1163. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1760</sup> *Ibid.*, p. 1164.

<sup>1761</sup> *Ibid.*, p. 1167.

<sup>1762</sup> *Ibid.*, p. 1166.

double jeu car elle veut créer l'événement en confrontant Ferris et Philip Anderson qui ne se sont pas vus depuis dix ans, espérant surprendre leur secret, ainsi que le comprend Philip : « Nous sommes tombés dans un piège, un piège ridicule<sup>1763</sup>. » Mrs. Escridge laisse échapper une remarque naïve qui cache une bêtise méchante : « Oh ! Mr. Pelham, vous avez l'air de croire que du temps que Mr. Anderson vivait ici, nos arbres se portaient moins bien<sup>1764</sup>. » La réponse de Mr. Pelham est un persiflage subtil : « Mrs. Escridge a souvent des vues fort ingénieuses. » L'arrivée du juge, Mr. Fribble, est l'occasion d'une charge acérée contre la justice et son aveuglement puisque celui-ci pense Philip Anderson coupable de la mort d'Évangéline, ainsi qu'il le lui dit dans un sous-entendu mauvais : « Mr. Anderson, j'attendais depuis longtemps l'occasion de vous rencontrer, mais je ne pensais pas que ce serait ici. Ma déformation professionnelle en est cause, sans doute, mais je voyais un autre décor<sup>1765</sup>. » Ferris, l'abordant en le flattant, parvient à s'innocenter aux yeux du juge qui déclare en aparté à sa femme : « L'autre [Mr. Anderson], c'est différent. L'autre est manifestement coupable. (*Haut.*) Mr. Ferris, j'espère que vous nous ferez le plaisir de venir nous voir<sup>1766</sup>. » Évidemment, c'est tout l'inverse : Ferris est coupable et Anderson innocent, au sens juridique. Mrs. Brimstone a voulu en effet humilier et juger Mr. Anderson sous couvert de le faire rentrer en grâce au sein de la bonne société, comme le révèle sa dernière réplique : « notre société n'ouvrira jamais ses salons [...] à des gens qui se croient meilleurs que nous, et qu'en particulier le salon de Dora Brimstone est un peu plus difficile à prendre d'assaut que le fort de Sébastopol<sup>1767</sup>... »

Dans *Léviathan*, Mme Grosgeorge va plus loin dans son analyse d'elle-même et des crimes de Guéret, se découvrant « l'âme un peu scélérate<sup>1768</sup> », en établissant une causalité entre la société, elle-même, d'une part, et les crimes de Guéret, d'autre part, entre le collectif et l'individu :

*Il lui semblait que dans ce double forfait elle avait sa part. Tout d'abord elle écarta une idée aussi absurde. Avait-elle seulement dit un mot à Guéret qui pût lui donner l'inspiration d'un tel crime ? [...] Sa main tremblait. D'une manière de plus en plus nette, et malgré sa volonté, elle voyait un rapport mystérieux s'établir entre elle-même et le crime commis par un autre.*

À travers les deux crimes de Guéret, c'est sa culpabilité et la culpabilité de toute la société que Mme Grosgeorge voit, comme dans un miroir, dans le jeu subtil du même et de l'autre que Victor Hugo a magnifiquement exprimé dans sa préface aux *Contemplations* : « Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous

<sup>1763</sup> *Ibid.*, p. 1169.

<sup>1764</sup> *Ibid.*, p. 1171. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1765</sup> *Ibid.*, p. 1173.

<sup>1766</sup> *Ibid.*, p. 1180.

<sup>1767</sup> *Ibid.*, p. 1195.

<sup>1768</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 714. Cette référence est valable pour la citation suivante.

parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi<sup>1769</sup> ! » Une vision de la culpabilité sociale s'esquisse ici qui fait écho aux travaux d'Émile Durkheim, le père de la sociologie dans son article « Le crime, phénomène normal » qui exprime un paradoxe dérangeant :

*Classer le crime parmi les phénomènes de sociologie normale, ce n'est pas seulement dire qu'il est un phénomène inévitable quoique regrettable, dû à l'incorrigible méchanceté des hommes ; c'est affirmer qu'il est un facteur de la santé publique, une partie intégrante de toute société saine<sup>1770</sup>.*

Émile Durkheim explique et développe ce paradoxe en précisant que « [l]e crime est normal parce qu'une société qui en serait exempte est tout à fait impossible. » Le passage de l'idée de normalité et de nécessité du crime à l'idée que la société est à son origine est vite franchi par Durkheim lorsqu'il analyse le caractère nécessaire du crime : « il est lié aux conditions fondamentales de toute vie sociale<sup>1771</sup> ». Dans un autre article du même recueil, Henri Lévy-Bruhl explicite encore davantage l'origine sociale du crime : « la société, qui est une victime du crime, peut en être aussi, dans une certaine mesure, l'auteur<sup>1772</sup>. » Henri Lévy-Bruhl rappelle d'ailleurs qu'Aristote considérait déjà que l'organisation économique et sociale pourrait bien être une cause de la criminalité.

Si l'on considère que la société a une part de culpabilité dans le crime du meurtrier, alors nous sommes invitée à reconsidérer la petite société des villes de Lorges et de Chanteilles, dans *Léviathan*. Nous avons eu l'occasion de parler des scènes de violence qui ont marqué Guéret et de l'influence qu'ont eue sur lui Mmes Grosgeorge et Londe. Mais nous avons aussi dit que le secret était à l'origine du crime. Or, dans ce roman, pour Guéret, étranger aux deux villes, le secret, c'est la double vie d'Angèle. Toute la ville est au courant de ce secret, ainsi que l'évoque Mme Londe, prévoyant le déclin de son restaurant : « Tout le monde était dans le secret de cette louche histoire. Personne n'ignorait qu'avant le jour où Mme Londe avait commencé à prostituer Angèle le restaurant Londe végétait sans espoir<sup>1773</sup>. » La société des deux villes est complice, sinon coupable, de la prostitution d'Angèle et, par un enchaînement indirect, des deux crimes de Guéret.

Une autre fiction de Green montre que la société a une part dans le crime : c'est *Moïra*. En effet, le meurtre de Moïra par Joseph est rendu possible par la volonté de quelques étudiants de jouer un mauvais tour à Joseph, ainsi que le lui dit Killigrew : « "Eh bien, il faudra vous méfier. Votre morale un peu fanatique les agace.

---

<sup>1769</sup> HUGO Victor, *Les Contemplations*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 2002 [1856], p. 26.

<sup>1770</sup> DURKHEIM Émile, « Le crime, phénomène normal », in SZABO Denis (dir.), *Déviance et criminalité*, op. cit., p. 77. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1771</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>1772</sup> LÉVY-BRUHL Henri, « Évolution du crime et de la peine », in SZABO Denis (dir.), *Déviance et criminalité*, op. cit., p. 54.

<sup>1773</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 737.

Ils voudraient bien vous voir dans une situation ridicule, fâcheuse pour votre réputation<sup>1774</sup>. » La différence de Joseph au sein de la communauté estudiantine va générer la mauvaise farce qui tournera à la tragédie. Ce court extrait met en exergue un certain conformisme des étudiants face au pieux et fanatique Joseph. La pression sociale estudiantine pèse ici sur le jeune homme criminel. Joseph et Guéret pourraient faire leur, *mutatis mutandis*, le cri de révolte autobiographique poussé par Jean Rollet, le personnage homosexuel qui relate son histoire dans sa confession, dans *Le Malfaiteur* :

*je bravais difficilement le mépris et la malveillance des hommes prétendus normaux. Comme beaucoup de garçons élevés selon les idées bourgeoises, je retrouvais en moi le désir de sauvegarder ces trompeuses apparences, si chères à la bonne société, le souci de ne pas contrevenir aux lois, le regret indéracinable de n'être pas comme tout le monde, et par-dessus tout une crainte mystérieuse et profonde du scandale<sup>1775</sup>.*

Toute société est en effet un organisme qui fait pression sur chacun de ses membres afin qu'il soit identique à l'idée du moment. Elle peut donc jouer le rôle de catalyseur criminel sur des individus qui n'arrivent pas à se couler dans le moule préconçu par la société. La critique de Green contre la conception bourgeoise bien-pensante est ici féroce.

Dans la première partie de *L'Autre*, qui laisse ouverte la possibilité du crime pour Karin retrouvée noyée, l'enquête sur les circonstances exactes de sa mort piétine mais l'hypothèse d'un crime conduirait à une situation ubuesque : « Karin avait tant d'ennemis qu'il eût fallu mettre en accusation la ville presque tout entière, et puis il n'y avait eu aucun témoin. De toute façon, l'opinion générale était que la mort avait débarrassé le royaume d'une des plus indignes de ses sujettes<sup>1776</sup>. » La société bien-pensante de Copenhague pourrait être à l'origine du crime hypothétique, à ce stade du récit. En tous cas, cette hypothèse est l'occasion de critiquer la cruauté de la société à l'égard de celle qui a déjà été punie par quatre ans d'ostracisme.

## 1.2. Les armes : dramatisation et transformation

### 1.2.1. Quand l'objet et les mains deviennent des armes

La linguistique s'attache à montrer comment les noms communs font l'objet d'une actualisation progressive dans le discours. Les différentes dénominations dont se sert Green pour actualiser et nommer les

---

<sup>1774</sup> *Moira*, OC, t. III, p. 137.

<sup>1775</sup> *Le Malfaiteur*, OC, t. III, p. 314-315.

<sup>1776</sup> *L'Autre*, OC, t. III, p. 714.



objets du crime et les mains font progressivement passer cette partie du corps et ces objets de leur statut de choses inoffensives parmi d'autres au statut d'armes du crime, dans un processus de transformation qui passe par une dramatisation et une montée du suspense très efficaces. L'exemple le plus frappant est à cet égard l'actualisation du revolver de Max dans son discours terrifiant : « “Quand je t'ai entendu descendre l'escalier, je me suis relevé et je suis allé à cette fenêtre avec un certain objet dans ma poche, un objet qui ne me quitte jamais<sup>1777</sup>.” » Le revolver est actualisé en première mention à l'aide du déterminant indéfini « un » et du nom générique « objet », ce qui lui confère une identité vague et à la fois menaçante. Puis, Max poursuit son discours et son jeu de devinette sadique : « “Alors j'ai dans ma poche ce petit objet que je garde à toutes fins utiles, pour le jour où je m'expliquerai avec le vieux.” » L'actualisation du terme « objet » avec le déictique « ce » précise la menace et la présence dudit objet non seulement dans le co-texte mais aussi dans le contexte, même si l'adjectif « petit » amenuise un peu la menace mais continue de laisser planer le doute. « Ce petit objet » devient « le petit objet », avec l'article défini « le » qui achève d'ancrer l'objet dans la situation d'énonciation et le rend unique. Max ne nomme pas la nature de l'objet mais laisse deviner plus loin, par inférence, grâce au verbe « tirer », qu'il s'agit d'un revolver : « “Tu étais si beau que je n'ai pas pu tirer<sup>1778</sup>.” » Dans le discours de Max, la dernière mention du « revolver » apparaît sous la dénomination « mon arme » avec le déterminant possessif qui lie le sujet à l'objet, le criminel à son crime et insiste sur le pouvoir qu'il détient à ce moment-là sur Wilfred, désarmé et apeuré. Le revolver passe bien à la lettre du statut d'« objet » à celui d'« arme » du crime. Les prémices de la scène de crime brouillent les frontières entre « petit » objet inoffensif et arme de crime, dans le discours tortueux et pervers de Max.

Une dramatisation analogue s'opère, dans *Épaves*, quand Éliane s'empare du coupe-papier pour effrayer son beau-frère. Il est d'abord actualisé dans le discours en première mention à l'aide de l'article indéfini « un » : « un coupe-papier de métal qui se trouvait sur une petite table<sup>1779</sup> ». Les détails et la présence d'« une table » actualisent l'objet dans le co-texte et le contexte. La deuxième dénomination de l'objet achève de l'actualiser dans le discours par l'article défini « le » et le dramatise aussitôt comme objet menaçant : il devient « le couteau d'acier ». Enfin, la dernière désignation parachève le changement de statut de simple objet bourgeois en celui d'arme du crime avec l'actualisation du déterminant possessif : « Elle leva le bras pour lui montrer son arme qu'elle lança au loin<sup>1780</sup> ». Grâce à « son arme », Éliane domine Philippe. Ce passage préfigure le baiser bestial d'Éliane à son beau-frère et l'ellipse d'une scène qui a toutes les allures d'un viol. La scène de crime brouille donc ici les frontières entre objets utiles et quotidiens (le coupe-papier) et arme d'un crime.

---

<sup>1777</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 695. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1778</sup> *Ibid.*, p. 696. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1779</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 196. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1780</sup> *Ibid.*, p. 197.

La dramatisation procède différemment, dans *Moïra*, pour la couverture qui servira à étouffer Moïra. En première mention, elle est désignée de la façon suivante : « [la servante] portait à bras tendus une grosse couverture de laine grise soigneusement pliée en quatre<sup>1781</sup>. » L'abondance d'adjectifs « grosse » et « grise » et l'attitude hiératique de sa porteuse en font d'emblée un objet important. La discussion apparemment sans intérêt entre la servante et Killigrew permet en fait de focaliser l'attention du lecteur sur cette couverture qui fait l'objet de remarques superlatives : « “Qu'elle est épaisse ! [...] Elle doit être très chaude.” », « “elle est assez lourde à porter” ». Le pronom personnel « elle », utilisé à chaque fois, tend à personnifier la couverture et crée un effet emphatique. Au moment du meurtre, la « couverture » est actualisée de façon précise presque dans les mêmes termes que dans la première mention afin que le lecteur comprenne qu'il s'agit bien de la même : « la grosse couverture grise<sup>1782</sup> ». À mesure que Joseph étouffe Moïra, la couverture acquiert des dimensions hyperboliques effrayantes, et devient « cette énorme masse de laine<sup>1783</sup> ». Le déictique précise l'objet et lui donne son statut d'arme du crime pendant que dans le même temps les termes « masse » et « énorme » déréalisent cet objet qui finit, au terme du crime, par n'être plus qu'une chose vague et menaçante : « cette épaisseur ». L'emphase des désignations et l'hyperbolisation de l'objet font accéder cette couverture au statut d'arme du crime.

Tout en avouant ses remords et son crime au prêtre qui l'assiste, Hoël mentionne cette étrange circonstance : « “ce couteau doit être fée, car il a guidé ma main et il est allé comme de lui-même à la gorge de cette bonne dame<sup>1784</sup>.” » L'allusion surnaturelle à un « couteau » « fée » jointe à la précision que Hoël ne « voulai[t] pas tuer Morgane » dramatise considérablement la scène de crime et tend à la personnification de l'arme du crime. Le couteau qu'offre le rémouleur à Hoël pour avoir ramené sain et sauf son neveu fait en outre l'objet d'une prédiction diabolique par Abaddon : « “nous ferons en sorte que les couteaux de ton oncle servent enfin à quelque chose<sup>1785</sup>.” » De simple objet banal venant des mains d'un rémouleur, le couteau de Hoël se fait objet « fée » magique, donc extraordinaire, brouillant ainsi la frontière entre réalité et fiction. Le crime, par son caractère extra-ordinaire, est vecteur de transformation de l'objet le plus quotidien en redoutable arme de crime. Le couteau de Hoël est à mettre en relation avec deux autres objets qui participent de sa dramatisation : la chaîne, le prétendu « joyau » pour lequel Hoël égorge Morgane, et la corde, qui présente une analogie circulaire et ondulante comme un serpent avec la chaîne. Si la chaîne est la cause du crime de Hoël avec son couteau, la corde en est la conséquence puisque Hoël sera pendu. Les allusions à la chaîne et à la corde fonctionnent donc comme des annonces du couteau. L'ensemble de ces anticipations scelle le lien logique de dramatisation entre ces trois objets.

---

<sup>1781</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 137. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1782</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>1783</sup> *Ibid.*, p. 174. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1784</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 682. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1785</sup> *Ibid.*, p. 670.

Les mêmes phénomènes d'annonces par le truchement des objets s'observent dans *Moïra* et *Chaque homme dans sa nuit*, notamment. Dans *Moïra*, nous avons déjà eu l'occasion d'analyser la manière dont la première mention de la couverture désignée, rappelons-le, comme « une grosse couverture de laine grise soigneusement pliée en quatre » portée « à bras tendus<sup>1786</sup> » par la servante, contribuait à la mettre en valeur. Comme dans *Varouna*, cette arme du crime appelle d'autres objets, ceux qui permettront d'inhumer le corps de Moïra et que David désigne à Joseph dans l'appentis du jardin : « des râtaux et des pelles<sup>1787</sup> ». Cette scène et la mention de ces objets pourraient passer pour banales mais l'anecdote du « crotale » trouvé « derrière le tuyau d'arrosage », qui fait bien sûr référence au serpent du jardin d'Éden, surdétermine les objets de l'appentis et les désigne comme instruments criminels et dramatiques. Ces objets préfigurent bien le crime à venir. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, c'est James Knight qui montre le premier l'objet qui tuera Wilfred : « Il n'y avait dans le tiroir qu'un seul objet, bien en évidence : un revolver<sup>1788</sup> ». C'est un signal annonciateur à ce stade du récit, d'autant que la présentation du revolver s'accompagne d'un avertissement un peu plus loin : le revolver « "n'est là que pour effrayer<sup>1789</sup>" ».

Pour certains criminels greeniens, les mains qui seront au service du ou des crimes sont fortement dramatisées. Dans *Léviathan*, les mains de Guéret sont ainsi mises en avant dès l'incipit : « Un instant il demeura immobile, le dos rond, la main sur la rampe de fer<sup>1790</sup> ». La main est aussitôt transformée en quelque chose de plus agressif par un geste qui annonce déjà la violence qui sera manifeste tant envers Angèle que M. Sarcenas : « Il se redressa enfin, frappa du poing le garde-fou avec l'air de quelqu'un qui termine une méditation<sup>1791</sup> ». La main devenant « poing » est déjà prête en effet à frapper. D'ailleurs, tout le long de sa promenade de l'incipit, les mains occupent le devant de la scène : « Par un geste incessant il frottait les mains l'une contre l'autre ». Angèle, quand elle repense à sa première rencontre avec Guéret, se rappelle un sentiment de peur et privilégie les mains comme partie de son corps :

*Ses mains [celles de Guéret] n'étaient pas sorties une fois des poches de ce pardessus gris qui lui tombait jusqu'à mi-jambe, et cependant il semblait à Angèle que tout le temps de leur conversation il lui avait tenu les bras, les poignets ; c'était peut-être parce qu'il les avait regardées avec tant d'insistance, car jamais il ne levait les yeux<sup>1792</sup>.*

---

<sup>1786</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 137.

<sup>1787</sup> *Ibid.*, p. 129. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1788</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 650.

<sup>1789</sup> *Ibid.*, p. 657.

<sup>1790</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 581.

<sup>1791</sup> *Ibid.*, p. 582. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1792</sup> *Ibid.*, p. 647.

Ce passage fonctionne comme une préfiguration de la scène de crime à venir. La dramatisation des mains de Guéret s'intensifie à mesure que le moment des crimes approche.

Dans *Minuit*, au cours de la scène de viol d'Élisabeth, les mains de Serge font l'objet d'une notation unique mais fortement dramatisée : il possède de « grandes mains rudes<sup>1793</sup> ». L'hyperbole avec les adjectifs « grandes » et « rudes » met en valeur les mains de Serge qui participent activement au viol de la jeune fille et au meurtre de M. Agnel en manipulant le fusil : « Par un geste délicat et rapide, Serge tournait le fusil entre ses doigts<sup>1794</sup> ».

Dans *Si j'étais vous...*, lorsque Fabien se transforme en Paul Esménard, avant le crime, une dramatisation s'opère crescendo sur les mains du futur étrangleur. D'abord, présentée comme « sa main<sup>1795</sup> », cette partie du corps est aussitôt suivie du verbe « tremblait » car Paul est tombé sur le papier contenant l'identité et l'adresse de Fabien auxquelles il ne comprend rien : le tremblement de « sa main » traduit « la colère ». La main se transforme bien vite en « poing<sup>1796</sup> », en se refermant sur la rampe de l'escalier de Berthe qu'il monte en sautant les marches. Ce seront aussi « deux poings<sup>1797</sup> » qui enserreront la « tête » de Berthe pour la faire taire, ce qui donne à l'expression un aspect étrange. Mais les « poings » indiquent que Paul est prêt à se battre et à frapper. Les poings redeviennent « main<sup>1798</sup> », plus humaine, pour ainsi dire, plus vulnérable, quand Berthe cherche à la mordre. La réduction de la main à des « doigts » puis à un « pouce » fragmente cette partie du corps et crée un effet de gros plan particulièrement dramatique, d'autant plus que l'humain et la conscience semblent absents de Paul. Le jeune homme ne semble plus vivre que dans ses mains qui tuent Berthe.

Dans *Moïra*, très vite l'accent est placé sur les mains de Joseph qui étrangleront Moïra. En effet, au cours de son combat avec Bruce Praileau, un prurit de meurtre s'empare de Joseph : « les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou<sup>1799</sup>. » La dramatisation est d'emblée très forte puisque l'action des extrémités de Joseph préfigure l'issue tragique de la fin du roman. Une autre notation mérite qu'on s'y arrête car elle montre un procédé d'hyperbolisation des mains de Joseph, à travers l'anamorphose de la « panse » « convexe » de la lampe de David chez qui il étudie le grec ancien :

*Joseph voyait aussi David dans cette espèce de miroir convexe, et leurs mains à eux deux paraissaient énormes, presque aussi grosses que leurs têtes, mais les mains de Joseph étaient*

---

<sup>1793</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 611.

<sup>1794</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>1795</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 901. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1796</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>1797</sup> *Ibid.*, p. 907. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1798</sup> *Ibid.*, p. 908. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1799</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 25.

*encore plus terribles à voir que celles de son compagnon, aussi les déplaça-t-il un peu en observant dans la lampe l'effet que cela produisait, et il ne voyait plus qu'elles*<sup>1800</sup>

La déformation du « miroir convexe » donne une taille démesurée et exagérée aux mains de Joseph, soulignant un début d'autonomie de cette partie de son corps, dans un registre dramatique et à la lisière du fantastique.

La dramatisation narrative est aussi constituée par la scène de crime elle-même qui métamorphose un objet positif, représentant une bonne action, en objet négatif et mortifère, donc en arme du crime. En effet, le couteau dont se sert Hoël pour égorger Morgane est issu d'une double bonne action, celle de Hoël qui a reconduit Éric, sans encombre, à son oncle, le rémouleur, et celle du rémouleur qui a remercié Hoël pour cette bonne action. Le couteau est donc un cadeau : « Le rémouleur ne voulait pas être en reste de générosité, et tirant d'une boîte un couteau pointu, il l'offrit à Hoël avec une gaine de coudrier et une corde pour se l'attacher autour de la taille<sup>1801</sup>. » Le même renversement de valeur du positif vers le négatif s'observe avec la couverture dont se sert Joseph pour étouffer Moïra. Apportée par la servante, la couverture représente une pensée altruiste de la part de Mrs. Ferguson qui se soucie du bien-être de son locataire : « Mrs. Ferguson dit que vous aurez besoin d'une couverture supplémentaire<sup>1802</sup> ». La bonne action va encore une fois s'inverser tragiquement en mauvaise action, celle du crime. Enfin, dans *Chaque homme dans sa nuit*, James Knight, en montrant le revolver à Wilfred, fait une bonne action puisqu'il s'agit d'un avertissement, l'arme étant « vide » et il ajoute afin de tranquilliser Wilfred : « Je n'ai aucune envie de tuer personne, vous moins qu'un autre<sup>1803</sup>. » La bonne action de Mr. Knight se muera en acte criminel chez Max. Toutefois, la première occasion que Max avait eue de tuer Wilfred s'était soldée par un renoncement au crime : « Je n'ai pas pu arrêter la vie, trancher la vie, ce soir-là<sup>1804</sup>. » Cette bonne action s'inversera tragiquement en crime lors de la dernière entrevue entre Max et Wilfred.

### 1.2.2. Personnification des armes de crime et des mains

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme/Qui s'attache à notre âme [...]»<sup>1805</sup> ? » Cette réflexion d'Alphonse de Lamartine, Green pourrait la faire sienne *mutatis mutandis*, tant les objets et notamment les objets du crime paraissent dotés d'une vie mystérieuse qui les fait passer du statut d'objets à celui de sujets. Avant ou

---

<sup>1800</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

<sup>1801</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 673.

<sup>1802</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 137.

<sup>1803</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 658.

<sup>1804</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>1805</sup> LAMARTINE Alphonse de, *Œuvres poétiques complètes, Harmonies poétiques et religieuses*, « Milly, ou la terre natale », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1991, p. 392.

pendant le crime, ils font l'objet d'une personnification qui leur confère une autonomie. L'exemple le plus frappant est le couteau de Hoël, dans *Varouna*, qu'il touche et qui lui inspire d'égorger Morgane pour s'emparer de sa clef et éviter qu'elle ne crie : « À cette minute, il plaça le poing sur la hanche et ses doigts touchèrent le couteau que le rémouleur lui avait donné. Hoël tira aussitôt cette arme de sa gaine et traversa la chambre<sup>1806</sup>. » Le lien entre l'objet et l'action, donc entre la cause et la conséquence, est établi par le biais de l'adverbe « aussitôt » et par l'absence de réflexions ou d'émotions de la part de Hoël. Un peu plus loin, en prison, il avouera d'ailleurs au prêtre l'étrange circonstance qui l'a conduit au crime :

– Eh bien, fit le criminel après un instant de réflexion, il est vrai que je ne voulais pas tuer Morgane, mais par hasard, mes doigts ont touché le manche de mon couteau, que j'avais à la ceinture, et ce couteau doit être fée, car il a guidé ma main et il est allé comme de lui-même à la gorge de cette bonne dame<sup>1807</sup>.

La métaphore du couteau devenu « fée » fait de cet objet un être imaginaire aux pouvoirs surnaturels capable d'influer sur la destinée des humains qui le portent. Quand Guéret tue M. Sarcenas, la canne semble, elle aussi, douée de vie puisqu'elle devient sujet de la scène du crime, comme si elle agissait seule : « La canne levée retomba d'abord sur la poitrine de la victime, puis avec une violence frénétique sur le front et les tempes jusqu'à ce que le sang parût<sup>1808</sup>. »

La canne aussi semble être devenue « fée » et seule coupable du meurtre de M. Sarcenas. Nous retrouvons ce procédé de personnification dans *Épaves* lorsque Éliane tient le coupe-papier, en écoutant l'aveu de lâcheté de Philippe : « quelque chose d'irrésistible la poussait vers lui et au bout de son bras pendant le couteau d'acier se retourna dans sa main<sup>1809</sup>. » Même remarque pour le pistolet de Max, dans *Chaque homme dans sa nuit*, quand celui-ci ouvre le feu : « Le coup de feu partit<sup>1810</sup>. » La phrase est presque analogue dans *L'Apprenti Psychiatre*, au cours du crime de Casimir puisque l'arme semble tirer d'elle-même : « Soudain un coup de pistolet retentit<sup>1811</sup> ».

Si le couteau, le coupe-papier, la canne et le revolver connaissent une personnification, au cours du crime, dans un mouvement diamétralement opposé mais concomitant, l'être humain, devient un automate dénué de réflexions et d'émotions, ce que montre bien la scène du crime perpétré par Hoël, dans *Varouna*, qui se déroule très rapidement : « Lorsqu'il fut près du lit où reposait son hôtesse, il promena légèrement les mains sur

---

<sup>1806</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 679.

<sup>1807</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>1808</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 689.

<sup>1809</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 196.

<sup>1810</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

<sup>1811</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.



ce corps endormi jusqu'à ce qu'il eût trouvé la tête, et d'un seul coup trancha la gorge de Morgane<sup>1812</sup>. » Le corps d'Adrienne Mesurat devient indépendant de son esprit et est personnifié :

*Une horrible frayeur la saisit et, sans savoir comment, à peu près comme si elle eût été jetée dans le noir par une force irrésistible, elle se rua vers l'escalier ; tout son poids porta sur les épaules de son père qui perdit l'équilibre et tomba en avant, tandis qu'elle se retenait à la rampe<sup>1813</sup>.*

Une semblable réification s'opère peu à peu pour Guéret qui perd la maîtrise de lui-même quand il viole Angèle : « la rage [...] lui faisait perdre tout contrôle de ses gestes<sup>1814</sup> ». La réification s'accroît paradoxalement avec la personnification des « mains » qui frappent Angèle toutes seules, comme des armes : « Les poings se levaient et retombaient sans qu'il en fût le maître<sup>1815</sup>. » Guéret devient un automate, sous l'effet du crime mais cette réification du corps de l'homme s'accompagne d'une mince lueur de conscience : « Il ne savait plus comment échapper à lui-même, à son crime, comment empêcher ses mains d'agir, comment arrêter ces cris. » Les mains sont des parties de notre corps que nous avons souvent sous les yeux, ce qui les objective, selon l'étymologie de ce verbe, puisqu'elles sont « devant le sujet », ainsi que Wilfred en fait le constat en contemplant les mains de son cousin Angus et de sa mère : « Angus et sa mère posaient sur la nappe de longs doigts fins dont ils se servaient avec le respect qu'on a pour les objets d'art<sup>1816</sup>. » Les mains sont bien des objets, des outils pour l'être humain, *homo faber*.

Leur personnification et leur soudaine autonomie fragilisent le sujet qui devient un objet du même coup : ce procédé se retrouve dans *Moïra*, quand Joseph esquisse le geste d'étrangler Bruce : « les mains de Joseph lâchèrent soudain la tête de Praileau et vinrent se placer, tremblantes et comme indécises, autour de son cou<sup>1817</sup>. » L'exemple le plus saisissant est la façon dont les mains de Joseph apparaissent dans le « miroir convexe » du corps de la lampe de David, en les remuant : « elles avançaient, remuaient, pareilles à des monstres, et derrière, assez loin, il y avait son visage tout blanc, son front encadré de roux<sup>1818</sup>. » Dans ce passage qui appartient au registre fantastique, les mains se muent en araignées mystérieuses et même en « monstres », c'est-à-dire en ce qui n'est pas humain. Leur autonomie et leur personnification qui ne sont pas normales font basculer les mains de Joseph dans la catégorie du monstrueux et du surnaturel. Un nouveau brouillage de frontières a lieu ici entre l'humain et le monstrueux. C'est « l'inquiétante étrangeté », pour reprendre l'expression freudienne. En effet, l'étymologie du terme « monstre » renvoie au latin *monstrum* qui signifie « prodige qui avertit de la

---

<sup>1812</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 679.

<sup>1813</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 391.

<sup>1814</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 681.

<sup>1815</sup> *Ibid.*, p. 682. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1816</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 438.

<sup>1817</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 25.

<sup>1818</sup> *Ibid.*, p. 48.



volonté des dieux, la montre » et « objet ou être surnaturel ». Les mains devenues « monstres » comportent donc une mise en garde tragique et dramatique. Dans *Minuit*, au cours du viol, Élisabeth a l'impression que les mains de Serge sont devenues aussi autonomes, pareilles à des insectes ou des araignées intrusives et dérangeantes : « elle sentit ses doigts qui couraient sur son dos et ses flancs<sup>1819</sup>. » La scène de crime joue bien le rôle d'un véritable catalyseur qui transforme tout ce qu'elle implique : les objets et les mains sont personnifiés alors que, dans le même temps et de façon opposée, les êtres sont réifiés.

Les armes sont encore humanisées et personnifiées, d'une certaine manière, dans la mesure où elles apparaissent comme le prolongement des mains dont nous voyons l'importance dans l'imaginaire greenien. Considérons la branche dont se sert Guéret pour effrayer Angèle avant de la violer, puis la défigurer ; celle-ci est prise au hasard par « sa main » car il est en proie à une « ivresse de rage et de souffrance » : « Ses bras firent de grands moulinets heurtant les branches des arbres autour de lui, et tout d'un coup il saisit l'une d'elles et, s'y cramponnant avec fureur, essaya de la rompre<sup>1820</sup>. » Dans cet extrait, Guéret ne s'appartient plus et la branche peut faire songer à un trident terrifiant. La branche est reprise après le viol en ces termes afin de montrer le lien indissociable entre la « main » et l'arme du crime : « Brusquement, il saisit la branche qu'il avait jetée de côté et qui était à portée de sa main<sup>1821</sup> ». La branche apparaît d'autant plus comme une seconde « main » que la forme qu'elle offre s'apparente à la main. L'arme fait corps avec la main chez Green, si l'on peut dire, quand les mains ne sont pas les seules « armes » du crime. Un processus identique s'observe dans *Épaves* quand Éliane s'empare du coupe-papier tandis que Philippe raconte la scène de dispute sur le quai : « Elle étendit la main vers un coupe-papier de métal qui se trouvait sur une petite table<sup>1822</sup> ». La main d'Éliane semble irrésistiblement attirée par l'objet et se retrouve liée à lui par la construction de la phrase sous le régime de la coordination : « quelque chose d'irrésistible la poussait vers lui et au bout de son bras pendant le couteau d'acier se retourna dans sa main. » La scène du crime de Hoël, dans *Varouna*, comporte aussi ce phénomène d'attraction de la main par le couteau. L'arme fonctionne donc chez Green comme une « main » augmentée et plus forte. C'est une image du meurtrier qui fait partie de lui. Plus profondément, les armes du crime, d'une certaine façon, prennent le pouvoir sur le criminel lui-même.

---

<sup>1819</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 612.

<sup>1820</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.

<sup>1821</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>1822</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 196. Cette référence est valable pour la citation suivante.

## 1.3. Les lieux

### 1.3.1. Influence des éléments

Sous le coup de la puissance transformatrice générée par l'acte criminel, les éléments subissent à leur tour une métamorphose. De neutres, ils se muent en êtres animés d'intentions secrètes ou en animaux menaçants. Les éléments du feu, de l'eau et de l'air sont privilégiés dans l'œuvre fictionnelle de Green. Ces éléments, encore exacerbés dans les scènes de crime, semblent doués de la faculté de jouer un rôle cruel, malfaisant et sadique, d'inspirer les criminels. Or, les éléments ressortissent évidemment à l'imaginaire de la matière mis au jour avec rigueur et poésie par Gaston Bachelard qui le définit en ces termes :

*Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être ; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. Elles dominent la saison et l'histoire. Dans la nature, en nous et hors de nous, elles produisent des germes ; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la forme est interne<sup>1823</sup>.*

Nous utiliserons ici les travaux de Gaston Bachelard afin d'enrichir nos réflexions sur le rôle des éléments et de la matière dans l'acte criminel greenien. Nous utiliserons aussi les travaux de Gilbert Durand et de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant afin d'étayer notre analyse des éléments. Nous privilégierons certaines œuvres de fiction, plus adaptées à cette analyse. Commençons par l'élément du feu qui domine tout le roman de *Mont-Cinère*.

Dans *Mont-Cinère*, le feu occupe une place prégnante. Son absence représente l'avarice de Mrs. Fletcher qui déclare d'ailleurs à sa fille, quand celle-ci veut faire du feu dans la chambre de sa grand-mère défunte : « "Tu brûles mon argent<sup>1824</sup>" ». Ne pas faire de feu, surtout en hiver, est synonyme de maladie et de mort, aux yeux d'Emily : « "Vous savez bien que je suis délicate ; ne m'entendez-vous pas tousser ?" [...] "dans toute la maison, il faut bien une chambre où l'on puisse avoir chaud<sup>1825</sup>." » Gaston Bachelard renchérit sur le rôle bénéfique et curatif du feu, dans son essai *La Psychanalyse du feu*, au sujet d'une page fantaisiste sur le feu écrite par un médecin du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Comme le feu est le médicament le plus insinuant, c'est en le prônant que le médecin est le plus persuasif<sup>1826</sup>. » Le feu apparaît donc porteur du pouvoir de la santé par sa chaleur. Sa présence est bénéfique et bienfaisante et porteuse de méditation, ainsi que le montre cet extrait de *Mont-Cinère* :

---

<sup>1823</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 2001 [1942], p. 7.

<sup>1824</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 212.

<sup>1825</sup> *Ibid.*, p. 212-213.

<sup>1826</sup> BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu, op. cit.*, p. 24-25.

*Seul, le crépitement du bois rompait un silence profond. Emily voulut reprendre sa lecture, mais une phrase qu'elle lut au hasard lui parut ridicule, tant la pensée de l'auteur était loin de celles dont elle-même était occupée à présent. Aussi laissa-t-elle son livre, et s'accoudant au bras du fauteuil, elle se mit à regarder le feu. La voix de sa grand-mère la tira brusquement de la méditation où elle était plongée depuis quelques minutes<sup>1827</sup>.*

La présence du feu est ici nettement matérialisée tant sur le plan visuel qu'auditif avec des allitérations en dentales [d] et [t] et en gutturales [r] qui miment le crépitement du feu dans l'âtre. Compagnon de méditation, le feu pourrait bien être aussi un vecteur d'idées, ce qui nous mène à sa personnification. Il parle à l'âme d'Emily, être du feu et illustrant parfaitement la figure bachelardienne de « l'homme pensif à son foyer, dans la solitude, quand le feu est brillant, comme une conscience de la solitude<sup>1828</sup>. » Personnifié, le feu devient presque une divinité du destin aux yeux d'Emily qui, après la dispute avec sa mère qui a tenté d'éteindre son feu, parvient à le rallumer : « Brusquement le feu reprit. Elle se releva heureuse du succès de ses efforts comme s'il en présageait d'autres plus importants. "C'est un signe, dit-elle à mi-voix, je réussirai<sup>1829</sup>." » Le feu possédé est une victoire selon Emily car il est porteur de force et d'autorité, comme une divinité tutélaire. Le feu fait donc déjà l'objet de brouillages multiples : humanisé, il peut être aussi divinisé. Cette ambiguïté de l'élément igné est soigneusement analysée par Gaston Bachelard :

*Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer ; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer de trop près avec ses flammes. Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais<sup>1830</sup>.*

La réversibilité du rôle et de la valeur du feu est à l'œuvre dans le roman greenien quand Emily, fascinée par lui et voulant le posséder, s'en sert pour tout détruire. Dans les flammes de l'incendie final, une divinité « terrible » se devine : « Un trou apparut dans le plafond ; de longues flammes jaillirent, avec une espèce d'émulation féroce et joyeuse<sup>1831</sup>. » La divinité hostile peut paraître thériomorphe, au travers de l'adjectif qualificatif « féroce ». Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans le *Dictionnaire des symboles*, le feu présente ici « un aspect négatif : il obscurcit et étouffe par sa fumée ; il brûle, dévore, détruit : le feu des passions, du châtement, de la guerre<sup>1832</sup>. » Mais est-ce uniquement un spectacle de destruction auquel nous assistons à la

---

<sup>1827</sup> *Mont-Cinère, OC, t. I, p. 162.*

<sup>1828</sup> BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu, op. cit.*, p. 14.

<sup>1829</sup> *Mont-Cinère, OC, t. I, p. 217.*

<sup>1830</sup> BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu, op. cit.*, p. 23-24.

<sup>1831</sup> *Mont-Cinère, OC, t. I, p. 270.*

<sup>1832</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 505.

fin du roman ? En apparence, oui. Toutefois, la maison détruite abritait un « enfer de haine<sup>1833</sup> », comme le dit Green dans son *Journal*, on peut donc voir cette destruction comme une purgation. Le feu est bien ambivalent et Chevalier et Gheerbrant notent d'ailleurs que la destruction par le feu est réversible, ce qui brouille les frontières du rôle de cet élément : « Le feu est également, dans cette perspective, en tant qu'il brûle et consume, un symbole de purification et de régénérescence<sup>1834</sup>. » La dernière phrase qui clôt le roman et l'incendie mérite qu'on s'y attarde : « La maison brûla jusqu'à l'aube<sup>1835</sup>. » Si l'on interprète l'incendie comme une purification des passions, alors cette phrase prend un sens plus profond que celui d'une simple notation temporelle. L'« aube » est en effet le symbole du renouveau du jour mais aussi de l'être par la spiritualisation, l'élévation à laquelle invite le feu : il est « purificateur » et vecteur de « préoccupations spiritualistes<sup>1836</sup> », selon Gilbert Durand. La formule alchimique sous les initiales INRI qui signifie *Igne Natura Renovatur Integra*, « la Nature est renouvelée intégralement par le feu<sup>1837</sup> », résume parfaitement l'ambivalence du feu, source de destruction mais aussi de transmutation, par une élévation spirituelle. Dans *Moïra*, le feu a aussi son importance dans le déroulement du crime puisque Joseph est roux et il se réveille en découvrant le « reflet d'un incendie<sup>1838</sup> » au plafond, leur de la lampe tombée dans sa lutte avec Moïra.

L'élément de l'eau est tout particulièrement mis à l'honneur dans *Léviathan*. Les deux rivières de Lorges et de Chanteilles font l'objet d'une description qui précise leur importance :

*Il y avait encore les deux rivières qui serraient dans une même étreinte les petites villes contiguës de Lorges et de Chanteilles. Elles portaient de ces noms comme le génie populaire en trouve quelquefois. L'une se traînait languissamment à travers ses roseaux et s'attardaient sous les vieux remparts de Lorges, et il fallait regarder avec attention les eaux de la Sommeillante pour en percevoir le mouvement. L'autre, venue de plus haut, précipitait son flot joyeux et bouillonnant à travers Chanteilles ; elle s'appelait la Preste<sup>1839</sup>*

Les deux rivières font l'objet d'une personnification par les toponymes qui leur ont été donnés et qui définissent clairement leur trait dominant. La personnification des deux rivières est accentuée par les verbes d'action qui donnent la sensation qu'elles sont des sujets autonomes de leurs actes : « serraient dans une même étreinte », « [l]'une se traînait languissamment », « précipitait son flot joyeux et bouillonnant ». Elles apparaissent d'ailleurs comme de véritables *genius loci* emblématiques, l'une des eaux dormantes, l'autre des eaux vives et courantes dont parle Gaston Bachelard, dans son essai *L'Eau et les rêves*, nous y reviendrons.

---

<sup>1833</sup> *Journal*, 27 février 1975, OC, t. VI, p. 213.

<sup>1834</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 506.

<sup>1835</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>1836</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 196.

<sup>1837</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>1838</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 173.

<sup>1839</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 618.

De la personnification à l'influence des eaux sur les personnages du roman, il n'y a qu'un pas, vite franchi au cours de l'un des rendez-vous entre Angèle et Guéret qui tourne mal et préfigure la rencontre du crime. Tandis que Guéret attend Angèle, l'eau de la rivière la Preste se mêle à ses réflexions sur la répétition du désir et des rendez-vous décevants : « Le bruit de l'eau se mêlait au bourdonnement qui emplissait sa tête. "Toujours, semblait murmurer la rivière, toute la vie de même, toute la vie"<sup>1840</sup>. » Personnifiée, la rivière est à présent et logiquement dotée de la parole. Elle semble donc influencer Guéret et insinuer en lui une vision de la vie désespérante et répétitive, anti-héraclitéenne, à rebours des eaux courantes, claires et rieuses qui, chez Gaston Bachelard, parlent « le langage puéril de la Nature<sup>1841</sup>. » Cependant, la Preste de la fiction greenienne, à l'instar des eaux courantes bachelardiennes, génère sa « naïade », sa « nymphe<sup>1842</sup> », avec l'arrivée d'Angèle, éclatante de « beauté<sup>1843</sup> », au soleil. Devant cette splendide femme, les émotions de Guéret sont caractérisées par l'image du flot qui entre en lui : « Et tout d'un coup, la joie entra dans le cœur de Guéret avec plus de tumulte et de zèle que la rivière n'en mettait à se précipiter vers l'océan<sup>1844</sup>. » Guéret nous dévoile sa nature élémentaire et aquatique que l'eau peut ainsi aisément animer et influencer car Jean Chevalier et Alain Gheerbrant voient une analogie entre la fonction fécondante de l'eau sur terre et celle de l'eau sur l'âme humaine :

*Des symboles anciens de l'eau comme source de fécondation de la terre et de ses habitants, nous pouvons revenir aux symboles analytiques de l'eau comme source de fécondation de l'âme : la rivière, le fleuve, la mer représentant le cours de l'existence humaine et les fluctuations des désirs et des sentiments<sup>1845</sup>.*

Eau fécondante, la rivière de la Preste détient donc le pouvoir d'influer sur le cours des idées de Guéret. Au cours de la discussion entre Angèle et Guéret, l'eau paraît un troisième personnage qui donne davantage de la voix que les deux autres personnages : « Le bruit de l'eau couvrait presque ces paroles prononcées à mi-voix<sup>1846</sup>. » L'eau, élément dominant de l'extrait, fait figure ici d'élément « dynamique », au sens bachelardien, et ce caractère implique, selon le phénoménologue, un « coefficient d'adversité<sup>1847</sup> » qui nous mènera à une « eau violente », comme nous le verrons ci-dessous. L'eau devient donc un adversaire ici contre la communication entre les deux personnages. Elle acquiert la nature d'une divinité hostile à l'égard des deux personnages qu'elle va lier puisque Gilbert Durand considère que « l'eau hostile<sup>1848</sup> » est un symbole du

<sup>1840</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>1841</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 43.

<sup>1842</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>1843</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 619.

<sup>1844</sup> *Ibid.*, p. 620.

<sup>1845</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 439.

<sup>1846</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 620.

<sup>1847</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 180.

<sup>1848</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 103.

« temps » et de « la mort<sup>1849</sup> », un symbole qui lie. L'eau courante de la Preste annonce donc la violence qui suivra au cours de la seconde scène, le long de la Sommeillante.

Au cours de la première scène de crime, qui se déroule d'ailleurs tout au bord de la rivière, l'élément liquide est introduit rapidement sous une forme violente : « Alors une sorte d'ivresse le prit, une ivresse de rage et de souffrance. Il jeta les yeux autour de lui avec le regard d'un homme qui tombe à la mer<sup>1850</sup>. » La mention de la « mer » amorce la thématique de l'eau violente et dynamique puisque la comparaison de Green exprime la colère de Guéret. Or, selon Gaston Bachelard, « les quatre éléments matériels sont quatre types différents de provocation, quatre types de colères<sup>1851</sup>. » La symbolique élémentaire renvoie bien sûr à la psychologie humaine qu'elle permet d'incarner et d'extérioriser. « Souffrance » et « hostilité » sont présentes dans cette image de l'eau violente ainsi que l'analyse Gaston Bachelard au sujet du poète Algernon Charles Swinburne au cours de son premier plongeon dans la mer que nous pouvons transposer à l'extrait de *Léviathan* :

*En fait, le saut dans la mer ravive, plus que tout autre événement physique, les échos d'une initiation dangereuse, d'une initiation hostile. Il est la seule image exacte, raisonnable, la seule image qu'on peut vivre, du saut dans l'inconnu. Il n'y a pas d'autres sauts réels qui soient des sauts « dans l'inconnu ». Le saut dans l'inconnu est un saut dans l'eau<sup>1852</sup>.*

L'eau fait ici figure d'initiatrice car elle est « mater et materia<sup>1853</sup> », selon Gilbert Durand. Cet auteur reprend d'ailleurs le « système étymologique “mater-matrice-materia<sup>1854”» de Charles Baudouin. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant rejoignent ce symbolisme. L'inconnu sera ici le crime, dont l'imaginaire de l'eau est l'instigateur. D'ailleurs, après avoir été violée, Angèle voit « la colère revenir dans ses yeux [ceux de Guéret] comme une espèce de flot qui en chang[e] la teinte<sup>1855</sup> ». Guéret, être de l'eau, semble bien possédé par la Sommeillante, au nom qui n'annonce pourtant paradoxalement aucun dynamisme, ni aucune violence. Mais la Sommeillante plonge ses racines, si j'ose dire, en profondeur puisque par son nom elle donne accès à l'inconscient qui s'éveille pendant notre sommeil. Or, d'après Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « l'eau est le symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues<sup>1856</sup>. » Au bord de la Sommeillante, il est donc tout à fait logique que les désirs inavouables et inavoués prennent corps et que Guéret viole Angèle et la défigure. Cette rivière, à l'instar de la Preste, paraît devenir vivante à son tour, dans un étrange passage : « Il lui sembla tout à coup que la rivière, les arbres et l'air, tout</sup>

---

<sup>1849</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>1850</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 681.

<sup>1851</sup> BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p. 181.

<sup>1852</sup> *Ibid.*, p. 187-188.

<sup>1853</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 258.

<sup>1854</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1855</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 681.

<sup>1856</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 439.



remuait autour de lui et qu'un rugissement continu emplissait le ciel<sup>1857</sup>. » La modalisation par le verbe « sembla » invite à penser qu'il s'agit d'une hallucination auditive et visuelle sous l'influence de l'environnement. Cependant, le son du « rugissement » mérite d'être analysé plus attentivement. Il appelle le fauve, la bête féroce voire le monstre. Or, Gilbert Durand lie la bête à l'eau : « les archétypes de la bête, de la nuit et de l'eau [se combinent]<sup>1858</sup>. » En effet, l'eau mère qui symbolise la vie et la fécondité accouche aussi, à l'image d'Échidna, la mère des monstres, de toutes les horreurs dont le Léviathan fait évidemment partie. Alvaro de la Rica, dans un article, analyse ainsi la mention du monstre biblique dans le titre du roman greenien :

*On a déjà signalé la connexion du titre avec les principales références bibliques, et montré comment elles nous mènent à la cosmogonie judéo-chrétienne : le Léviathan comme archétype de l'inférieur en soi, du monstre primordial du sacrifice cosmogonique, un poisson énorme et fabuleux qui porte sur lui la masse des eaux et qui, selon la tradition rabbinique, était destiné à servir d'aliment au Messie<sup>1859</sup>.*

Même s'il s'agit probablement d'une hallucination de Guéret, qui ne s'appartient plus, la rivière et l'environnement de la zone du crime subissent une transformation indéniable qui indique l'influence inconsciente qu'ils ont sur le criminel. Si Guéret a bien une hallucination, alors le Léviathan est intérieur à ce personnage : Guéret se présente bien comme l'émule de ce « monstre sans frein et sans pitié<sup>1860</sup> » décrit par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. L'eau est donc symbole de destruction, par le crime qu'elle suscite et l'évocation de l'animal biblique. Mais elle est aussi symbole de « pureté et est utilisée comme moyen de purification<sup>1861</sup> », selon les mêmes auteurs.

Dans *Épaves*, roman de la Seine, le fleuve fait aussi l'objet d'une anthropomorphisation : « la Seine roulait ses flots comme on mène des pensées que l'on garde secrètes<sup>1862</sup>. » La Seine et le quai de Tokyo sont le théâtre d'une dispute entre un terrassier et sa compagne qui mène sans doute à la noyade de cette dernière, comme le suggère cet extrait : « de toute évidence la femme craignait qu'il ne la jetât dans la Seine ; pour cette raison elle frôlait le mur et tremblait sans doute de ne pouvoir atteindre l'escalier qui la mènerait au quai<sup>1863</sup>. » La Seine, par sa présence, et son symbole de mère de toutes choses, paraît générer l'idée de la noyade dans l'esprit de la femme mais aussi dans celui de Philippe, tenté un moment de se suicider, dans un passage d'un lyrisme magnifique :

---

<sup>1857</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 682.

<sup>1858</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 106.

<sup>1859</sup> RICA Alvaro de la, « *Léviathan*, une poétique visionnaire », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle, *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, op. cit., p. 178.

<sup>1860</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 655.

<sup>1861</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>1862</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 16.

<sup>1863</sup> *Ibid.*, p. 5.



*L'âcre et puissante odeur de la Seine lui monta au visage, et il la respira, il en emplit ses poumons comme pour l'emporter avec lui. Toute sa vie, ce fleuve l'avait attiré sans qu'il pût comprendre pourquoi. Il existait entre eux une sorte de parenté mystérieuse. Ainsi, lorsque Philippe se promenait le long de la Seine, il avait quelquefois l'impression fugitive qu'elle lui parlait et que, de le voir si souvent là, elle avait fini par recueillir ses secrets<sup>1864</sup>.*

La Seine devient un double de Philippe, l'homme Narcisse, douée de la parole et d'une force d'attraction quasi divine. L'influence de l'eau sur l'homme est ici clairement suggérée.

Voyons à présent l'élément de l'air qui a aussi toute son importance dans *Léviathan*, par une première évocation qui correspond aux conditions météorologiques du premier crime de Guéret : « Toute la journée le vent avait soufflé<sup>1865</sup> ». Nous nous rappelons l'étymologie latine commune aux termes « vent » et « esprit », *spiritus* qui nous permet de suggérer d'emblée que le vent est porteur d'esprit, au sens de conscience ou de principe volant. Green décrit de manière lyrique et psychologique la météorologie de cette journée comme si cette science donnait l'état d'esprit des jours :

*Rien n'est plus délicieux que ces premières journées d'automne où l'air agité de puissants remous semble une mer invisible dont les vagues se brisent dans les arbres, tandis que le soleil, dominant cette fureur et ce tumulte, accorde à la moindre fleur l'ombre qu'elle fera tourner à son pied jusqu'au soir. De ce calme et de cette frénésie résulte une impression où la force se mêle à une douceur que le langage humain ne peut rendre<sup>1866</sup>.*

Ce passage semble réécrire la scène du crime que Guéret vient de commettre sur Angèle car les mots « fureur », « tumulte », « force » et « frénésie » dominant. Il suggère ainsi que la météorologie et le vent ont partie liée avec le crime qui vient d'être perpétré. Nous pouvons aussi interpréter la description météorologique comme le reflet de la pensée et de l'état d'esprit de Guéret, ainsi que Green l'évoque dans un autre roman, *Épaves* : « La conscience de l'être s'étend à tout ce qui l'entoure ; le vent devine et les pierres épient<sup>1867</sup>. » Cette belle formule montre le mécanisme de projection de la conscience des personnages greeniens sur ce qui les entoure si bien que le monde autour d'eux est *leur* monde et non la réalité. La comparaison avec l'élément marin nous invite à reprendre les analyses abordées ci-dessus : l'air se présente donc comme un élément vivifiant, capable de purifier mais aussi de détruire. Il est à son tour l'objet d'une personnification et se mue en une divinité mystérieuse et hostile aux personnages greeniens. Dans son essai sur l'air, Gaston Bachelard analyse l'imaginaire suscité par le vent de la façon suivante :

---

<sup>1864</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>1865</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 682.

<sup>1866</sup> *Ibid.*, p. 682-683.

<sup>1867</sup> *Épaves, OC*, t. II, p. 16.

*Si l'on va tout de suite à l'extrême image dynamique de l'air violent, dans un cosmos de la tempête, on voit s'accumuler des impressions d'une grande netteté psychologique. Il semble que le vide immense, en trouvant soudain une action, devienne une image particulièrement nette de la colère cosmique. On pourrait dire que le vent furieux est le symbole de la colère pure, de la colère sans objet, sans prétexte<sup>1868</sup>.*

Le vent apparaît donc bien comme le symbole d'une émotion qui peut être à l'origine de l'influence secrète de Guéret en proie à « une ivresse de rage<sup>1869</sup> ». Le vent est d'ailleurs réputé pour énerver et saouler, influencer sur l'être humain, ainsi que le mentionne Green en indiquant que c'est « une excitation que ne suit aucune lassitude ; le sang coule plus joyeux et plus libre, le cœur se passionne pour cette vie qui le fait battre<sup>1870</sup>. » On ne peut exprimer plus clairement l'influence que l'élément aérien, à travers la météorologie, exerce sur l'âme et les émotions humaines. Nous pouvons imaginer, même si nous n'avons pas plus de détails, que lors de la scène de crime relatée dans *L'Ombre*, James Ferris, au bord de la falaise de Bleak Wood, lieu nécessairement venteux, car juché sur une hauteur et à proximité de la mer, a pu subir l'influence du vent. Dans *Épaves*, la présence du vent est également mentionnée, sans s'y attarder davantage.

### 1.3.2. Des endroits sinistres

Aux trois éléments que nous venons de traiter, à travers quelques romans qui les développent tout particulièrement, s'ajoute la présence de lieux tout particulièrement sinistres qui semblent sécréter le crime, comme un corps transpirant. Ces lieux appellent et suscitent le crime ou son imagination et paraissent doués du pouvoir d'influencer les personnages juste avant leur passage à l'acte criminel. Nous ne sélectionnerons que quelques endroits tout particulièrement frappants afin de démontrer l'influence des endroits, des lieux sur l'acte criminel. Ces lieux paraissent dès lors habités par un *genius loci* de nature criminelle.

L'un des lieux marquants de l'univers greenien, dans le domaine du crime, est celui du port, à mettre évidemment en relation avec le pouvoir mortifère de l'eau. Le roman *Épaves* met en avant les zones portuaires et des quartiers misérables dans lesquels erre Philippe et dont il observe le caractère sinistre, la nuit tombée, dans un passage à la poésie lyrique et vénéneuse :

*la matière commence des mues sinistres et merveilleuses. [...] les pavés imitent les tons et les riches marbrures d'une chair noyée ; l'eau même se couvre de toutes les lueurs du métal ; [...]*

---

<sup>1868</sup> BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 2016 [1943], p. 291.

<sup>1869</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 681.

<sup>1870</sup> *Ibid.*, p. 683.

*Cette nature étrange qui ne pousse ni ne respire, mais où tout s'agite et grimace, semble la scène perpétuellement prête pour une action secrète ; avec ses tristes lumières que le vent couche et disperse, ses rats, l'odeur de mort qui flotte sur ses eaux, son silence, elle est l'amie du voleur qui examine son butin et protège l'humble débauche des pauvres<sup>1871</sup>.*

Le port, dans ses endroits les plus reculés, à la faveur de la nuit, paraît métamorphosé en lieu criminel par anticipation puisqu'il appelle au crime ou à la noyade. La nuit portuaire est pleine d'un grouillement mystérieux et mortifère qui fait écho aux symboles nyctomorphes dont traite Gilbert Durand. Les zones interlopes des ports sont en effet des lieux qui ont laissé des souvenirs de désirs mêlés d'effroi chez Green, comme il le raconte dans son autobiographie *Terre lointaine* : « Le port n'était pas loin [...]. L'impression très vague d'un danger possible me fit ralentir le pas et pourtant je continuai [...]. Il me sembla que j'étais insensiblement poussé ou mené vers quelque chose. À ce moment sortit de l'obscurité un jeune homme vêtu de blanc<sup>1872</sup>... » Il s'agit d'un marin d'une grande beauté. Le lieu sinistre guide ici Green, presque consciemment, vers le désir homosexuel qui n'est que l'autre visage du crime. La deuxième scène relate l'une des premières errances de Green en quête des plaisirs défendus dans Paris, non loin du Trocadéro : « je descendis les marches du portique pour me diriger vers le fleuve. Sans le savoir, je prenais la *bonne* direction, celle qui menait droit aux régions obscures d'où le retour est difficile<sup>1873</sup>. » Ce lieu sinistre secrète l'être en accord avec lui : un « inconnu » « [d']une laideur saisissante [qui] exerçait le monstrueux attrait du vice et [auquel] je ne pouvais que céder, pareil à une bête subjuguée par un chasseur. » Cet extrait relate la première errance nocturne de Green pour combler sa frustration sexuelle. Lieu sinistre, crime et sexualité se mêlent inextricablement. Rien d'étonnant dès lors à ce que le port devienne le théâtre de plusieurs scènes de crimes dans la fiction greenienne : le crime plus que probable du terrassier, au début d'*Épaves*. Le meurtre de Wilfred par Max, dans *Chaque homme dans sa nuit*, a lieu non loin du port dont Wilfred a le temps d'observer la laideur, avant d'être abattu : « une rangée de hautes maisons de briques, salies par les fumées de la ville, recevait la lumière brutale des réverbères qui laissaient dans l'ombre les étages supérieurs<sup>1874</sup>. » Karin, l'héroïne de *L'Autre*, meurt noyée, dans une zone portuaire de Copenhague.

Le second lieu, et le plus prégnant de la fiction greenienne, qui participe activement à l'élaboration de la pensée et de l'acte criminels est l'escalier dont Green précise très tôt l'importance dans sa vie et son œuvre de fiction, dans son *Journal* :

*Dans tous mes livres, l'idée de la peur ou de toute autre émotion un peu forte semble liée d'une manière inexplicable à un escalier. Je m'en suis aperçu hier, alors que je passais en revue*

---

<sup>1871</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 17-18.

<sup>1872</sup> *Terre lointaine*, OC, t. V, p. 1123.

<sup>1873</sup> *Ibid.*, p. 1351. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1874</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701.

*les romans que j'ai écrits. [...] Je me demande comment j'ai pu si souvent répéter cet effet sans m'en apercevoir. Enfant, je rêvais qu'on me poursuivait dans un escalier. Ma mère a eu les mêmes craintes dans sa jeunesse. Il m'en est peut-être resté quelque chose*<sup>1875</sup>.

Lié à la frayeur et aux émotions fortes, l'escalier, qui devient arme du crime dans *Adrienne Mesurat*, lieu du crime de Serge, dans *Minuit*, prélude aux crimes d'Emily, dans *Mont-Cinère*, de Hoël, dans *Varouna*, de Max dans *Chaque homme dans sa nuit*, influence les criminels dans leur passage à l'acte. Dans un article intitulé « La Philosophie de l'escalier », Green revient sur sa propre terreur enfantine des escaliers enracinée dans un souvenir maternel de peur enfantine analogue comme il l'explique : « Je tirais de ce récit [le souvenir maternel] les conclusions épouvantées qui me rendaient suspects tous les escaliers du monde et jusqu'à l'honnête escalier qui menait à notre appartement de la rue de Passy<sup>1876</sup> ». Devenu adulte, si la peur des escaliers s'est apaisée, en revanche, une fascination demeure pour cet élément de mobilier et d'architecture<sup>1877</sup> qui réside dans la certitude que c'est un lieu de passage habité :

*C'est ici, sur ces marches, le lieu et le moment de se décider, la dernière minute de réflexion avant le geste définitif. Aussi dirait-on qu'il traîne dans certaines de ces grandes cages circulaires un peu des rêves qu'elles ont abrités et comme un souvenir de ces méditations où l'amour, la convoitise et l'ennui se disputèrent le cœur de tous ces passants inconnus*<sup>1878</sup>.

L'escalier se présente comme un lieu qui pense et possède une âme propre faite de toutes celles des gens qui l'ont emprunté. Rien d'étonnant, donc, à ce que les criminels greeniens se nourrissent des *pensées* de l'escalier avant de passer à l'acte. L'escalier devient cet athanor capable de transformer l'être au cours de son passage, ainsi que l'analyse Mircea Eliade, dans son essai *Mythes, rêves et mystères* :

*Dans l'œuvre de Julien Green, comme il le remarque lui-même avec étonnement, tous les événements dramatiques – mort, crime, révélation de l'amour, apparition d'un fantôme – avaient eu lieu sur un escalier. Autrement dit, l'imagination de l'écrivain retrouvait spontanément la même image exemplaire de l'escalier chaque fois qu'un de ses personnages affrontait une expérience décisive, par laquelle il devenait un « autre*<sup>1879</sup>».

---

<sup>1875</sup> *Journal*, 4 avril 1933, *OC*, t. IV, p. 235-236.

<sup>1876</sup> « La Philosophie de l'escalier », *OC*, t. II, p. 1147.

<sup>1877</sup> Green, photographe au cours de ses voyages, a pris des clichés d'escaliers, témoignant d'une fascination, sinon d'une obsession dans *Journal d'un voyageur*. Nous avons reproduit quelques photos d'escaliers en annexe n° 5, de la p. 497 à la p. 499.

<sup>1878</sup> « La Philosophie de l'escalier », *OC*, t. II, p. 1147.

<sup>1879</sup> ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p. 146-147.

Lieu de rupture et de passage, l'escalier constitue un lieu d'initiation ainsi que l'explique Mircea Eliade : « La mutation ontologique ne s'opère que par un rite de passage<sup>1880</sup> ». L'escalier constitue bien cet endroit qui influe sur les personnages greeniens et peut les transformer. L'escalier est, en outre, chez Green, porteur du germe criminel sous les espèces de son caractère dangereux ou sinistre, comme on l'observe à maintes reprises dans les œuvres de fiction. Dans *Adrienne Mesurat*, au cours de la montée fatidique, l'escalier est montré comme dangereux : « l'escalier était assez raide, ce qui en rendait la montée désagréable<sup>1881</sup>. » Dans *Si j'étais vous...*, le caractère sale et sinistre de l'escalier est souligné : « C'était un escalier en pas de vis, aux murs sales et striés de longues éraflures. [...] le jour tombait lugubrement des vitres grises de poussière<sup>1882</sup>. » C'est l'escalier de crime, par excellence, où la misère s'allie à la pénombre complice et criminelle. Enfin, dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred, en proie à la peur d'être tué par Max, a le temps de peupler l'escalier sinistre de son angoisse : « La lumière lui montra l'escalier dans son inexorable laideur. Ces marches, cette rampe, ces murs, c'était la réalité, celle de tous les jours, celle qu'on ne discute pas<sup>1883</sup>. » C'est la réalité dans toute sa dureté qui reflète ici l'angoisse de Wilfred et l'alimente. La mort rôde déjà dans cet escalier avant d'être incarnée par la balle du revolver de Max.

Le crime se présente bien comme une scène d'inversion et de brouillage des frontières : les criminels et les victimes sont ainsi déshumanisés, voire réifiés ou zoomorphisés. Les armes et les mains, adjuvantes des crimes, connaissent une transformation inverse puisqu'elles sont personnifiées et paraissent douées d'une volonté autonome et indépendante des criminels. Les lieux et les conditions météorologiques des crimes sont aussi anthropomorphisés et semblent influencer sur les criminels et présider aux événements tragiques qui se déroulent. Ce phénomène de transformation des êtres humains, des objets et même du cadre spatial sous l'impulsion du crime conduit à mettre en question la responsabilité des criminels et de la société dans laquelle ils évoluent.

---

<sup>1880</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>1881</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 386.

<sup>1882</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 906.

<sup>1883</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 699.



## 2. Le renversement du péché en voie de salut : la *felix culpa*

### 2.1. Le parcours des criminels vers le repentir

#### 2.1.1. Un parcours initiatique

Le brouillage des frontières engendré par l'acte criminel entraîne un processus d'inversion, de renversement paradoxal du péché du crime en voie de salut. Cette inversion concerne tant les criminels que les victimes, que nous différencierons pour plus de commodités même si les parcours des deux protagonistes sont éminemment liés. Criminels et victimes s'accomplissent l'un par l'autre, dans un parcours initiatique et religieux qui conduit certains criminels au repentir et certaines victimes au pardon. Nous dissocierons aussi le plus possible parcours initiatique et religieux. En effet, le parcours initiatique sera l'occasion pour nous de montrer que criminels et victimes découvrent par le crime, véritable rite de passage, et l'épreuve du double, leur moi profond. Le parcours religieux, qui s'ancre évidemment dans le parcours initiatique, nous permettra d'établir que l'avènement du moi profond est un chemin christique vers le salut par le repentir pour certains criminels, et par le pardon, pour certaines victimes. Commençons avec le parcours initiatique des criminels greeniens qui découvrent leur être véritable par le crime et la confrontation avec leur *alter ego*.

Dans *Léviathan*, après son premier crime, Guéret, erre, redevenu conscient mais en plein déni de son acte criminel : « Cela ressemblait trop peu au reste de sa vie pour être vrai, et il ne se reconnaissait pas dans ces gestes qui passaient continuellement devant ses yeux<sup>1884</sup>. » Il est étranger à lui-même et ne se connaît pas, à l'instar de Meursault, le personnage principal de *L'Étranger* d'Albert Camus. En effet, Guéret, comme Meursault, est avant tout un être sensoriel qui réfléchit peu et ressent beaucoup. À l'instar de nombre de personnages greeniens, Guéret est en proie, dans les moments forts, à un phénomène d'hyperesthésie. D'ailleurs, une des raisons pour lesquelles il défigure Angèle est la nécessité de la faire taire : « Sa seule pensée était de

---

<sup>1884</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 683.



faire cesser les abominables cris qui sortaient de cette bouche, ce son aigu qui pénétrait dans son cerveau comme une arme et le déchirait<sup>1885</sup>. » C'est un passage proche, même si le sens de la vue est privilégié, qui conduit Meursault à tirer sur l'Arabe qui sort son couteau au soleil, ce qui l'aveugle : « La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front<sup>1886</sup>. » Guéret est donc ignorant de lui-même et des autres. En nouvel Œdipe, il doit enquêter pour se prouver son innocence et revient donc sur les lieux du crime : « Quelque chose en lui était demeuré éveillé, alors que tout le reste de son être était plongé dans une sorte de rêverie effroyable où des actes s'accomplissaient qu'il n'avait pas crus possibles, des actes de meurtre et de désir. Il ne pouvait plus se tromper. Toute la réalité lui apparut<sup>1887</sup>. » C'est une révélation pour Guéret de lui-même à lui-même par le miroir de la scène de crime où il reconnaît tous les indices : « ces branches cassées, il les avait vues dans son cauchemar. »

Mais pourquoi cette difficulté à assumer ses actes, à se reconnaître ? Ce déni cache en fait une peur plus profonde qui entretient une analogie avec la peur qui envahit Guéret juste avant de défigurer Angèle : « Une terreur subite, la propre terreur de sa victime le gagnait<sup>1888</sup>. » Marie-Françoise Canérot propose de lire ce passage de l'agression d'Angèle, en réalité, comme une agression de Guéret contre lui-même : car ce « ne sont pas les “traits adorés” d'Angèle que Guéret couvre de sang, mais l'image de lui-même qu'ils reflètent dans leur terreur<sup>1889</sup>. » Marie-Françoise Canérot nous renvoie aussi « au curieux intermède dans le récit de l'agression » au cours duquel Guéret contraint Angèle à lui dire qu'il la dégoûte. Ce moment rappelle les assertions de la Bête à la Belle, dans le conte de Mme de Beaumont, où elle lui dit qu'elle est fort laide puisque c'est une bête. Or, ce dégoût que Guéret a de lui-même, et qu'il veut qu'Angèle éprouve à son égard, lui vient de la découverte de son côté bestial, car selon la judicieuse formule de Pierre-Olivier Dittmar : « Le propre de la bête est le “sale” de l'homme<sup>1890</sup>. » Si nous poursuivons l'interprétation de Marie-Françoise Canérot selon laquelle Guéret tente de s'auto-détruire à travers Angèle, alors le visage recouvert de sang évoque une nouvelle naissance de Guéret. Ce dernier se sent d'ailleurs nouveau, comme après le franchissement d'une épreuve initiatique : « Son cœur battait, non de crainte, mais d'une émotion nouvelle<sup>1891</sup>. »

---

<sup>1885</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>1886</sup> CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1942], p. 94.

<sup>1887</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 683. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1888</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>1889</sup> CANÉROT Marie-Françoise, « Le roman de Julien Green, un roman du crime ? », *Bulletin de la Société Internationale d'Études Greeniennes*, n° 24, 2008, p. 18. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1890</sup> DITTMAR Pierre-Olivier, « Le propre de la bête et le sale de l'homme », dans BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, GOLSENNE Thomas, JOLIVET Vincent, HAR-PELED Misgav (dir.), *Adam et l'Astragale : Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009 [en ligne] (page consultée le 29 septembre 2020, la première fois et reconsultée le 7 juin 2021, au moment de la rédaction de cette note), <http://books.openedition.org/editionsmsh/1732>.

<sup>1891</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 684.

Après le meurtre de M. Sarcenas, qui constitue une autre étape du parcours initiatique, Guéret a parachevé sa mue et a tué son ancienne vie, comme il le comprend : « il fallait continuer sa vie dans le sens qu'il lui avait donné depuis la veille<sup>1892</sup>. » D'ailleurs, après s'être endormi dans le chantier à charbon, Guéret s'éveille presque neuf : « Nul souvenir ne le troublait encore ; il était pareil à un enfant<sup>1893</sup>. » La conscience de son nouvel être incite Guéret à découvrir son visage pour surprendre les signes de ce changement : « Comment était-il après ce qu'il avait fait ? Il voulait savoir<sup>1894</sup>. » Un baquet d'eau sert de miroir à la reconnaissance physique de Guéret mais cette scène tourne au dédoublement cauchemardesque :

*à présent ce regard venait à lui et le cherchait, parlant et vivant enfin, de même que cette bouche dont les lèvres frémissaient, prêtes à s'écarter pour appeler. Cette face au fond de l'eau avait l'air de monter, de s'élever doucement hors du baquet. Un moment il l'avait reconnue, mais aussitôt la terreur avait opéré en elle un changement extraordinaire et elle n'était plus la même. Elle allait sortir de l'eau, flotter en l'air devant lui et crier<sup>1895</sup>.*

Selon Jacques Lacan, le « stade du miroir » se définit « comme formateur de la fonction de Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique<sup>1896</sup> ». Lors de ce stade, le nourrisson se reconnaît dans l'image que lui renvoie le miroir dans un processus d'identification. L'idée d'unité et de totalité s'installe en lui mais, ainsi que le dit Jacques Lacan, il demeure toujours pour le sujet une impression d'« identité aliénante<sup>1897</sup> », de non-concordance entre l'idée qu'on a de soi et la réalité. Comme le soulignent Pierre Jourde et Paolo Tortonese, le double qu'est le reflet « rend manifeste le scandale intime de l'humanité, qui est de se définir par l'unicité, et de ne pouvoir saisir celle-ci que dans le dédoublement<sup>1898</sup>. » Le miroir de l'eau donne lieu à un dédoublement de Guéret fort inquiétant : que voit-il ? Angèle défigurée, le visage couvert de sang ? La bête en lui ? Le Léviathan ? Probablement un mélange de tout cela. La connaissance de son nouveau moi est accomplie pour Guéret qui débute une vie de criminel qu'il ne parviendra pas à intégrer à son être. La fuite vers Paris le conduit à une vie d'animal traqué, Œdipe en butte à ses terreurs, et à l'éternel affrontement de la « bête humaine » en lui, comme le prouve ce passage au cours de son errance parisienne :

*Ses pas hésitaient comme ceux d'un aveugle, ses jambes tremblaient encore d'avoir tant couru. Tout près de lui, la rumeur continue de la ville s'élevait comme une grosse voix menaçante,*

---

<sup>1892</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>1893</sup> *Ibid.*, p. 693.

<sup>1894</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>1895</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>1896</sup> LACAN Jacques, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1966, p. 94.

<sup>1897</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>1898</sup> JOURDE Pierre et TORTONESE Paolo, *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature », 1996, p. 12.

*et il ne put s'empêcher de songer à une bête énorme et maladroite qui l'eût cherché dans la nuit en mugissant*<sup>1899</sup>.

Dans *Épaves*, à travers le spectacle des prémices du crime du terrassier sur sa compagne, quand la femme l'appelle à l'aide, Philippe se découvre lâche et comprend le fond de son être : « Peut-être ne s'était-il jamais connu avant cette minute. Ses mains qui étaient collées à la pierre s'en détachèrent tout à coup et il recula<sup>1900</sup>. » Le crime joue bien le rôle de rite de passage pour donner accès à l'être profond de Philippe. Cette connaissance de son moi le plus intime s'accompagne, comme chez Guéret, de l'épreuve du miroir : « Resté seul, il s'était regardé dans la glace, admiré et méprisé tour à tour. Pourquoi la force physique ne s'accompagnait-elle par toujours d'audace ? Bien des fois il s'était posé cette question mais jamais en pensant à lui-même<sup>1901</sup>. » Retournant errer près de la Seine, Philippe comprend qu'il n'est pas lui-même et fait l'expérience éprouvante du double dans une étrange projection dans le futur : « Dans mille ans, comme cette nuit, il y aurait, sur un pont jeté par-dessus ce fleuve, un être devenu presque étranger à lui-même<sup>1902</sup> ». Mû par un étrange désir narcissique d'amour de lui-même, même dans la découverte de sa lâcheté, Philippe retourne sur les lieux du crime supposé, comme l'explique le narrateur : « S'il est vrai que le criminel revient au lieu où il a commis son crime, gageons que le remords ne l'y mène guère. Croyez-le plutôt épris de son crime et de lui-même. Un attachement sentimental lui inspire cette action dangereuse<sup>1903</sup> ». L'intégration de son nouveau moi se fera pour Philippe, dans le viol par sa belle-sœur qui constitue le regard de l'autre réunissant dans cet acte sa *persona*, masque social tendant à se confondre avec le Moi, et son Soi, « centre de la personnalité<sup>1904</sup> », pour reprendre la terminologie de Carl Gustav Jung.

Dans *Varouna*, après son crime, première étape du processus initiatique, Hoël tombe comme une masse dans le sommeil. Mais nous savons que *hypnos* est frère de *thanatos*. Il s'agit donc d'une mort symbolique pour Hoël. Au cours de ce sommeil, il fait d'ailleurs la rencontre d'une « forme ténébreuse », dont Hoël se demande s'il s'agit d'une « bête » qui lui parle ainsi : « “Je suis tout ce que tu penses et tout ce que tu fais. [...] Je suis ton crime<sup>1905</sup>.” » Or, « la rencontre du double constitue une épreuve<sup>1906</sup> », comme le notent Pierre Jourde et Paolo Tortonese, dans leur essai *Visages du double*. Cette rencontre constitue précisément le paradoxal travail psychologique qui, selon Carl Gustav Jung, peut s'énoncer de la façon suivante : il faut accomplir la dissociation

---

<sup>1899</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 766-767.

<sup>1900</sup> *Épaves*, OC, t. II, p. 6.

<sup>1901</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1902</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1903</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>1904</sup> JUNG Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduction du docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1933], p. 255.

<sup>1905</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 680.

<sup>1906</sup> JOURDE Pierre et TORTONESE Paolo, *Visages du double, un thème littéraire*, op. cit., p. 71.

de l'être – et nous avons vu que l'étape initiatique du crime était fondamentale dans ce processus – pour devenir capable de la réduire. Dans ce processus de dédoublement, « “un devient deux<sup>1907</sup>” » avant un « processus d'individuation ». Jung précise encore que cette division interne doit être suivie d'un dialogue avec le double, ainsi que le fait Hoël, de façon exemplaire, en demandant l'identité de la « forme ténébreuse » : en effet, pour Jung, « [t]out l'art de ce dialogue intime consiste à laisser parler, à laisser accéder à la “verbalisation” le partenaire invisible<sup>1908</sup> ». Hoël dialogue donc avec son inconscient criminel avant de connaître une renaissance à un nouvel homme. En effet, les indices de naissance se multiplient au réveil de Hoël qui pousse « un cri<sup>1909</sup> », à l'issue de son cauchemar, à la lueur de « l'aube », au milieu de « draps rouges » du sang de Morgane, « née de la mer » étymologiquement, maculant même le parquet. Hoël se découvre pleinement en trouvant la chaîne au cou de Morgane, qui frétille « comme un serpent », symbole initiatique signifiant que la mort entraîne la vie et *vice versa*, éternellement. Il comprend alors qu'il a accompli sa « destinée<sup>1910</sup> ».

Dans *Si j'étais vous...*, la dissociation de Paul s'opère au cours de son crime. Homme divisé, Paul Esménard l'est d'autant plus dans ce roman fantastique que son corps est habité par l'âme de Fabien Especel. Paul Esménard, très limité intellectuellement, oublie qui il est véritablement, en oubliant sa deuxième identité, Fabien Especel, et la formule magique. On peut dès lors s'interroger sur l'identité du coupable du meurtre de Berthe : est-ce Paul Esménard ? Fabien Especel ? Où Paul Esménard n'a-t-il servi que d'homme de main à Fabien Especel qui serait le cerveau ? Le meurtre de Berthe suscite bon nombre de questions et génère surtout la nécessité pour Fabien de reprendre le dessus sur Paul afin de fuir ce corps assassin. Le crime et la présence du diable, nommé Brittomart, dans ce roman, font office d'électrochoc et vont permettre l'anamnèse du prénom « Fabien<sup>1911</sup> » et l'émergence de la véritable identité en Paul Esménard. L'anamnèse de Fabien a lieu, ainsi que le constate Brittomart, quand Fabien, en Paul Esménard, contemple ses mains avec distance, car ce sont les mains d'un meurtrier : « “Quelles mains ! murmura-t-il. – C'est Fabien qui parle, dit Brittomart. Enfin ! Nous pouvons partir.” » Le jeu de dédoublement ne s'arrête pas là puisque le deuxième nom de Paul, Esménard, comporte les deux lettres initiales ES analogues à celles de Fabien, ESPECCEL, rapprochant encore ces deux personnages, à la faveur de leur nom de famille. En outre, Especel est un nom qui vient du latin *speculum* et qui signifie « miroir » : Fabien est bien un miroir dont chaque personnage visité est un reflet de lui-même. Fabien se fait le miroir de Paul ; ces deux personnages sont des doubles. En outre, la découverte de son deuxième nom

---

<sup>1907</sup> JUNG Carl Gustav, *L'Âme et le Soi*, traduction de Christine Pflieger-Maillard et Roland Bourneuf, Paris, Albin Michel, 1990 [1940], p. 27.

<sup>1908</sup> JUNG Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 178. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1909</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 680. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf mention contraire de notre part.

<sup>1910</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>1911</sup> *Si j'étais vous...*, *OC*, t. II, p. 914. Cette référence est valable pour la citation suivante.

pour Paul correspond à la découverte de son véritable moi, son moi caché, car Fabien vient du latin *faba* qui veut dire « la fève » : dans le corps de Paul, Fabien est semblable à une fève, une graine dans la terre. C'est le crime de Paul qui contribue à l'émergence et l'accomplissement de son deuxième nom et de sa véritable personnalité.

Dans *Moïra*, nous avons déjà dit que, par le truchement du crime, Joseph Day avait révélé la part obscure de son être, l'Othello qui sommeillait en lui. Mais son crime constitue aussi le catalyseur qui va lui permettre de faire émerger sa partie lumineuse. En tuant Moïra, Joseph tue une partie de lui-même puisqu'il tue sa partie charnelle dont il se remémore les ébats : « elle avait cédé tout à coup ; tout à coup, elle était devenue pareille à une bête<sup>1912</sup>... » Le jeune homme assimile en effet Moïra à une bête et à une prostituée antique. Joseph, en tuant sa partie charnelle, se tue donc aussi lui-même puisqu'il tue la bête en lui et aussi sa destinée, suivant l'étymologie grecque du prénom Moïra. Le fait d'avoir tué une partie de lui-même, en tuant Moïra, se manifeste dans l'état de complète dissociation qui suit le crime et qui le mène dans un étrange voyage jusqu'à la gare pour revenir à l'université. Le narrateur traduit parfaitement cette dissociation de Joseph, au cours du petit-déjeuner pris avec David : « Cela semblait à Joseph plus étrange que tout : il était là et un autre agissait à sa place ; d'une certaine façon, lui-même n'était pas présent<sup>1913</sup>. » En termes jungiens, il s'agirait de la dissociation due au conflit entre le Moi et l'inconscient. Praileau propose à Joseph de fuir et lui en donne les moyens, mais Joseph, en renonçant à fuir, décide d'assumer son acte et de se réunifier avec son être criminel pour devenir autre. Le retour dans la neige vers la ville donne forme à ce « processus d'individuation » par la rencontre du double : « il se remet en marche, mais cette fois dans la direction opposée. Il n'avait qu'à placer les pieds dans les traces de ses pas, et ces trous dans la neige le guidaient<sup>1914</sup> ». Cette acceptation de lui-même est rendue possible par « des souvenirs d'enfance » qui lui reviennent à l'esprit et indiquent une renaissance de Joseph. Paradoxalement, le parcours initiatique de Joseph trouve son aboutissement puisque, par le meurtre, il accède enfin à la connaissance de l'amour, des autres et de lui-même. Joseph parvient en effet à connaître les autres, ce que l'on observe notamment à travers le personnage de Bruce Praileau qu'on suppose secrètement épris de lui. Avant de se livrer, le jeune criminel charge son ami David d'un message mystérieux pour Praileau : « “Tu lui diras simplement que ce n'était pas possible. – Comprendra-t-il ? – Il comprendra ce que je comprends moi-même à présent<sup>1915</sup>.” » Enfin, sa connaissance de lui-même et de sa part obscure permet à Joseph de s'accepter.

---

<sup>1912</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 173.

<sup>1913</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>1914</sup> *Ibid.*, p. 189. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1915</sup> *Ibid.*, p. 193.

## 2.1.2. Un parcours religieux

Dans *Léviathan*, Guéret, en dépit d'un parcours initiatique menant le personnage à la découverte de son nouvel être par l'épreuve du double dans l'épisode du miroir, ne parvient pas à intégrer ce nouveau moi, le criminel, à sa psyché : « Et maintenant encore, après des semaines de réflexion, il ne parvenait pas à établir dans sa conscience un rapport véritable entre l'assassin et lui. Il lui semblait que, s'il eût été pris, il eût expié le crime d'un autre<sup>1916</sup>. » En l'absence du « processus d'individuation », pour reprendre la terminologie jungienne, un parcours religieux ne peut avoir lieu vers le repentir. La connaissance et l'acceptation de soi sont une condition nécessaire pour accomplir un cheminement religieux et spirituel. Or, Guéret ne se reconnaît pas comme coupable et n'a donc aucun regret de son acte criminel : « Sa violence ne lui laissait pas de remords<sup>1917</sup>. » C'est pour cela qu'il fait tout pour fuir les autorités et s'évader de chez Mme Grosgeorge où il est comme un prisonnier.

Dans *Varouna*, Hoël égorge Morgane, accomplissant ainsi son destin en synchronie et en diachronie. Examinons d'abord, le parcours de Hoël en synchronie. Par le crime, Hoël accomplit un parcours initiatique au cours duquel il découvre et accepte son moi sombre et criminel, accomplissant ainsi le « processus d'individuation » visant à unir les aspects opposés de son être. Cela montre une évolution dans l'attitude de ce criminel car, contrairement à Guéret ou Paul Esménard, il décide d'assumer la facette meurtrière de sa personnalité, en se livrant aux autorités. Un parcours religieux peut ainsi s'accomplir pour Hoël. À la vue de la chaîne donnée par les hommes de la mer, Hoël comprend son erreur et éprouve aussitôt un regret de son crime : « “Hélas ! Hélas ! cria Hoël. [...] Que ne m'a-t-elle montré la chaîne ! [...] Et maintenant à quoi bon vivre<sup>1918</sup> ?” » Pour analyser le parcours vers le repentir de Hoël, nous allons nous appuyer sur les quatre étapes du sacrement de pénitence et de réconciliation qui, pour les catholiques, permet de se faire pardonner les péchés par Dieu, par l'intermédiaire d'un prêtre : l'examen de conscience, la contrition ou repentir par l'acte de contrition, la confession des péchés et la satisfaction ou pénitence.

Le parcours religieux passe par la souffrance physique et morale qui lie la connaissance de soi et le « brisement de cœur<sup>1919</sup> » dont parle Green, dans son *Journal*. La souffrance apparente en effet le personnage criminel à la figure christique. Hoël souffre d'abord physiquement « parce qu'en lui donnant la question, le bourreau lui avait démis les bras<sup>1920</sup>. » Sous la houlette d'un moine, Hoël comprend que sa souffrance physique lui permettra de se rapprocher de Dieu : « “[la souffrance] te délivrera de tes péchés et te permettra d'entrer enfin dans la présence de Dieu<sup>1921</sup>.” » Hoël fait son examen de conscience grâce aux questions que lui pose le moine

---

<sup>1916</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 769.

<sup>1917</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>1918</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 681.

<sup>1919</sup> *Journal*, 8 juillet 1956, OC, t. V, p. 38.

<sup>1920</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 681.

<sup>1921</sup> *Ibid.*, p. 682. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf mention contraire de notre part.



dont celle du mobile du crime qui est prégnante : « “Pourquoi as-tu égorgé Morgane ? Tu n’as pas touché à son or.” » À cette question délicate, Hoël invoque la culpabilité du couteau « fée » car il ignore ce qui l’a poussé exactement à tuer Morgane. La confession des péchés de Hoël est complète aux yeux du personnage principal mais partielle aux yeux du prêtre, quand Hoël lui répond : « “Je n’ai point souvenir d’autre faute que d’avoir coupé la gorge à Morgane, et pour le reste je ne comprends pas ce que vous voulez dire.” » La contrition, bien réelle de Hoël, ne s’exprime pas par l’acte de contrition formalisé dans la prière « Mon Dieu, j’ai un très grand regret... » mais par un repentir sincère puisque Hoël s’en veut « mal de mort d’avoir tranché la gorge à la pauvre Morgane » : « Hoël pleura beaucoup d’avoir coupé la gorge à Morgane [...] Le remords lui inspira de se mettre à genoux et d’implorer le pardon de sa victime, mais se pouvait-il qu’à cette heure elle l’entendît<sup>1922</sup> ? » La gémissement jointe à la demande de pardon peut être assimilée à l’acte de contrition. Un signe divin, comme une promesse d’espérance, est envoyé à Hoël en rêve :

*Il rêva que le ciel noir et parsemé d’étoiles s’ouvrait un peu comme deux rideaux qu’on écarte, et par cette fente de grandes mains passèrent qui tenaient un oiseau. Le plumage de cet oiseau était bleu sur les ailes et rouge sur la poitrine, et sa queue formait une gerbe couleur d’azur<sup>1923</sup>.*

Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans le *Dictionnaire des symboles*, l’oiseau est « un symbole de l’amitié des dieux envers les hommes<sup>1924</sup>. » Dans cette continuité symbolique, il est même pour les Celtes, « le messager ou l’auxiliaire des dieux<sup>1925</sup> ». Dans la symbolique chrétienne, le Saint-Esprit apparaît sous la forme d’une colombe. L’oiseau devient logiquement un « symbole de l’âme », par exemple chez les Égyptiens, par son « rôle d’intermédiaire entre la terre et le ciel<sup>1926</sup>. » L’oiseau du rêve de Hoël représente donc bien son âme et annonce sa mort, ce que comprend Hoël. Mais l’annonce de mort est porteuse d’un message de salut, comme le stipule la voix cachée derrière le ciel : « “Ces humains sont tous les mêmes. On les délivre de la terre et ils gémissent, et c’est dans les larmes qu’ils accueillent le messager de la splendeur<sup>1927</sup>.” »

Au cours de son parcours jusqu’à son exécution, Hoël vit une sorte de chemin de croix qui le rapproche de la figure christique. Tout d’abord, Hoël est dépeint comme plongé « dans sa mélancolie ». Cet état de tristesse peut se rapprocher de l’angoisse qui assaille le Christ, dans le jardin de Gethsémani et qui lui fera s’exclamer : « “Eli, Eli, lama sabachthani<sup>1928</sup> ?” » qui signifie « “Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m’as-tu abandonné ?” »

---

<sup>1922</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>1923</sup> *Ibid.*, p. 683-684.

<sup>1924</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 805.

<sup>1925</sup> *Ibid.*, p. 806.

<sup>1926</sup> *Ibid.*, p. 807.

<sup>1927</sup> *Varouna*, *OC*, t. II, p. 684.

<sup>1928</sup> SAINT MATTHIEU, *Évangile, Nouveau Testament*, traduction de Jean Grosjean et de Michel Léturmy, 27 : 46, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1989 [1971], p. 93.



Cette interrogation par laquelle s'exprime le sentiment d'abandon du Christ fait écho au psaume XXII qui s'ouvre par les mêmes paroles d'angoisse du juste abandonné et s'achève toutefois sur une promesse de salut. Au cours de la quatrième station, le Christ voit sa mère. Dans le parcours de Hoël, les stations pourraient être figurées par les rues traversées. Or, au « coin de la troisième<sup>1929</sup> » rue, il voit une femme qui a « les traits de Morgane [...] plus jeune et plus belle<sup>1930</sup> ». Cette femme lui « sourit », ce qui soulage la peine de Hoël. Puis, il voit de nouveau Morgane cette fois-ci sous les traits d'une « jeune fille » qui lui sourit : « il eut la certitude que c'était Morgane, et qu'elle lui pardonnait. » Le pardon de Morgane est une phase importante pour le salut de Hoël. Mais il est très intéressant d'observer qu'à mesure que Hoël se rapproche du salut, Morgane rajeunit et lui-même aussi, d'une certaine façon puisqu'il songe à son enfance : « la foule à ses pieds faisait un bruit pareil au bruit de la mer que Hoël écoutait dans son enfance. » Ce rajeunissement semble suggérer que la mort et le salut sont un retour aux sources. Hoël, en se rapprochant de son Moi profond, l'Enfant en lui, chemine vers le salut et Dieu. Le salut est donné à Hoël en prononçant les premiers mots du Notre Père, juste avant de mourir : « Hoël comprit que le Père lui ouvrait les bras<sup>1931</sup>. » La première partie de *Varouna* s'achève sur ces mots.

Hoël reçoit donc son salut qui prend des allures de rachat de lui-même et de ses vies antérieures, ainsi qu'il le voit en rêve : « “Il [il s'agit de Hoël] vivra vieux sans tirer grand-chose de cette vie, mais la simplicité de son cœur rachètera en partie l'orgueil et la cupidité du nôtre<sup>1932</sup>.” » Pour reprendre les analyses d'Élisabeth Pinto-Mathieu, dans son article « *Varouna*, un conte médiéval ? » : « *Varouna* assigne ainsi à Hoël une dimension rédemptrice mais partiellement seulement. Il n'est pas l'enfant messie. Hoël n'est-il pas l'avatar imparfait de Noël<sup>1933</sup> ? » En termes théologiques, cette collaboration au rachat des péchés pourrait rejoindre le dogme de la réversibilité des mérites. Ce dogme est en effet la conséquence du dogme de la communion des saints en vertu de laquelle les mérites obtenus par les saints, les bonnes œuvres ou les souffrances des justes profitent à l'ensemble de la communauté de l'Église. Mais il faut aussi prendre en compte le fait, comme le signale Élisabeth Pinto-Mathieu, que Green a christianisé rétrospectivement le sens de son récit dans lequel la symbolique chrétienne était amalgamée à la théorie de la métempsycose : « j'ai fait mon possible pour lessiver la métempsycose dans les eaux du baptême ; elle a l'air presque chrétienne sous les voiles manichéens qui lui couvrent la tête<sup>1934</sup>. » Le modalisateur « a l'air » et l'adverbe « presque » indiquent que la lecture chrétienne de ce roman est délicate à effectuer.

---

<sup>1929</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 684.

<sup>1930</sup> *Ibid.*, p. 685. Cette référence est valable pour les citations suivantes sauf mention contraire de notre part.

<sup>1931</sup> *Ibid.*, p. 686.

<sup>1932</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>1933</sup> PINTO-MATHIEU Élisabeth, « *Varouna*, un conte médiéval ? », in AUROY Carole et SCHAFFNER Alain (dir.), *Julien Green et alii, rencontres, parentés, influences*, Actes du colloque des 11-13 juin 2008, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011, p. 151.

<sup>1934</sup> *Journal*, 28 février 1941, OC, t. IV, p. 563-564.

Comme elle s'appuie sur la théorie de la métempsycose, cette première partie est liée, à l'instar des personnages qui doivent se rencontrer et s'aimer à des époques différentes, à la deuxième partie de ce roman. Cela nous amène à considérer les personnages de Hoël et de Morgane comme inachevés, ce que traduisait déjà leur nom incomplet, à l'image de leur vie. La deuxième partie est placée sous l'égide du prénom d'Hélène, une jeune fille qui vit au XVI<sup>e</sup> siècle et qui se retire dans un couvent pour prier après la mort de son père, Bertrand Lombard. Si l'on regarde plus attentivement les trois prénoms de Hoël, Morgane et Hélène, on s'aperçoit qu'Hélène est en quelque sorte la somme des deux prénoms précédents : le H et EL du prénom Hoël et NE, la fin du prénom de Morgane. Dans son brillant article, Mireille Calle-Gruber insiste sur la « contorsion des liens tissés de l'un à l'autre personnage, Hoël se retrouve en Hélène, à l'image du jeu des lettres et des sonorités qui forment NOËL par combinaison de OL + LN (Hoël, Hélène<sup>1935</sup>) ». C'est le nom caché et secret qui, selon Édith Perry, désigne la « naissance<sup>1936</sup> » par NOËL, et qui va permettre d'expier la faute criminelle de Hoël dans les prières, ainsi que Jeanne, la romancière du XX<sup>e</sup> siècle de la troisième partie et la réincarnation de Morgane et d'Hélène le *voit* au cours d'un cauchemar : « Me rendormant enfin, au petit jour, je me suis vue cette fois dans une cellule blanche, en habit de religieuse, expiant dans les veilles et la prière le crime de *mon meurtrier*<sup>1937</sup>. » Les deux âmes reçoivent le salut, selon Édith Perry, quand le roman s'achève par « la réunion de la croix à la chaîne, autrement dit la réunion de la chair et de l'esprit, la réconciliation des contraires<sup>1938</sup>. » Édith Perry explique que le « retour à l'origine », par la chaîne, est « renaissance » par la croix car le processus à l'œuvre dans ce roman consiste « à la fois [à] devenir autre et [à] redevenir ce qu'on fut<sup>1939</sup>. » L'avènement du Moi profond est le moi originel de l'enfance et il mène au salut et vers Dieu.

Dans *Moïra*, le crime va permettre à son auteur d'accéder à un niveau supérieur sur le plan religieux puisqu'il enterre Moïra comme un prêtre, tout d'abord. L'état « d'engourdissement qui ressemblait à de la stupeur<sup>1940</sup> » indique la dissociation qui règne en Joseph. L'étrange voyage qu'il entreprend après son cours d'histoire peut s'apparenter à un parcours christique car Joseph est en proie à une souffrance muette. La chute du « livre d'histoire<sup>1941</sup> » pourrait figurer, dans cette hypothèse, la première chute du Christ, d'autant que l'étudiant est bousculé par les autres étudiants car il reste « immobile sur une marche ». La torture que subit Joseph vient de son corps. Jeune homme roux, il se sent regardé par « trop de monde » : « D'ordinaire, cela lui

---

<sup>1935</sup> CALLE-GRUBER Mireille, « Le récit et ses doubles ou le palimpseste de *Varouna* », in FOUcart Claude et PLANTIER René (dir.), *Julien Green*, Actes du colloque international 12 mai-14 mai 1988, Lyon III, Université Jean Moulin, CEDIC, 1989, p.199.

<sup>1936</sup> PERRY Édith, « Les avatars du bouddhisme dans *Varouna* », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green : Littérature et spiritualité*, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2008, p. 116.

<sup>1937</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 835.

<sup>1938</sup> PERRY Édith, « Les avatars du bouddhisme dans *Varouna* », *op. cit.*, p. 117.

<sup>1939</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>1940</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 178.

<sup>1941</sup> *Ibid.*, p. 179. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

était égal, mais non aujourd'hui<sup>1942</sup>. » Sa chevelure le gêne par les regards qu'elle suscite mais il ne sait où se mettre ni que faire de lui-même : « C'était étrange de ne savoir que faire de soi, de son corps. Il fallait pourtant que le corps fût quelque part, respirât, remuât. » Son propre corps devient donc un fardeau, une prison pour Joseph, encore accrue par une céphalée qui se déclare : « Depuis quelques minutes, une névralgie enfonçait sur son crâne une couronne de fer ». Cette « couronne de fer » évoque bien sûr la couronne d'épines dont les soldats affublent Jésus et qu'il porte tout le long de son chemin de croix. La souffrance vient donc des bruits, des regards des autres et de son propre corps pour Joseph. Néanmoins, à l'instar du Christ par Simon de Cyrène, Joseph va être aidé par Praileau qui lui propose de fuir : « "C'est pour t'aider que je t'ai fait venir jusqu'ici"<sup>1943</sup>. » Au cours du chemin qu'il effectue dans la neige jusqu'au ravin, Joseph, à l'image de Jésus, voit sa mère, bien qu'en souvenir quand il repense à une maladie et « à l'odeur d'une couverture de laine que sa mère lui remontait jusqu'au cou<sup>1944</sup> ». Le fait de voir sa mère dans son souvenir permet à Joseph de retrouver son véritable Moi qui est celui de l'enfance et de faire demi-tour pour assumer son destin de criminel, dans le « processus d'individuation » jungien. Dans la chambre de David, la scène qui se déroule entre les deux amis, peut s'apparenter à deux passages de la vie du Christ. David dépouille Joseph de ses vêtements superflus avant de le border, ce qui rappelle le lavement des pieds du Christ par la femme que la tradition assimile à Marie-Madeleine : « À ce moment il vit comme à travers une brume David qui s'agenouillait devant lui pour délayer ses chaussures<sup>1945</sup> ». Cette scène peut aussi faire penser au lavement des pieds des apôtres accompli par le Christ lui-même le soir du jeudi saint, au cours de la Cène. David devient une figure de disciple du Christ l'aidant à se dépouiller ou à le mettre au tombeau, en aidant Joseph à se dévêtir et se mettre au lit. La scène des pleurs de David rappelle les pleurs de Marie lors de la descente de croix et de la mise au tombeau du Christ. La décision de se rendre de Joseph marque une nouvelle vie pour lui, notamment dans le fait de garder au plus profond de lui-même sa religion : « "Désormais, fit-il en lançant ses chaussures, j'enfermerai toutes ces choses dans mon cœur"<sup>1946</sup>. » Face à David, futur pasteur, Joseph peut entamer le chemin de la repentance de son crime. Il avoue d'abord son crime, c'est-à-dire son péché : « "J'ai tué Moïra"<sup>1947</sup>... ». Il fait également son examen de conscience en s'interrogeant « "Pourquoi tout cela est-il arrivé"<sup>1948</sup> ? » et en demandant à David de ne pas le juger : « "Te souviens-tu que Christ a défendu de juger ?" » Si Joseph ne récite pas l'acte de contrition, en revanche le « brisement de cœur » cher à Green est présent par l'hébétude du protagoniste et le crime même car ainsi que le dit Green, dans son *Journal* : « Joseph sera lancé contre elle [Moïra] comme contre un mur, pour s'y

---

<sup>1942</sup> *Ibid.*, p. 180. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1943</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>1944</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>1945</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>1946</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>1947</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>1948</sup> *Ibid.*, p. 192. Cette référence est valable pour la citation suivante.

fracasser<sup>1949</sup>. » Or, selon Green, dans son *Journal*, « ce brisement de cœur justifie le pécheur<sup>1950</sup>. » Le « brisement de cœur » de Joseph semble s’accomplir puisqu’il s’ouvre aux autres, David, qu’il peut toucher, Bruce, dont il comprend l’amour. Mais Joseph n’éprouve aucun remords, semble-t-il, d’avoir tué Moïra, ce qui jette une ombre au tableau. Pourtant, Joseph peut accomplir la deuxième partie de son nom, *Day*, en assumant son crime et en allant faire sa pénitence par l’acceptation de son arrestation dans la « lumière<sup>1951</sup> » du crépuscule.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Max, le meurtrier de Wilfred présenté comme « fou », vers la fin du roman, va accomplir lui aussi tout un parcours religieux le menant au repentir de son crime. Le soir où il va tuer Wilfred, Max se livre à des aveux, même s’ils sont encore à demi-mots, et fait son examen de conscience, deux étapes indispensables pour les catholiques dans le sacrement de réconciliation. Il apprend ainsi à Wilfred qu’il a été interné par son oncle pendant cinq mois et, par sous-entendus, qu’il est homosexuel et se prostitue. Max insiste sur l’humiliation qu’il a trop longtemps subie : « “On m’a suffisamment humilié depuis que je suis au monde<sup>1952</sup>.” » Tous ces éléments vont paradoxalement permettre d’analyser Max comme une figure du « fou de Dieu », selon l’heureuse expression de Michèle Raclot :

*Si paradoxal que cela puisse paraître, c’est le plus corrompu en apparence des personnages du roman qui incarne le symbole du Christ. Le soir où Wilfred le frappe au visage, la docilité de cette « figure suppliciée » fait penser à celle du Crucifié. Le romancier a souligné cette identification en plaçant dans la bouche de Max [...] une évocation du Christ « aux outrages » et de son extraordinaire humilité<sup>1953</sup>.*

Relisons ces lignes qui corroborent l’identification de Max au Christ : « “D’une gifle, on le fait vaciller et d’une autre, on le redresse, et il ne dit rien<sup>1954</sup>” ». Max est, en effet, « l’homme humilié par excellence », selon Michèle Raclot, ainsi que nous venons de le rappeler brièvement à travers quelques éléments biographiques. Par le crime, Max va passer d’un destin christique à celui de Judas, puisque c’est lui qui va trahir Wilfred et le livrer à la mort, assurant son « principal rôle de délivreur obéissant<sup>1955</sup> », pour reprendre l’expression de Jean-Jacques Jura. Max trahit bien Wilfred en le piégeant et refermant la porte de l’appartement à son insu puis en jouant avec sa peur, en mentionnant le revolver qu’il a dans sa poche et en lui faisant le récit de la première fois où il a voulu le tuer. Mais en trahissant et tuant Wilfred, Max peut, comme Judas, faire advenir la grâce et le salut en

---

<sup>1949</sup> *Journal*, 28 octobre 1949, *OC*, t. IV, p. 1112.

<sup>1950</sup> *Journal*, 8 juillet 1956, *OC*, t. V, p. 38.

<sup>1951</sup> *Moïra*, *OC*, t. III, p. 193.

<sup>1952</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, *OC*, t. III, p. 695.

<sup>1953</sup> RACLOT Michèle, « Le fou, une image dégradée du saint », in GOSSELIN Monique (dir.), *Julien Green*, *Chaque homme dans sa nuit*, Lille, *Roman 20-50*, n° 10, décembre 1990, p. 61.

<sup>1954</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, *OC*, t. III, p. 606.

<sup>1955</sup> JURA Jean-Jacques, « Mystère de la Passion : tradition de la Passion », in GOSSELIN Monique (dir.), *Julien Green*, *Chaque homme dans sa nuit*, Lille, *Roman 20-50*, n° 10, décembre 1990, p. 69.

manifestant son repentir et demandant pardon à celui qu'il vient d'abattre, dans l'attitude d'un orant : « “Dis que tu me pardonnes ! implora-t-il. Ne t'en va pas sans dire que tu me pardonnes ! Dis seulement oui. Dis oui pour l'amour du Christ<sup>1956</sup> !” » Le « message de pardon [de Wilfred] est le signe de l'absolution tant désirée par Max<sup>1957</sup> », comme l'explique Michèle Raclot. Green croit d'ailleurs que le péché n'empêche pas le salut, bien au contraire, ainsi qu'il l'affirme dans son *Journal* : « Il y a des moments où je crois que beaucoup d'hommes seront sauvés malgré leurs fautes et même par leurs fautes, à cause de leur fidélité à la foi et à la charité au milieu des crises les plus violentes<sup>1958</sup>. »

## 2.2. Le parcours des victimes vers le pardon

### 2.2.1. Un parcours mystagogique

L'étude du parcours mystagogique des victimes ne concerne, bien évidemment, que celles qui sont encore en vie après le crime ou qui connaissent, juste avant le crime, un changement intérieur. Considérons tout d'abord Angèle, l'une des deux protagonistes de *Léviathan*, pour évoquer le décalage entre sa vie, le faire de ce personnage, et son prénom, son être. Angèle, personnage au nom incomplet et dissonant, et incomplète elle-même est attirée par Guéret, un homme divisé. Cet amour entre deux êtres déséquilibrés dans leur nom et leur être va aboutir à un crime. Guéret, en violant et défigurant Angèle accomplit un acte ambigu puisque destructeur et créateur tant de lui-même que d'Angèle. Le nom *Guéret* renvoie certes à une ville de la Creuse mais surtout vient du latin *vervactum* qui signifie de façon plus intéressante « jachère » qui vient de *vervago* qui veut dire « retourner la terre ». Le mot *guéret* renvoie donc à une terre labourée et non ensemencée. Or, c'est avec une branche que Guéret défigure Angèle à jamais : « deux plaies profondes, larges sillons ourlés de blanc, rayaient cette face désormais lamentable<sup>1959</sup> ». Si l'on considère la branche de Guéret comme un instrument aratoire, certes sommaire, alors le champ lexical du labourage « guéret », « larges sillons » fait sens. Être faible et divisé, Guéret ne devient son nom et lui-même que dans son crime et par Angèle, son amour, qui est une partie de lui-même et qui devient donc une « terre labourée ». En « retournant la terre » qu'est Angèle symboliquement, Guéret fait ressortir la laideur de sa vie passée sur son visage, un peu à la façon de Dorian Gray, à la fin du

---

<sup>1956</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 702.

<sup>1957</sup> RACLOT Michèle, « Le fou, une image dégradée du saint », art. cité, p. 63.

<sup>1958</sup> *Journal*, 21 novembre 1949, OC, t. IV, p. 1121.

<sup>1959</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 728.

roman d'Oscar Wilde. Mais c'est aussi un processus qui laisse la place, la conscience vide à l'intérieur d'Angèle, pour qu'advienne sa rénovation intérieure.

En effet, le visage et le corps couverts de sang, Angèle renaît à l'issue du crime : « Le sang ruisselait de sa tête et couvrait ses bras et sa poitrine<sup>1960</sup>. » Elle pousse d'ailleurs des « hurlements », à l'instar du bébé, au sortir de l'utérus maternel. Angèle ressent l'épreuve de la souffrance physique, ainsi qu'elle le décrit : « c'était l'insupportable souffrance de sa chair qui l'avait ramenée à elle : du feu semblait couler sur son visage. » Le feu devenu liquide revêt un rôle symbolique à la fois « purificateur et régénérateur<sup>1961</sup> », selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. Puis, vient l'épreuve de la découverte de la perte de sa beauté qui va ôter à Angèle sa dernière illusion. Cette épreuve suit celle du miroir à laquelle Angèle se livre quotidiennement : « “Tous les matins je me regarde dans la glace et je me dis quelquefois que cela va mieux. Et puis il y a des jours où j'ai l'impression que c'est pire, au contraire ; à force de se voir comme ça et d'y penser toute la journée, on finit par ne plus savoir de quoi on a l'air<sup>1962</sup>.” » Ce supplice du miroir culmine avec celui du dévoilement de son visage devant la petite Fernande : « Après avoir balancé pendant des mois entre l'espoir et le désespoir, elle était mise tout à coup en présence d'une certitude abominable : elle faisait horreur<sup>1963</sup>. » Cette confrontation avec le miroir est aussi celle avec le double puisque Fernande devient le reflet d'elle-même dont Angèle épie les réactions pour être fixée sur son vrai visage : « Aucun miroir, si net et si cruel fût-il, n'aurait pu lui montrer sa disgrâce plus clairement que le regard épouvanté de Fernande. » Mais la destruction du visage d'Angèle est paradoxalement créatrice puisqu'un renversement complet s'opère dans l'être d'Angèle. Sa vie devient différente, comme elle le conclut de l'épreuve du regard extérieur de Fernande :

*Dès maintenant, elle devait s'accoutumer à la pensée qu'elle avait tout perdu. Une vie nouvelle commençait pour elle, une vie de fille laide, mais laide de telle façon qu'elle éloignait l'amour, car elle ne supposait pas qu'effrayant un enfant, elle pût attirer un homme<sup>1964</sup>.*

Gaston Bachelard se fait l'écho de cette destruction créatrice quand il parle de « colère créante »<sup>1965</sup>, dans *L'Air et les songes*. D'ailleurs, au cours de son crime, quand sa colère cède momentanément la place à un mouvement de douceur, Guéret nomme Angèle : « il murmura le nom d'Angèle<sup>1966</sup> », la re-crétant, d'une certaine façon. En outre, au cours des Lupercales romaines, les femmes étaient aussi fouettées avec des branches pour stimuler leur fécondité. Angèle accomplit aussi phonétiquement et pleinement le nom secret caché dans son

---

<sup>1960</sup> *Ibid.*, p. 756. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>1961</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaires des symboles*, op. cit., p. 502.

<sup>1962</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 726.

<sup>1963</sup> *Ibid.*, p. 730. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1964</sup> *Ibid.*, p. 753-754.

<sup>1965</sup> BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., p. 292.

<sup>1966</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 681.



prénom et préfigurant sa fin : Angèle est venue attendre Guéret au dehors, dans le froid. Elle *en gèle*, puisqu'elle meurt de refroidissement. Mais cette fin laisse affleurer un espoir dans la dernière ligne du roman : « Déjà ses yeux se fixaient sur la vision que les morts contemplant à jamais<sup>1967</sup>. »

À l'instar d'Angèle, même si son parcours est plus réduit, Moïra va devenir pleinement elle-même, mais peu avant d'être étranglée par Joseph. En effet, elle s'est enfermée avec lui dans sa chambre afin de lui jouer un mauvais tour puisqu'il pratique sa religion avec beaucoup de rigueur, voire de fanatisme, ce qui exaspère ses congénères. Au cours de ce huis clos, la chambre, lieu de l'intimité par excellence, va devenir un athanor qui va révéler Moïra à elle-même, d'autant plus qu'elle en possède la clef pour ouvrir tous les secrets. En attendant une déclaration d'amour de Joseph, pour mieux se moquer de lui, Moïra se met à écrire une lettre à son amie Céline. Cette lettre, à l'instar des lettres des personnages greeniens, est un miroir grâce auquel elle va se révéler à elle-même, par le truchement de l'écriture à l'autre : « *Je ne peux pourtant pas rester ici toute la nuit à t'écrire ce qui me passe par la tête. Je finirais par te dire ce que je pense*<sup>1968</sup> ! » La lettre, par son effet de miroir, propose l'épreuve du double, c'est-à-dire la dissociation, selon Carl Gustav Jung, qui révèle le moi profond : elle finit donc par avouer ses sentiments pour Joseph : « *J'ai perdu, Céline. C'est moi qui suis amoureuse*<sup>1969</sup>. » En dévoilant ainsi son amour pour Joseph et qu'elle n'est pas « la machine à jouir » que tous ses amis s'imaginent, Moïra retrouve, à la veille de disparaître, son humanité. Elle peut donc accomplir l'origine irlandaise de son prénom qui veut dire Marie, figure biblique qui se caractérise par sa grande faculté d'aimer. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de constater que Marie a pour anagramme le verbe « aimer » qui représente d'une certaine façon la dernière pensée de Moïra avant de mourir. Au moment du crime, Moïra accomplit donc son identité complète : à la fois celle de Marie qui inclut le verbe « aimer », pareil à un nom secret caché dans son prénom, et celle de son nom de famille (« *to dare* », comme son nom de famille Moïra Dare), en s'enfermant avec Joseph par défi. C'est par l'autre, Joseph, et par l'amour, que l'évolution et le destin de Moïra sont scellés.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, peu avant d'être assassiné, Wilfred vit un parcours initiatique, de même que tout au long du roman. Dans l'appartement-athanor de Max, enfermé lui aussi, il assiste à un dévoilement d'une partie de l'identité de Max et de son véritable métier. Les illusions tombent et il accède à une vérité sur Max, lui-même et le monde qui l'entoure. Il découvre ainsi que Max est fou et qu'il veut le tuer parce qu'il l'aime sans espoir de retour. Wilfred connaît la « peur<sup>1970</sup> » panique de mourir et découvre qu'aucune prière ne lui vient à l'esprit, comme il l'avait cru : « Il s'était toujours dit qu'au moment de mourir il se souviendrait de certaines prières, mais l'idée de prier ne l'effleura pas. Ce qui montait comme du fond d'un abîme, c'était un

---

<sup>1967</sup> *Ibid.*, p. 814.

<sup>1968</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 168.

<sup>1969</sup> *Ibid.*, p. 169. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>1970</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 700.



immense désir de vivre<sup>1971</sup>. » Il découvre aussi la dure et impitoyable réalité du monde qui l'entoure, dans un accès de désespoir : « Il n'y avait rien d'autre que ce qu'on pouvait palper de la main et voir de ses yeux<sup>1972</sup>. » Au moment du crime, foudroyé par la balle que Max vient de tirer sur lui, Wilfred est prêt à renaître à un stade supérieur puisqu'il gît, « pelotonné sur le trottoir, dans l'attitude d'un enfant qui dort<sup>1973</sup> ». Le crime fait mourir Wilfred au vieil homme pour le faire renaître enfant et innocent.

### 2.2.2. Le rôle sotériologique des armes

Ce n'est pas seulement son vrai visage que Hoël découvre après avoir accompli son crime, c'est aussi le sens de sa vie, son destin, en retrouvant « dans le sang de la plaie<sup>1974</sup> » la chaîne qu'il avait portée enfant. L'utilisation d'un couteau comme arme du crime a son importance d'après le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : « c'est le principe actif modifiant la matière passive<sup>1975</sup>. » C'est-à-dire que le couteau permet de travailler et donc d'ouvrir la matière pour lui donner forme ou y découvrir quelque chose, ainsi que le montre aussi Gaston Bachelard quand il réfléchit sur la volonté et les outils dont se sert l'*homo faber* dans des gestes primordiaux comme celui de « trancher » : « L'outil éveille le besoin d'agir *contre* une chose dure<sup>1976</sup>. » L'agressivité de l'homme contre la matière est favorisée par l'instrument, l'outil. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant prêtent encore au couteau une dimension initiatique et religieuse puisqu'il est « l'instrument essentiel des sacrifices, en de nombreuses épreuves initiatiques, à commencer par la circoncision<sup>1977</sup>. » La dimension sacrificielle du crime de Hoël sur Morgane est en effet présente puisqu'il retrouve la chaîne qui « sembl[e] frétille dans le sang de la plaie comme un serpent dans l'eau<sup>1978</sup> », ce qui lui révèle le sort néfaste qui l'attend et le caractère maléfique de cette chaîne assimilée au démon tentateur du péché originel. Mais ce couteau, qui est devenu instrument du sacrifice de Morgane, va permettre à Hoël et Morgane d'entamer un parcours vers Dieu, le premier dans le repentir, la seconde dans le pardon. L'action négative du « couteau » s'inverse en action positive par le rachat des âmes de Hoël, grâce à son repentir sincère, et de Morgane, grâce à son pardon. En tuant Morgane, Hoël a révélé le mal qui était en lui et a pu en venir à bout par le repentir. Le couteau est cette arme qui permet de franchir la limite entre le sujet et l'objet : or, quand « tout est poussé à

---

<sup>1971</sup> *Ibid.*, p. 701.

<sup>1972</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>1973</sup> *Ibid.*, p. 702.

<sup>1974</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 680.

<sup>1975</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 353.

<sup>1976</sup> BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>1977</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p.353.

<sup>1978</sup> *Varouna, OC*, t. II, p. 680.

l'extrême, à la limite » paradoxalement tout est « comme prêt à se changer en son contraire<sup>1979</sup> », ainsi que l'analyse Mikhaïl Bakhtine au sujet de *Crime et châtiment* de Fédor Dostoïevski. La scène de crime transforme un bien en mal, par l'usage du couteau et ce mal en bien par le repentir de Hoël.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, la scène du meurtre de Wilfred par Max revêt aussi un sens mystique et religieux, ainsi que l'explique Max à Wilfred dans un dialogue à première vue abscons :

- “La douceur vient plus tard, vient après.
- Vient après quoi ?
- Après l'action regrettable. Alors on se repent<sup>1980</sup>.”

Le revolver devient ici l'instrument de la Passion de Wilfred, trahi par Max, qui joue le rôle de Judas. Wilfred revit la peur et l'angoisse de l'abandon dans l'escalier de l'immeuble de Max, comme le Christ au jardin de Gethsémani. Wilfred, profondément pieux, retrouve son âme d'enfant en mourant puisqu'il est étendu sur le trottoir « dans l'attitude d'un enfant qui dort<sup>1981</sup> ». Max, qui se repent de son geste, demande le pardon de Wilfred. Le jeune homme, en état de péché mortel à cause de sa passion adultère pour Phœbé, peut répondre « oui » à Max. Le revolver est ici une arme de « conversion » puisque le verbe *to revolve* signifie « tourner », « faire tourner », autrement dit « changer ». Wilfred et Max sont « changés » par l'acte criminel.

Dans *Moïra*, le crime est une façon pour Joseph de se révéler à lui-même en tant qu'« assassin », puisque tuer Moïra, c'est étymologiquement accepter son destin fatal. Ce crime permet aussi à Joseph de s'accepter et de comprendre les autres. Joseph peut enfin accéder à l'invisible des êtres maintenant qu'il a révélé la part d'ombre qu'il avait en lui, à l'aide de la « grosse couverture grise » qui n'est pas sans rappeler la nuit mystique d'angoisse vécue quelques jours avant le meurtre, au cours de laquelle Joseph eut peur du noir : « il eut l'impression que toute l'ombre était habitée. Depuis une demi-heure, l'idée qu'il ne se trouvait pas seul entre ces murs le troublait sans qu'il voulût en convenir<sup>1982</sup>. » Joseph craint l'ombre car il a peur qu'elle ne recèle le démon « au cœur de l'obscurité maléfique<sup>1983</sup>. » La scène du crime consiste à éliminer le démon, c'est-à-dire le péché de la chair et donc le corps, en étouffant Moïra, c'est-à-dire symboliquement la « bête ». L'instrument du crime est un instrument de la passion amoureuse puisqu'il réchauffe et le catalyseur de la Passion de Joseph et de Moïra puisqu'il réveille Joseph et lui permet d'accomplir son destin et d'assumer qui il est vraiment, en se livrant à la police, tout en ayant tué symboliquement l'homme charnel en lui, véritable sacrifice. La couverture devient cet instrument qui cache, étouffe pour mieux révéler puisqu'il transforme, comme derrière un rideau de

---

<sup>1979</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, traduction de Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970 [1963], p. 196.

<sup>1980</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 697.

<sup>1981</sup> *Ibid.*, p. 702.

<sup>1982</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 117.

<sup>1983</sup> *Ibid.*, p. 118.

prestidigitateur : « Lorsqu'elle fut parfaitement immobile, il poussa un profond soupir et souleva la couverture, mais devant ce visage qui le regardait, il fit un pas en arrière et demeura silencieux<sup>1984</sup>. » Joseph contemple la mort, celle de Moïra et la sienne. Symboliquement, Joseph tue en Moïra sa propre aliénation charnelle. Mais, ce faisant, il transgresse le premier des commandements divins. L'aveuglement fanatique de Joseph fait de lui un bourreau obscurément persuadé d'agir pour l'amour de Dieu. La couverture, d'abord positive, devient négative à cause du meurtre, pour redevenir positive, grâce au salut, pour les deux héros. En débouchant paradoxalement sur le salut, le crime transforme bien la couverture en véritable instrument de la Passion.

Enfin, dans *Léviathan*, Guéret, en violant et défigurant Angèle avec une branche, accomplit un acte ambigu puisque destructeur et créateur tant de lui-même que d'Angèle. Avec cette branche, il défigure Angèle à jamais, faisant ressortir la laideur de sa vie passée sur son visage. La branche de Guéret devient une main qui châtie Angèle pour tous ses péchés, dans l'odieuse déclaration de Mme Grosgeorge qui contemple le nouveau visage d'Angèle : « “Sans doute la correction a été administrée d'une main ferme, mais vous ne l'aviez pas volée. Après des années de sale débauche vous aviez une dette à payer, ma fille<sup>1985</sup>.” » Cette main qui s'est appesantie sur Angèle semble celle d'une divinité malveillante et sadique ou d'un bourreau, ainsi que Green le suggère dans cette comparaison : « On eût dit que, mécontente de son œuvre, une main impitoyable avait voulu l'annuler, traçant à grands coups de craie les balafres furieuses qui portaient condamnation<sup>1986</sup>. » La modalisation (« [o]n eût dit que ») invite à penser que le roman interroge les représentations de Dieu logées dans l'obscurité des consciences et des imaginations. Pour qu'Angèle retrouve la nature angélique et religieuse présente dans son prénom, il faut que le corps soit transformé. La branche est cet instrument du supplice d'Angèle, de sa Passion, tenu par son bourreau, Guéret. D'ailleurs, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant évoquent une piste intéressante pour le symbolisme de la branche : « Le mot qui désigne la *branche* est, en irlandais, *craeb*, *croeb*, le même qui sert à désigner la baguette magique<sup>1987</sup>. » Or, cette « baguette magique » est ce qui crée, ce qui transforme : la destruction n'est qu'une étape pour mieux renaître et se recréer. Angèle va ainsi pouvoir devenir autre.

### 2.2.3. Un parcours mystique et spirituel

Dans *Léviathan*, pour qu'Angèle retrouve la nature angélique et religieuse présente dans son prénom, il faut que le corps soit transformé. Le parcours initiatique de la jeune femme qui s'accompagne d'une intégration de son nouvel être de fille laide va permettre d'entamer un parcours mystique et spirituel. La branche est cet

---

<sup>1984</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>1985</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 749.

<sup>1986</sup> *Ibid.*, p. 728.

<sup>1987</sup> CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 168.

instrument du supplice d'Angèle, de sa Passion. La Passion signifie étymologiquement la « souffrance ». Or, c'est précisément « l'insupportable souffrance de sa chair<sup>1988</sup> » qui réveille Angèle après que Guéret l'a frappée sauvagement. À la souffrance physique, succède la souffrance psychologique puisque Angèle doit accepter d'avoir perdu sa beauté : « Après la première crise de désespoir, elle retrouva son sang-froid ; des mois de lutte avec elle-même avaient affermi sa volonté<sup>1989</sup> ». La souffrance psychologique d'Angèle atteint son point culminant quand la petite Fernande, muette de terreur, refuse d'embrasser son visage défiguré, elle est alors brisée et s'agenouille, vaincue : « Tout à coup ses jambes la trahirent et elle tomba à genoux, elle étreignit ce corps qui se levait à demi<sup>1990</sup> ». Cette attitude peut s'apparenter à une prière et au « brisement de cœur » dont parle Green. À la souffrance psychologique de se savoir défigurée, s'ajoutent les assauts d'une mémoire qui retrace à Angèle la scène de crime, conséquence du choc post-traumatique :

*Ces souvenirs lui broyaient le cœur et elle mettait les poings à ses oreilles et fermait les yeux, comme pour chasser de son cerveau l'image du supplice qu'elle avait subi, mais sa mémoire était inexorable et ne l'épargnait à certains moments que pour la crucifier à d'autres<sup>1991</sup> ...*

Le verbe « crucifier » évoque bien sûr la figure christique en laquelle se mue Angèle. La perte de sa beauté conduit la jeune femme sur le chemin de l'humilité et de l'abaissement : « la vanité longtemps humiliée<sup>1992</sup> ». Angèle se rend ainsi chez les Grosgeorge et se sent prête à s'humilier pour obtenir de quoi fuir la ville : « Devant la nécessité de trouver de l'argent et de s'enfuir, aucune humiliation ne lui semblait trop forte. Ce soir, sa patience était à bout<sup>1993</sup>. » La volonté et la nécessité de s'humilier semblent être la condition nécessaire pour accéder à un nouvel être et une nouvelle vie. À l'instar du Christ, Angèle supporte les insultes de Mme Grosgeorge, sa rivale, qui lui reproche successivement de s'être adonnée à « “une sale débauche<sup>1994</sup>” » et d'être une « “imbécile<sup>1995</sup>” ». Cependant, à la question de Guéret lui demandant si elle lui pardonnera un jour, Angèle ne répond rien mais le style indirect libre nous livre une réponse plus nette : « Elle ne lui pardonnerait jamais<sup>1996</sup>. » Toutefois, Angèle est reprise par moments par un « désir de l'amour » : « Dans cette sorte de vertige, elle se voyait adorée par un homme à genoux. Cet homme était Guéret<sup>1997</sup>. » Cette forme d'amour pour Guéret et le fait de ne pas l'avoir dénoncé peut indiquer qu'elle lui a pardonné mais le doute plane. Angèle va

---

<sup>1988</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 756.

<sup>1989</sup> *Ibid.*, p. 754.

<sup>1990</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>1991</sup> *Ibid.*, p. 756.

<sup>1992</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>1993</sup> *Ibid.*, p. 752.

<sup>1994</sup> *Ibid.*, p. 749.

<sup>1995</sup> *Ibid.*, p. 750.

<sup>1996</sup> *Ibid.*, p. 760.

<sup>1997</sup> *Ibid.*, p. 755.

accéder à un nouvel être et à un bonheur ambigu faisant songer à une joie mystique de son abaissement : « une joie étrange [...] la visitait parfois et la faisait trembler de frayeur, la joie de voir à quel point son abaissement était profond<sup>1998</sup> ». Le renversement du mal du crime en bien, du péché en voie de salut est ici montré, notamment dans les réflexions qui suivent : « À quoi songeait-elle ? Qu'avait-elle à trouver bon ce qui était atroce<sup>1999</sup> ? » Depuis le crime, Angèle vit comme une nonne recluse dans sa chambre, son « châle gris<sup>2000</sup> » sur la tête, à la manière d'une guimpe, comme pour expier son passé de pécheresse. Angèle devient ainsi un ange qui tente de sauver Guéret de la dénonciation de Mmes Grosgeorge et Londe, accomplissant son véritable prénom. Alitée et fiévreuse après sa sortie, Angèle semble vivre dans un monde intermédiaire : « Une vie étrange commençait pour elle, vie qui ne participait ni de l'état de veille, ni du rêve, mais empruntait aux deux des éléments qu'elle brouillait<sup>2001</sup>. » C'est un laitier, qui représente la pureté lactée, qui la ramène chez elle, après sa deuxième et dernière sortie. Le roman s'achève sur la mort d'Angèle et « la vision que les morts contemplant à jamais<sup>2002</sup> », laissant subsister le doute sur le salut de la jeune femme, bien qu'un parcours religieux ait été entamé.

Dans *Minuit*, Serge tire sur M. Agnel sans le vouloir en quelque sorte puisque celui-ci se place devant M. Edme pour le protéger de la balle qui lui était destinée, ainsi que l'explique Serge à Élisabeth : « “Il [M. Agnel] s'est jeté devant Edme au moment où je tirais<sup>2003</sup>.” » Le crime passionnel de Serge qui veut tuer M. Edme, le rival dans le cœur d'Élisabeth, est transformé en crime sacrificiel par le don de soi et d'amour désintéressé de M. Agnel qui se dévoue pour que M. Edme ait la vie sauve. M. Edme se présente comme une figure prophétique de prêtre inspiré annonçant une sorte de royaume idéal, à la façon de la Jérusalem céleste. M. Agnel croit en lui et en cette demeure idéale. Son geste de sacrifice de sa vie pour sauver son maître et son nom faisant référence à l'agneau font de M. Agnel une figure christique capable de sauver une vie et de racheter le crime de Serge car il souhaite, dans sa simplicité, que Serge vienne aussi dans la demeure mystique. M. Edme lui précise alors que le seul moyen pour que Serge vienne dans ce paradis et soit sauvé, c'est le pardon : « “Si tu lui pardonnes, Agnel<sup>2004</sup>.” » M. Agnel ne formule pas son pardon directement mais ses paroles ont cette valeur : « “Si je lui pardonne ? Je veux qu'il vienne, monsieur Edme, je veux qu'il vienne aussi.” » En guise d'oraison funèbre, M. Edme indique le sens du sacrifice de M. Agnel : « “il n'est pas d'amour plus grand que de donner sa vie pour ses amis.” » Cet amour, qui est celui de *l'agapé*, s'accomplit et dans le sacrifice pour sauver M. Edme et dans le pardon pour sauver Serge. La pureté et la simplicité de M. Agnel sont soulignées dans ses derniers instants : « Il parlait d'une manière étrange, presque enfantine. » Or, le moi redevenu enfant est le moi

---

<sup>1998</sup> *Ibid.*, p. 754.

<sup>1999</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>2000</sup> *Ibid.*, p. 720.

<sup>2001</sup> *Ibid.*, p. 812.

<sup>2002</sup> *Ibid.*, p. 814.

<sup>2003</sup> *Minuit, OC*, t. II, p. 613.

<sup>2004</sup> *Ibid.*, p. 614. Cette référence est valable pour les trois citations suivantes.

primitif et innocent de tout homme, ce qui corrobore l'amour pur et désintéressé de M. Agnel. Avec le sacrifice de M. Agnel, le crime, manifestation du mal, est racheté par un acte d'amour gratuit et de pardon, acte bénéfique tant pour son salut que pour celui de Serge. C'est le rachat du péché de Serge qu'assument le sacrifice et le pardon de M. Agnel, à la manière du Christ rachetant les péchés de l'humanité par son sacrifice sur la croix. D'ailleurs, Green reconnaissait à son personnage un rôle religieux : « M. Agnel est l'élément religieux qui subsiste en chacun de nous, l'élan vers la charité<sup>2005</sup> ». Serge, de son côté, n'éprouve aucun remords puisqu'il traite M. Agnel d'« "imbécile<sup>2006</sup>" ». Le pardon seul de M. Agnel peut-il suffire pour entraîner le salut de Serge et de lui-même ?

Dans *Varouna*, le registre fantastique favorise la mise en scène du personnage de Morgane après sa mort. À l'issue de la première partie du roman, Hoël se repent amèrement de son crime et va même jusqu'à demander pardon à Morgane, la jeune femme qu'il a tuée : « Le remords lui inspira de se mettre à genoux et d'implorer le pardon de sa victime, mais se pouvait-il qu'à cette heure elle l'entendît ? Là où elle se trouvait, elle le maudissait peut-être et se plaignait de lui à ce juge terrible dont parlaient si souvent les religieux<sup>2007</sup>. » Au fil du parcours de Hoël vers le gibet, le lendemain, une première apparition de Morgane, plus jeune, se produit qui « lui sourit<sup>2008</sup> », semblant indiquer un pardon. La deuxième apparition montre une Morgane petite fille à Hoël : elle l'accompagne jusqu'au « pied du gibet », lui sourit toujours et « il [a] la certitude que c'était Morgane, et qu'elle lui pardonn[e]. » Dans la première partie de ce roman, le pardon semble être la réponse symétrique du repentir sincère de Hoël, permettant la voie d'accès de ce dernier et peut-être aussi de Morgane, par là même, au salut. Le pardon se construit donc comme une réponse à une demande, à la différence du roman précédent. Le pardon se manifeste comme un renouvellement de l'être entier, ce que montre le rajeunissement progressif de Morgane, car, aux yeux de Julia Kristeva, qui analyse la poétique du pardon dans l'œuvre de Fédor Dostoïevski, le pardon « demeure la seule issue pour suspendre le temps du crime et miser sur un renouveau psychique<sup>2009</sup> ». Selon Julia Kristeva, le pardon ouvre la voie à un autre temps et un autre être. Le pardon représente en effet une façon d'arrêter le temps criminel, ainsi qu'elle l'explique :

*Le pardon est anhistorique. Il brise l'enchaînement des effets et des causes, des châtiments et des crimes, il suspend le temps des actes. Un espace étrange s'ouvre dans cette intemporalité qui n'est pas celui de l'inconscient sauvage, désirant et meurtrier, mais sa contrepartie : sa sublimation en*

---

<sup>2005</sup> *Journal*, 4 février 1949, OC, t. IV, p. 1061.

<sup>2006</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 613.

<sup>2007</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 684.

<sup>2008</sup> *Ibid.*, p. 685. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>2009</sup> KRISTEVA Julia, « Dostoïevski, une poétique du pardon », in ABEL Olivier (dir.), *Le Pardon, briser la dette et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1991], p. 83.



*connaissance de cause, une harmonie amoureuse qui n'ignore pas ses violences mais les accueille, ailleurs*<sup>2010</sup>.

Un temps hors du temps, un arrêt des lois logiques des causes et des conséquences et une sublimation, le pardon semble bien constituer une porte d'accès vers un autre monde, celui du salut et de Dieu. Cette voie d'accès à un autre monde atemporel permet de faire table rase du passé et a pour corollaire la rénovation du moi pardonnant et de celui qui est pardonné. En effet, ainsi que l'explique Stanislas Breton, dans un entretien, le pardon se définit comme « un nouveau regard sur les choses. Passage vers un autre monde qui brise la loi d'échange et offre seul l'espoir d'un recommencement<sup>2011</sup> ». Le pardon semble bien cette voie vers un renouvellement non seulement de soi mais aussi de l'autre puisque, selon Stanislas Breton, « le pardon, en tant qu'oubli de soi et accueil de l'autre en tant qu'autre, en son irréductible altérité, respecte en lui cette zone d'ombre, ce "nuage d'inconnaissance" qui affecte, d'une limite indéterminable, tout acte humain, si criminel soit-il<sup>2012</sup>. » En tenant compte de ces différentes analyses, on peut donc dire que le pardon de Morgane entraîne une voie de salut pour elle-même et pour Hoël.

Dans *Moïra*, le peu de connaissance que le lecteur a de Moïra et sa disparition ne permettent pas de parler de parcours religieux pour la jeune femme, ni après le crime de Joseph ni avant d'ailleurs. Nonobstant, elle se découvre « *amoureuse*<sup>2013</sup> ». Aux yeux de Green, cet amour doit être pour elle un salut, ainsi qu'il l'analyse dans son entretien avec Marcel Jullian, dans *Julien Green en liberté*... :

*Moïra est une victime [...]. Il [Joseph] l'a tuée parce qu'elle avait détruit en lui l'image qu'il se formait de lui-même : il se voulait angélique. Elle a saccagé cette image. Mais Moïra amoureuse devenait aussi pure que Joseph l'avait été. Il y avait comme une transmission entre eux : il perdait sa pureté, l'idée qu'il s'en faisait et il tuait l'amoureuse, c'est-à-dire la femme redevenue innocente*<sup>2014</sup> ...

Si Moïra amoureuse est une femme à nouveau pure, alors rien n'empêche de la voir sauvée, même en l'absence de tout parcours spirituel, mystique et de pardon de sa part. Le texte reste ouvert à cette interprétation mais ne l'affirme pas.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, le parcours religieux de Wilfred est marqué par l'ambiguïté tout au long du roman à l'image de son prénom double. La première partie de son prénom signifie « la volonté », « c'est-

---

<sup>2010</sup> KRISTEVA Julia, « Dostoïevski, l'écriture de la souffrance et le pardon », in *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006 [1987], p. 210-211.

<sup>2011</sup> BRETON Stanislas, « L'autrement du monde », in ABEL Olivier (dir.), *Le Pardon, briser la dette et l'oubli*, op. cit., p. 109.

<sup>2012</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>2013</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 169.

<sup>2014</sup> *Julien Green en liberté*..., entretiens avec Marcel Jullian, *OC*, t. VIII, p. 1275.



à-dire, de faire selon ses propres désirs sans écouter Dieu<sup>2015</sup> » et la seconde veut dire « la paix » « retrouvée et garantie, semble-t-il, au terme de cette lutte, par la conversion irréversible après la mort de Wilfred<sup>2016</sup>. » C'est par le double que représente son ami, Freddie, et son meurtrier, Max, que Wilfred va pouvoir accéder à la deuxième partie de son prénom et faire ainsi son salut religieux. Freddie s'est suicidé par peur du résultat de sa prise de sang et il est condamné sur son lit d'hôpital. Il exprime alors à Wilfred, catholique, son désir d'embrasser la même foi. À l'image de Joseph qui joue le rôle d'un prêtre en enterrant Moïra, Wilfred va assumer l'une de ses prérogatives de chrétien baptisé, qui va conforter sa fonction sacerdotale auprès des autres personnages, en baptisant Freddie : « Incliné sur lui, Wilfred lui mouilla le front et avec le pouce y fit un signe de croix en prononçant le plus distinctement possible les paroles dont chaque syllabe résonna dans un silence extraordinaire : "Frédéric, je te baptise au nom du Père, et du Fils, et du Saint-Esprit<sup>2017</sup>." » Le jeune Freddie semble alors sauvé, tant il rayonne de bonheur, à l'idée d'être baptisé : « Si jamais Wilfred avait vu le bonheur sur un visage humain, c'était sur celui de ce jeune mourant. »

Peu avant d'être assassiné par Max, Wilfred est en état de péché d'adultère puisqu'il convoite et aime Phœbé, la femme de James Knight, et a commis la faute d'avoir giflé Max. Wilfred se rapproche davantage du traître Judas que du Christ, à ce stade, d'ailleurs, James Knight lui énumère les douze apôtres et nomme Wilfred à la place de Judas : « "Et le douzième s'appelait Wilfred, lequel le trahit<sup>2018</sup>." » Jean-Jacques Jura analyse ainsi la dualité de Wilfred :

*Comme libérateur et rédempteur de l'humanité, c'est-à-dire, comme homme qui s'accorde tôt ou tard avec la volonté de Dieu, Wilfred se confond non seulement avec le rôle de Judas, celui qui livre le Christ, en obéissant à une voix intérieure et volontaire (« Ce que tu fais, fais-le promptement »), mais étant aussi rédempteur de son prochain, Wilfred imite, par conséquent, le Messie même<sup>2019</sup>.*

Nous nous appuyerons ici sur quelques éléments d'analyse pour démontrer la ressemblance entre Wilfred et le Christ. Tout d'abord, le jeune homme lit *L'Imitation de Jésus-Christ*, livre que Max lui a offert. Le rôle sacerdotal que Wilfred endosse, malgré lui, tout au long du roman, auprès de son oncle Horace qu'il aide à faire une bonne mort, du jeune Tommy qu'il tâche de détourner du péché, des nécessiteux à qui il veut donner de l'argent en se faisant passer pour l'un d'entre eux, de Freddie qu'il baptise et à qui il transmet sa foi, en fait aussi une figure christique. D'ailleurs, face à Freddie, il s'identifie au Christ : « Il se demanda ce que le Christ aurait fait à sa place, mais comment savoir ? [...] le Christ serait allé vers Freddie et il lui aurait remis ses péchés ;

---

<sup>2015</sup> JURA Jean-Jacques, « Mystère de la Passion : tradition de la Passion », art. cité, p. 68.

<sup>2016</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>2017</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 613. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2018</sup> *Ibid.*, p. 658.

<sup>2019</sup> JURA Jean-Jacques, « Mystère de la Passion : Tradition de la Passion », art. cité, p. 69.

du même coup, il aurait écarté la maladie. [...] “Mais je ne suis pas le Christ”, pensa Wilfred. Cependant, il alla vers Freddie<sup>2020</sup> ». Selon Jean-Jacques Jura, au cours d’un passage de Wilfred dans une église se « rejoue en pantomime [une partie de] la Passion du Christ<sup>2021</sup> » :

*Au bout d’un long moment, il quitta le confessionnal et alla s’agenouiller à un banc. “Plus près”, lui dit une voix secrète. Il se rapprocha de l’autel. “Plus près encore. Viens tout près”, dit la voix. Wilfred alla jusqu’à la table de communion et là, fermant les yeux, il renversa la tête en arrière. Lorsqu’il se releva, il faisait presque nuit<sup>2022</sup>.*

Aux yeux de Jean-Jacques Jura, « [l’]Agonie du Christ au jardin<sup>2023</sup> » figure ainsi au début de l’extrait (« [Wilfred] alla s’agenouiller à un banc ») puisque ce passage renvoie à la prière du Christ à Gethsémani. La Cène se rejoue également (« Wilfred alla jusqu’à la table de communion »). Enfin, la mort et la résurrection du Christ correspondraient davantage au moment où Max tue Wilfred et au cours duquel ce dernier lui pardonne, laissant la place à l’« amour », un sentiment « qui rach[ète] tout<sup>2024</sup> ». Le parcours de Wilfred peut se lire comme un parcours christique dont le Golgotha serait la maison de Max. Il est d’ailleurs intéressant de remarquer que l’immeuble de Max se trouve « à gauche d’une boutique de ressemelage où une montagne de chaussures trouées se voyait confusément à travers une vitre sale<sup>2025</sup> ». Or, les « chaussures trouées » pourraient évoquer une partie des stigmates que le Christ a reçus aux pieds, sur la Croix, faisant ainsi de la maison de Max un calvaire.

La peur et la souffrance que Wilfred ressent dans l’escalier lugubre de l’immeuble de Max qu’il monte puis descend, ressemblent au point culminant de son chemin de croix : « Jamais il n’avait connu cette peur qui saisit l’homme au creux du ventre<sup>2026</sup> ». Wilfred devient ainsi une figure christique qui va être trahie par Max, devenu un nouveau Judas, quand celui-ci lui tire dessus. La peur, la souffrance et le meurtre sont une façon de tuer en Wilfred, l’homme de désir et de péchés, la partie contenue dans *Wil-*. Le repentir de Max a pour corollaire, juste après avoir tiré, de permettre à Wilfred un acte d’amour pur et désintéressé quand il offre son pardon à son meurtrier : « Un mot fut prononcé pourtant, un mot qui effaçait tout, qui rachetait tout, parce que seul parlait le plus grand amour<sup>2027</sup>. » Michèle Raclot analyse le pardon de Wilfred comme « l’acmé de sa vie spirituelle, un acte de pure charité<sup>2028</sup> ». La posture de Wilfred juste après le crime, en position foetale, évoque sa nouvelle naissance et l’avènement possible de la deuxième partie de son prénom : « Il était pelotonné sur le trottoir, dans

---

<sup>2020</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 551.

<sup>2021</sup> JURA Jean-Jacques, « Mystère de la Passion : Tradition de la Passion », art. cité, p. 71.

<sup>2022</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 545.

<sup>2023</sup> JURA Jean-Jacques, « Mystère de la Passion : Tradition de la Passion », art. cité, p. 71.

<sup>2024</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 702.

<sup>2025</sup> *Ibid.*, p. 525-526.

<sup>2026</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>2027</sup> *Ibid.*, p. 702. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>2028</sup> RACLOT Michèle, « Le fou, une image dégradée du saint », art. cité, p. 63.

l'attitude d'un enfant qui dort, mais il gémissait très doucement. » Peu avant d'être abattu par Max, Wilfred suppute ses chances d'échapper à son assassin : « Une fois dehors, il irait comme le vent<sup>2029</sup>. » La comparaison avec l'élément aérien ôte sa nature humaine à Wilfred et fait de lui un esprit dématérialisé car le mot « vent » renvoie au mot « esprit » par l'étymologie latine *spiritus* qui signifie « vent, esprit ». Wilfred est donc déjà un « esprit », peu avant que Max ne lui tire dessus. À l'hôpital, Wilfred est installé dans la chambre que Freddie a occupée, quelques semaines auparavant : « Dans le lit où était mort le petit vendeur que Wilfred avait baptisé, Wilfred lui-même était allongé à son tour. » Par le truchement de son assassinat, Wilfred peut ainsi accomplir son destin et la deuxième part lumineuse de son prénom *-fred* puisque la paix et le bonheur d'avoir trouvé Dieu se peignent sur ses traits, à sa mort, juste après l'extrême-onction, comme le constate James Knight : « “Je n'ai pas encore vu sur le visage d'un être humain une expression de bonheur comparable à celle qui éclairait les traits de Wilfred. Appliqué à lui, le mot de mort n'avait aucun sens. Il vivait, il vivait<sup>2030</sup> !” »

Dans *Sud*, après le duel au cours duquel Erik Mac Clure a défiguré Ian, Édouard Broderick, l'ami de Ian, prononce des paroles étranges à l'égard d'Erik qui donnent un sens différent à la mort de Ian : « C'est lui [Jésus] que vous avez frappé de votre arme maudite et c'est le sang du Christ qui a coulé sur le visage de cet homme. C'est toujours son sang qui coule quand un homme est frappé<sup>2031</sup>... » Ainsi, Ian, victime d'un amour homosexuel impossible pour Erik, est-il aussi victime de la fureur homicide de ce dernier sous les coups duquel il succombe. Le crime devient ici aussi un sacrifice de Ian qui s'offre pour se sauver de l'amour. Aux yeux de Broderick, toute victime devient le Christ. Mais les sacrifices du Christ et de Ian sont voulus. Le sacrifice de Ian comporte donc peut-être une dimension rédemptrice tant pour lui-même que pour son assassin. Le mystère demeure sur cette hypothèse d'autant plus qu'on peut lire l'attitude de Ian au cours du duel comme un suicide déguisé, ce qui fragilise l'idée du salut.

Au terme de cette deuxième sous-partie, nous avons pu voir que le parcours des criminels vers le repentir est loin d'être automatique et d'aboutir toujours clairement au salut, à l'instar du parcours des victimes qui ne se conclut pas toujours par un pardon clair et donc par un salut automatique, peut-on penser.

---

<sup>2029</sup> *Ibid.*, p. 701.

<sup>2030</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>2031</sup> *Sud, OC*, t. III, p. 1082.

## 2.3. Les rémanences du sacré archaïque : l'ambiguïté du sens

### 2.3.1. Le mal universel : le salut en question et les indices du sacré archaïque

Nous allons tâcher de montrer les points d'achoppement et de résistance à la lecture chrétienne du salut des personnages par le crime que nous avons développée au cours des sous-parties précédentes. En effet, à la fin des fictions greeniennes, l'ambiguïté du sens et l'indicible semblent privilégiés par Green. Ceux-ci passent par une catharsis du mal qui s'appuie sur le crime : autrement dit, on purge le mal par le mal et non par le bien, dans le premier mouvement. Une première difficulté se fait jour avec le constat, dans l'œuvre greenienne, du mal universel qui met en question le salut. Ce premier problème en génère un deuxième : le mystère de la nature et de l'origine du mal que pose toute l'œuvre fictionnelle de Green. Le mal est si universel qu'il est même aux sources de la création de l'œuvre fictionnelle posant la question de la nature et du rôle de la fiction. L'œuvre fictionnelle de Green pose un autre questionnement : celui de l'accès au sacré, au divin, par la transgression, rémanence du sacré archaïque, si l'on s'appuie sur les travaux de Georges Bataille et de René Girard.

À la lecture des œuvres de fiction de Green, nous sommes d'emblée frappée par l'omniprésence du mal, si l'on excepte les enfants, encore globalement innocents. Dans *Mont-Cinère*, nous avons déjà eu l'occasion de mentionner et d'analyser la haine intergénérationnelle qui unit les trois femmes qui habitent cette demeure. Mais un personnage comme la dame quêteuse, Miss Eliza Hess, attachée à l'église, croyante et pratiquante, recèle, elle aussi, des profondeurs mauvaises. Secrètement amoureuse du pasteur John Sedgwick, elle n'admet pas la rivalité amoureuse de la jeune Emily Fletcher et dénonce son attitude irrespectueuse pendant le sermon, tout en donnant le billet d'Emily au pasteur. Constatant qu'elle ne s'attire que des reproches de Sedgwick, elle s'emporte : « “Je ne vous laisserai pas seul avec cette personne, cria la vieille fille ou je raconterai ce qui se passe ici. Je suis puissante à Glencoe, j'ai beaucoup d'influence, je vous ferai bannir de cette paroisse<sup>2032</sup>.” » La charité chrétienne la plus élémentaire fait défaut à cette dame qui se laisse aller à une crise de jalousie comminatoire.

Dans *Léviathan*, tous les adultes sont animés de mauvaises intentions ou font de mauvaises actions. Mais même Fernande, entre l'enfance et l'adolescence, face à la crise de larmes d'Angèle, qui se découvre à jamais laide et objet d'horreur, se montre incapable d'un bon mouvement pour la consoler : « elle [Angèle] étreignit ce corps qui se levait à demi, frémissant de dégoût au contact de ses bras<sup>2033</sup> ». Bien que seul le visage d'Angèle soit défiguré, c'est comme si tout son corps devenait pour la jeune fille un objet de répugnance

---

<sup>2032</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 199.

<sup>2033</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 730.

insurmontable dont on craint la contagion. Dans ce roman, c'est même la vie et le destin qui sont accusés d'être mauvais par plusieurs personnages, à commencer par Angèle, après sa défiguration par Guéret :

*De quel prix elle payait le court et faible bonheur de ses songeries ! Si elle avait su, pensait-elle ; mais cette seule réflexion la mettait en colère. On ne sait jamais quand la vie va vous trahir ; inutile de compter sur le lendemain, ni même sur l'heure qui va suivre ; il n'y a de certain que la mort<sup>2034</sup>.*

Chez Angèle, le désespoir se mue même en « fureur subite contre elle-même et contre Dieu qui permettait une telle disgrâce ». Il s'agit ici d'une révolte d'ordre métaphysique qui se retrouve aussi dans les pensées de Mme Londe accusant Guéret et la destinée d'être les causes qui font périlcliter son restaurant : « Parce qu'un fou avait frappé Angèle au visage, la maison croulait. Quelle profondeur dans la méchanceté du sort, quelle rancune contre la tranquillité des humains<sup>2035</sup> ! » La conception d'un sort méchant rejoint la vision « tragique » dont parle Paul Ricœur dans *La Symbolique du mal* et qu'il explique fort bien :

*Le moment décisif de cette personnalisation de l'hostilité divine est figuré par le concept du  $\phi\theta\nu\nu\acute{o}\varsigma$  divin : les dieux « jaloux » ne supportent aucune grandeur en face d'eux ; l'homme se sent alors repoussé dans son humanité. C'est ici la naissance du « tragique », contemporain de la fameuse mesure grecque ; cette modestie en apparence tranquille et heureuse, prêchée par les sages, ce consentement à la finitude, sont hantés par la crainte d'une « démesure », insupportable à la « jalousie » divine<sup>2036</sup>.*

Or, cette vision « tragique » intègre une vision du sacré archaïque selon laquelle l'humain doit se tenir dans certaines bornes, à l'écart des dieux, sous peine de catastrophe. C'est d'ailleurs l'une des lectures possibles du crime de Guéret qui serait un châtement envoyé à Mme Londe, aux yeux des commères de Lorges : « Depuis [la prostitution d'Angèle], certes, la vieille gourgandine avait dû amasser une jolie somme, mais la justice providentielle semblait ne l'avoir élevée au faîte d'une situation si prospère que pour lui réserver une chute d'autant plus douloureuse et infamante<sup>2037</sup>. » Dans *Si j'étais vous...*, Élise, une jeune fille pieuse et amoureuse en secret de Camille, pourtant gentille et affable, est prise d'une envie de violence envers Jeanne, la domestique, qui répète inlassablement la même phrase « “Je suis tout ouïe” » : « Cette phrase, Élise l'entendait depuis sa huitième année. Elle lui donnait envie de se lancer sur Jeanne et de la battre<sup>2038</sup>. »

---

<sup>2034</sup> *Ibid.*, p. 757. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2035</sup> *Ibid.*, p. 737-738.

<sup>2036</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, op. cit., p. 429.

<sup>2037</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 737.

<sup>2038</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 993.

Nous ne multiplierons pas les exemples mais nous voyons qu'une vision du mal universel s'esquisse dans l'œuvre fictionnelle de Green que Paul Ricœur résume dans une belle formule, dans *La Symbolique du mal*, pour mentionner « la dimension communautaire du péché » chez les Juifs : « le “cœur” mauvais de *chacun* est aussi le “cœur” mauvais de *tous*<sup>2039</sup> ». Autrement dit, un membre coupable d'une faute implique la culpabilité de tous, dans cette conception de la solidarité humaine dans la culpabilité. C'est la réflexion qu'impliquait le sentiment de culpabilité éprouvé par Mme Grosgeorge en lisant le crime de Guéret dans le journal, dans *Léviathan*. D'ailleurs, si l'on considère que les deux crimes de Guéret ont eu lieu à cause du secret de la prostitution d'Angèle que seul Guéret ignorait, alors tous les habitants de Lorges et de Chanteilles sont coupables ou complices, à des degrés divers, évidemment : « Tout le monde était dans le secret de cette louche histoire. Personne n'ignorait qu'avant le jour où Mme Londe avait commencé à prostituer Angèle le restaurant Londe végétait sans espoir<sup>2040</sup>. »

La théologie chrétienne du salut présuppose l'universalité du mal. Mais cette universalité du mal est, cependant, tellement étouffante et prégnante chez Green qu'elle finit par mettre en doute les signes de salut. Par ailleurs, cet univers fictionnel est placé sous le signe d'un sacré archaïque qui affaiblit les échos de la bonne nouvelle évangélique. Nous étudierons ces deux aspects dans certains romans greeniens mais aussi et surtout dans les pièces de théâtre et les nouvelles de Green.

Dans *Léviathan*, il est frappant d'observer que c'est toute la communauté de Lorges et de Chanteilles qui est coupable et souillée, en quelque sorte, par la prostitution à laquelle se livre la belle Angèle. La prostitution, qui a trait à la sexualité, devient une manifestation du mal par la violence de la lutte qu'elle génère entre les convives du restaurant Londe pour la possession d'Angèle. La sexualité est liée à la violence, c'est pour cela qu'elle se mue en mal, ainsi que l'explique René Girard : « La sexualité est impure parce qu'elle se rapporte à la violence<sup>2041</sup>. » La deuxième fois que Guéret vient dîner au restaurant de Mme Londe, il découvre les rivalités qui existent entre les clients pour avoir les rendez-vous avec Angèle, comme entre M. Blondeau et M. Palisson, ainsi que le lui apprend M. Morestel : « “Si vous les mettez sur le chapitre de la priorité, ils vont s'arracher les yeux<sup>2042</sup>.” » La découverte du secret d'Angèle va, on le sait, conduire Guéret au crime. C'est un crime passionnel mais on peut aussi le considérer comme un crime à fonction sacrificielle pour compenser la trahison d'Angèle envers Guéret et la souffrance vécue par ce dernier, ainsi qu'il le pense : « Cette nuit affreuse où il avait enduré toutes les souffrances à la fois, il ne se pouvait pas qu'elle fût un cauchemar privé de sens. Elle devait avoir un prix, il devait y avoir quelque part, dans le temps, une heure, une minute qui la rachèterait<sup>2043</sup>. » Par le premier

---

<sup>2039</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, op. cit., p. 454.

<sup>2040</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 737.

<sup>2041</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 56.

<sup>2042</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 662.

<sup>2043</sup> *Ibid.*, p. 677.

crime commis sur Angèle, Guéret rachète sa souffrance par la violence. Ce système d'échange et de « substitution<sup>2044</sup> » est au cœur de l'idée du sacrifice. Cependant, la ressemblance avec le crime sacrificiel s'arrête là car il est censé mettre fin à la violence. Or, Guéret commet le soir même du premier crime un second crime qui paraît un crime gratuit car Guéret ne connaît pas M. Sarcenas mais, dans une perspective sacrificielle, nous pouvons avancer l'hypothèse que Guéret le tue pour sacrifier inconsciemment un membre de cette communauté qui vivait dans le mal et l'impureté. La « force » inconnue qui anime Guéret au cours des deux crimes renvoie à la manifestation tragique et archaïque des dieux, telle que Homère et les tragiques grecs les représentent. Guéret se présenterait donc comme un instrument entre les mains d'une divinité pour faire cesser l'impureté. Ces deux crimes assurent la même fonction que le sacrifice tel que René Girard le définit : « [II] a un rôle social de concorde et d'ordre<sup>2045</sup>. » En effet, les deux crimes font cesser la prostitution d'Angèle et rétablissent la concorde entre les clients du restaurant Londe qui ne s'y rendent plus au fur et à mesure.

À l'issue de ses deux crimes, Guéret revêt la figure archaïque du « *pharmakos* » à travers l'intertexte œdipien. Il se considère d'ailleurs en effet comme le porteur d'une maladie contagieuse, tandis qu'il fuit les lieux de son second crime : « Il fallait aller de l'avant, porter ailleurs la peste de son crime, dans des rues qui ne l'avaient point vu depuis le commencement de son cauchemar<sup>2046</sup>. » La fuite et l'auto-exclusion sont ainsi les seules ressources dont dispose Guéret. Il est en effet devenu le « bouc émissaire » que la communauté doit expulser, après son explosion de violence car, comme l'explique Jean-Claude Vareille, il y a un « rejet du "pharmakos" et de tout ce qui l'entoure, sinon [il y a une] transmission de la faute<sup>2047</sup>. » C'est d'ailleurs ainsi que M. Grosgeorge voit Guéret et les criminels en général :

*Dans cette vieille tête affolée par la lecture des journaux les idées n'étaient pas très nettes. Un criminel prenait l'aspect d'un malade contagieux qui doit s'interdire d'aller porter sa peste chez les autres. Si l'on a des projets d'assassinat dans le cerveau, on reste chez soi, on ne va pas rouler des yeux hagards dans le salon d'honnêtes gens<sup>2048</sup>*

L'idée du crime sous la forme d'un mal contagieux, bien que teintée d'ironie envers M. Grosgeorge, d'une tache qui se répand, renvoie bien sûr au sacré archaïque et primitif. C'est l'idée de la souillure et de l'impur que Paul Ricœur définit de la façon suivante : « c'est l'idée d'un quelque chose quasiment matériel, qui infecte

---

<sup>2044</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 24.

<sup>2045</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>2046</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 690.

<sup>2047</sup> VAREILLE Jean-Claude, « L'exclusion, la compensation et le pardon », in CONSTANS Ellen et VAREILLE Jean-Claude (dir.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international de mai 1992, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1992, p. 64.

<sup>2048</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 715.



comme une saleté, qui nuit par des propriétés invisibles et qui pourtant opère à la façon d'une force, dans le champ de notre existence indivisément psychique et corporelle<sup>2049</sup>. »

Dans la mesure où Joseph considère que Moïra est impure et que leur relation sexuelle l'a souillé et coupé de Dieu, son crime peut être interprété comme un sacrifice de la jeune femme pour se réconcilier avec Dieu et cacher ainsi son péché, ainsi que le suggère Green dans son *Journal* : « Joseph, dans *Moïra*, enfouit son péché dans la neige<sup>2050</sup>. » Mais de quel péché s'agit-il ? À première vue, si l'on suit le point de vue de Joseph, privilégié dans le roman, le péché enfoui représente la relation sexuelle qu'il vient d'avoir avec Moïra, faute aux yeux de Joseph pour qui le corps éloigne de Dieu. Mais ce péché pourrait aussi être celui du meurtre. Enfouir son crime sous terre et sous la neige permettrait donc à Joseph de recouvrer sa pureté. En effet, Joseph se présente tout au long du roman comme un fervent protestant qui se montre intransigeant sur tout ce qui a trait à la religion et à la morale qui en découle, comme Green l'analyse dans son *Journal* lorsqu'il dit que son personnage possède « une [...] furieuse pudeur<sup>2051</sup> » qui dresse autour de lui des interdits et des tabous émaillant tout le roman. L'interdit majeur, aux yeux de Joseph, c'est évidemment le corps : c'est la raison pour laquelle il détourne les yeux lorsque Praileau se retrouve torse nu, après avoir ôté sa chemise et c'est l'explication qui justifie qu'il fustige à coups de ceinture Mac Allister pour ses gestes obscènes. On pourrait ainsi voir en Joseph la figure d'une religion gouvernée par des mécanismes archaïques. En tuant la jeune femme, Joseph tue l'homme charnel en lui, c'est un acte sacrificiel d'amputation pour regagner ce qu'il a perdu, sa pureté et l'amour de Dieu. C'est seulement dans cette perspective purement symbolique que l'on pourrait considérer que Joseph pourrait être sauvé par l'accomplissement du meurtre. D'une certaine façon, Joseph immole Moïra à Dieu. Mais rien ne dit que Joseph sera sauvé dans le roman, surtout si l'on se réfère à l'épigramme ambiguë de Robert Browning choisie par Green : « *Et pourtant Dieu n'a pas dit un mot*<sup>2052</sup>. » Toutefois, Green désigne aussi en Joseph un double qui vit le même « drame intérieur<sup>2053</sup> » que lui, la même dualité entre la sexualité et l'idéal spirituel de pureté. Green constate d'ailleurs qu'une figure de fanatique analogue à celle de Joseph se logeait en lui dans sa jeunesse : « Il y a en moi un fanatique mal assoupi qu'il vaut mieux ne pas réveiller<sup>2054</sup>. » Dans ce sens, Joseph peut être analysé comme l'incarnation d'un stade à dépasser dans l'itinéraire spirituel que nous avons analysé.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, le personnage de Max et l'acte criminel sont susceptibles d'une autre analyse : Max, bien que fou, apparaît ce soir-là, comme un « prêtre<sup>2055</sup> » pour Wilfred qui veut s'excuser de l'avoir giflé et se réconcilier avec lui. Or, Carole Auroy observe que « l'étrange prêtre réconciliateur prend

---

<sup>2049</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, op. cit., p. 229.

<sup>2050</sup> *Journal*, 8 juin 1950, OC, t. IV, p. 1158.

<sup>2051</sup> *Journal*, 5 février 1949, OC, t. IV, p. 1061.

<sup>2052</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 177.

<sup>2053</sup> *Journal*, 26 juin 1949, OC, t. IV, p. 1081.

<sup>2054</sup> *Journal*, 21 janvier 1932, OC, t. IV, p. 156.

<sup>2055</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 690.

l'allure effrayante d'un sacrificateur<sup>2056</sup> ». Michèle Raclot abonde dans le sens de cette interprétation pour indiquer que le sens final du récit s'infléchit « si l'on considère que Wilfred est immolé pour le salut de Max et que sa mort, loin d'être seulement l'issue d'un combat entre la grâce et le péché dans un monde où il est impossible de vivre, a une valeur sacrificielle et rédemptrice<sup>2057</sup>. » Des traces du sacré archaïque sont là aussi à l'œuvre dans l'idée qu'il faut une vie sacrifiée pour qu'une autre soit vraiment sauvée. En effet, Michèle Raclot développe cette idée ambiguë : « Le vrai paradoxe n'est d'ailleurs pas que la folie soit le véhicule de la grâce et du salut, mais le fait qu'ils ne puissent être accordés aux personnages que dans la mort et par un meurtre. » C'est bien la folie meurtrière de Max qui ôte Wilfred des griffes du péché pour le « jeter en Dieu ». C'est parce que Wilfred est victime d'un meurtre qu'il trouve en lui assez d'amour pour pardonner à son bourreau.

Dans les pièces de théâtre, le parcours des criminels après le crime n'est pas toujours abordé. Quand il est esquissé, il fait l'objet d'un traitement qui ne mène ni forcément au repentir, ni nécessairement au salut. En effet, dans *Sud*, Erik Mac Clure, qui vient de défigurer en duel Ian, se retranche derrière la vision d'un dieu tragique, archaïque et hostile : « N'a-t-il pas mis lui-même le sabre dans la main qui l'a frappé ? Il a fait de moi l'instrument d'une volonté plus forte que la nôtre. Nous ne pouvons rien à ce qui est prédestiné<sup>2058</sup>. » Il complète ensuite cette réplique par une autre « Dieu a permis tout cela. » Cette vision d'un dieu méchant et tragique est parfaitement analysée et repoussée par Édouard Broderick : « Ne mêlez pas Dieu à un meurtre, ne faites pas de lui votre complice ou, s'il est tel que vous le croyez, il est horrible, votre Dieu à qui il faut le cadavre défiguré d'un garçon de vingt-cinq ans. » Les propos d'Édouard Broderick soulèvent la question de savoir quel est ce dieu, en mettant en cause la représentation que son interlocuteur se fait de Dieu. Le dieu de Broderick se rapproche de Dieu, le dieu de la théologie chrétienne, tandis que celui de Mac Clure rappelle un dieu archaïque, ainsi que Broderick le souligne : « Je me demande ce que devient l'Évangile dans votre théologie de sang. » Mac Clure, dépeint comme « l'ange exterminateur<sup>2059</sup> », vient d'accomplir un sacrifice pour un dieu puisque Ian s'est comporté en victime offerte : « On le sentait offert comme une victime à cette fureur qu'il avait déchaînée. » Le crime de Mac Clure a, de toute évidence, une dimension sacrificielle. Mais quel est le rôle de ce sacrifice ? Le salut ? Il n'en est question ni pour Ian, ni pour Mac Clure qui ne se repent nullement d'avoir tué Ian. La fin de la souffrance amoureuse semble être une hypothèse valable, mettant ainsi en scène un monde tragique dominé par l'amour impossible (celui de Regina pour Ian, de Mac Clure pour Angelina) et interdit puisque l'amour de Ian est homosexuel.

---

<sup>2056</sup> AUROY Carole, « L'altitude du pardon », *Profils de Julien Green*, séance publique de l'Académie Royale de Belgique du 16/02/2008, p. 13. Article disponible à l'adresse électronique suivante (dernière consultation le 09/06/2021) : <https://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/16022008/Sauroy.pdf>.

<sup>2057</sup> RACLOT Michèle, « Le fou, une image dégradée du saint », art. cité, p. 63. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>2058</sup> *Sud, OC*, t. III, p. 1082. Cette référence est valable pour les trois citations suivantes.

<sup>2059</sup> *Ibid.*, p. 1081. Cette référence est valable pour la citation suivante.

Dans *L'Ennemi*, Jacques prémédite consciemment l'assassinat de son demi-frère, Pierre, en se servant d'hommes de main. Si Jacques cherche à sauver à plusieurs reprises Pierre, il ne s'agit que d'une tentative de sauvetage terrestre, et non spirituel, comme lors de cette réplique : « Oh ! ne souriez pas, ne dites rien qui m'offense et paralyse le bon mouvement qui dicte mes paroles. Écoutez-moi, Pierre. Quittez Silleranges, allez-vous-en, allez-vous-en demain, demain matin<sup>2060</sup>... » Le parcours de Jacques vers un quelconque repentir, en dépit de ses tentatives pour sauver Pierre, n'est nullement évoqué. Pierre, mort, ne peut plus pardonner. Il semble que l'assassinat de Pierre soit néanmoins nécessaire pour sauver Élisabeth et faire d'elle une « religieuse<sup>2061</sup> ». Pierre indique à Élisabeth qu'il a offert sa vie au diable afin d'obtenir la jeune femme :

*Je veux dire que par un de ces marchés absurdes et téméraires que je ne regrette pas, parce qu'il m'a valu l'amour et que je ne connaissais pas l'amour, j'ai appelé dans mon cœur le vieil allié de tous les hommes au désespoir, et ce qui me reste de temps à passer sur terre, j'en ai fait le sacrifice, Élisabeth, afin que vous me fussiez donnée<sup>2062</sup>.*

Le sacrifice de Pierre sera consommé dans l'assassinat fomenté par Jacques dont d'ailleurs Pierre a la prescience : « Celui qui m'écoute et qui m'a obéi videra s'il le veut mes poumons de leur souffle, puisque cette nuit encore je vous ai toute à moi et que vous m'aimez. » Mais ce sacrifice ambigu conduit à se poser des questions : par qui est-il accompli ? Et surtout, pour qui ? Sur le plan du schéma dramatique de l'action, le sacrifice de Pierre est accompli par Jacques afin qu'il recouvre son repos et sa maîtresse. Mais sur le plan spirituel, le diable et Dieu semblent œuvrer dans l'ombre pour se servir du sacrifice de Pierre afin de faire d'Élisabeth une religieuse. L'assassinat de Pierre ourdi par Jacques de même que l'adultère d'Élisabeth et la folie liée à la perte de Pierre qui guette la jeune femme semblent plutôt l'œuvre du diable. En revanche, l'amour d'Élisabeth pour Pierre et le mysticisme qu'il éveille en elle paraissent provenir davantage de Dieu. Le sacrifice consiste à donner une vie pour une vie (celle d'un seul être ou celle de toute une communauté), mettant au jour un système d'« échange » visant à offrir « quelque chose contre autre chose, toujours<sup>2063</sup> », ainsi que le note Jean-Claude Vareille dans un article consacré, entre autres, à la compensation. En effet, c'est le « système de gain/perte<sup>2064</sup> », archaïque, qui ressort ici. Ce système de compensation renvoie au « processus de substitution<sup>2065</sup> » à l'œuvre dans le sacrifice comme l'analyse René Girard. Toutefois, comme la pièce se déroule dans un contexte chrétien, il nous faut rappeler que René Girard va jusqu'à définir le christianisme comme une

---

<sup>2060</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1119.

<sup>2061</sup> *Ibid.*, p. 1153.

<sup>2062</sup> *Ibid.*, p. 1139. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2063</sup> VAREILLE Jean-Claude, « L'exclusion, la compensation et le pardon », in CONSTANS Ellen et VAREILLE Jean-Claude (dir.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 70.

<sup>2064</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>2065</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 11.

religion anti-sacrificielle. Cette analyse le conduit à considérer comme des déviations de l'esprit évangélique certaines inflexions sacrificielles des discours théologiques. Dans cette perspective, nous sommes amenés à interpréter aussi l'assassinat sacrificiel de Pierre comme une déviation de l'Évangile.

Dans *L'Ombre*, James Ferris, l'assassin d'Évangéline, semble accomplir un cheminement vers le repentir puisqu'il demande pardon à Philip Anderson, le mari de la malheureuse : « Je voulais aussi... mais ceci est plus difficile à dire... je voulais obtenir avant de m'en aller, le pardon de l'homme que j'ai le plus injustement offensé en ce monde<sup>2066</sup>. » La question du repentir sincère se pose dans le cas de Ferris car l'imminence de sa mort semble jouer bien plus sûrement sur lui comme un puissant aiguillon qu'un repentir sincère : « Il y a dix ans que j'ai envie de dire ces choses – parce – parce qu'elles me font peur et qu'il faut que je m'en délivre... et que je vais mourir<sup>2067</sup>. » La réplique de Ferris indique surtout qu'il n'a plus rien à perdre et qu'il peut donc tout dire, y compris la vérité. Cela ressemble à un calcul afin de préserver l'avenir de son fils. Philip Anderson lui refuse son pardon : « je ne vous pardonnerai pas. Votre hypocrisie me révolte<sup>2068</sup>. » La demande de pardon de James Ferris s'accompagne, aux dires de Bruce Douglas à Philip, le frère d'Évangéline, d'un repentir : « Il a avoué avant de mourir et il s'est repenti. Je lui ai pardonné. Pardonnez-lui, vous aussi<sup>2069</sup>. » Pourtant, le repentir de Ferris et sa demande de pardon ne paraissent pas lui assurer le salut, comme le fait remarquer Bruce à Philip : « J'ai vu mourir cet homme et déjà son châtement commençait sous mes yeux. » L'absence de salut et le terme de « châtement » évoquent plutôt le sacré archaïque que le sacré chrétien. Non seulement Philip ne veut ni pardonner au père, ni « pardonner au fils la faute du père » mais il ne parvient pas à se pardonner à lui-même la part de culpabilité qu'il a dans l'assassinat d'Évangéline : « Et si c'est à soi-même qu'on ne pardonne pas<sup>2070</sup> ? » Le suicide final de Philip, même si ce personnage bascule dans la folie, semble confirmer les propos qu'il tient à Bruce Douglas : « Je ne veux pas que vous me parliez de Dieu. Il me fait peur. Avant ma naissance, il savait ce qui se passerait. Il savait comment je finirais. Tout est fini. Je suis perdu. » Le Dieu de Philip s'apparente davantage au dieu méchant de la prédestination tragique et du sacré archaïque. Le suicide paraît le signe de l'absence de salut pour Philip.

Aux yeux de la bonne société de Liverpool, Philip Anderson fait figure de « *pharmakos* » puisqu'il porte la culpabilité de la mort d'Évangéline. C'est ainsi que l'on peut comprendre que Mr. Pelham et Mrs. Escridge prêtent à Mr. Anderson, le supposé criminel, la capacité de souiller et de rendre malades les arbres du jardin public : « Oh ! Mr. Pelham, vous avez l'air de croire que du temps que Mr. Anderson vivait ici, nos arbres se portaient moins bien<sup>2071</sup>. » C'est aussi ce que sous-entend l'expression dont le révérend

---

<sup>2066</sup> *L'Ombre*, OC, t. III, p. 1190.

<sup>2067</sup> *Ibid.*, p. 1185.

<sup>2068</sup> *Ibid.*, p. 1190.

<sup>2069</sup> *Ibid.*, p. 1232. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>2070</sup> *Ibid.*, p. 1233. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2071</sup> *Ibid.*, p. 1171.

Maudlin affuble Philip Anderson : « brebis perdue<sup>2072</sup> ». La bonne société de Liverpool a ostracisé Philip Anderson et sa famille et compte bien continuer à le faire.

Dans les nouvelles de *L'Apprenti Psychiatre* et de *Le Duel*, il n'est aucunement question de salut. Dans la première nouvelle, Pierre-Marie est tué brutalement par Casimir Jovite. Pierre-Marie ne peut entamer un parcours vers le pardon. Casimir Jovite bascule dans la folie au moment de son crime et ne dispose donc pas de la conscience nécessaire pour recevoir le sacrement de pénitence : il est réduit à un « fou délirant<sup>2073</sup> ». Il n'est d'ailleurs question de Dieu à aucun moment dans cette nouvelle. Le crime, pour la thèse de Casimir et l'avancée de la science, apparaît donc gratuit, dans toute son horreur. Son absurdité éclate pleinement de même que la question de son sens. Pas davantage de salut par un parcours vers le pardon ou le repentir pour les deux duellistes de la nouvelle *Le Duel*. La brute et le jeune homme fin sont confondus dans un même crime, presque dans le même sang. Pas de Dieu non plus dans cette nouvelle. Il est remplacé par une figure de femme fatale, semble-t-il, Miss de Vere, ainsi que le suppose l'un des témoins : « Et Miss de Vere pourra recommencer ses tours avec d'autres cœurs. » Cette vénéneuse Miss de Vere est secondée par une autre divinité personnifiée, la mort : « Un signal est donné et l'on entend le sinistre chuchotement du fer contre le fer. C'est un petit bruit étrange et bavard. Il faut que l'un des deux hommes meure et c'est la mort qui hésite en parlant ce langage d'épée<sup>2074</sup>. » Dans *Le Rêve de l'assassin*, l'assassin fait un rêve qui lui donne accès à un au-delà panthéiste, dominé par le sacré archaïque, croisant un « être cynocéphale », un « vieillard » trônant sur une planète et Afaftèl, « un jeune garçon de marbre noir<sup>2075</sup> », dans le « troisième univers<sup>2076</sup> », qui lui montre tous les désirs inassouvis de la terre. Le suicide final de l'assassin ferme la porte à l'issue du salut, le condamnant implicitement à celui du châtement tel que la mythologie grecque en recèle, sous la forme d'une errance sans but ni fin : « mon esprit s'échappa, mais ne put jamais retrouver le troisième univers et j'erre dans celui des assassins. »

### 2.3.2. Le sacré archaïque et le mystère du mal

La question du crime conduit inévitablement à s'interroger sur l'origine et la nature du mal. Ainsi, même Guéret, qui n'éprouve aucun remords pour ses crimes, s'interroge, face à Angèle : « Comment ai-je pu faire ça ? Il a fallu que je sois devenu fou. Pendant trois jours j'ai cru que tu étais morte. Quand j'ai lu le journal, il m'a semblé que je recommençais à vivre<sup>2077</sup>. » Nous nous appuyons donc dans cette sous-partie

---

<sup>2072</sup> *Ibid.*, p. 1176.

<sup>2073</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>2074</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.

<sup>2075</sup> *Le Rêve de l'assassin*, OC, t. VIII, p. 580.

<sup>2076</sup> *Ibid.*, p. 588. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2077</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 761.

principalement sur les philosophes qui ont pensé le mal, ainsi que sur les travaux de Georges Bataille et René Girard.

À la question brûlante de l'existence et de la nature du mal, Green semble répondre en considérant que le mal se manifeste par le truchement des « forces » qui animent les criminels au moment du passage à l'acte. Le mal apparaît comme un mélange de concret et d'abstrait. La « force » qui court dans les veines de Guéret peu avant qu'il ne se déchaîne violemment contre le vieux M. Sarcenas, est comparée à de « l'électricité<sup>2078</sup> », rappelons-le, soit une énergie à la fois concrète et invisible. Cette ambiguïté de la nature du mal se retrouve dans la confrontation de différents points de vue philosophiques. Pour Plotin, philosophe néoplatoniste, « le mal, c'est la matière<sup>2079</sup> ». En revanche, pour Vladimir Jankélévitch, philosophe du XX<sup>e</sup> siècle : « Le mal n'existe pas, si par existence on veut dire une chose qui est, une substance, un ludion dans son bocal. Il n'y a pas de microbe du mal<sup>2080</sup>. » La question de l'existence concrète du mal est, si j'ose dire, concrètement posée par les deux alternatives de ces philosophes. Gottfried Wilhelm Leibniz, philosophe rationaliste et optimiste, se situe à la charnière de ces deux conceptions du mal, en proposant la typologie suivante : « On peut prendre le mal métaphysiquement, physiquement et moralement. Le *mal métaphysique* consiste dans la simple imperfection, le *mal physique* dans la souffrance, et le *mal moral* dans le péché<sup>2081</sup>. »

Paul Ricœur apporte un élément de réponse qui problématise encore davantage la question du mal : « Le mal, c'est ce qui est et ne devrait pas être, mais dont nous ne pouvons pas dire pourquoi cela est<sup>2082</sup>. » Le sens du mal constitue donc une pierre d'achoppement à sa pensée. Dans son essai *Le Mal*, Ricœur pense le mal à un niveau philosophique et théologique, mettant alors en évidence de nombreuses apories. En examinant les différentes origines et raisons d'être du mal, les apories se manifestent, en effet, au fur et à mesure. Au « stade de la sagesse », la première explication est celle de la « rétribution » : « toute souffrance est méritée parce qu'elle est la punition d'un péché individuel ou collectif, connu ou inconnu<sup>2083</sup> ». Mais avec l'émergence d'un ordre juridique cet ordre moral est remis en question. Comment justifier la souffrance des enfants ? Green se fait sans doute l'écho de cette aporie à travers son roman *Le Mauvais Lieu* traitant largement de la pédophilie. Ce roman présente en termes brefs, et de façon elliptique, le viol d'une petite fille par M. Gustave, préfigurant celui de la belle Louise que sa disparition soustrait à toutes les convoitises et à l'accomplissement du viol rêvé par M. Gustave. L'enfance, symbole d'innocence, semble encore, chez Green, étrangère au monde et au mal qu'il

---

<sup>2078</sup> *Ibid.*, p. 688.

<sup>2079</sup> PLOTIN, *Ennéades*, traduction d'Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 123.

<sup>2080</sup> JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Philosophie morale*, « Le Mal », Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 1998 [1947], p. 347.

<sup>2081</sup> LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Essais de théodicée*, présentation par Jacques Brunschwig, Paris, GF Flammarion, 1969 [1710], p. 116.

<sup>2082</sup> RICŒUR Paul, « Le Scandale du mal », *Esprit*, n° 7-8, juillet-août 1988, p. 62.

<sup>2083</sup> RICŒUR Paul, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et fides, 2004 [1986], p. 30.



comporte. La pédophilie apparaît donc comme un crime dans ce roman qu'on ne peut justifier mais seulement dépeindre comme une folie.

Le « stade de la théodicée » consiste à défendre Dieu justement contre l'existence du mal. En effet, dans les théodicées, le problème est le suivant, selon Paul Ricœur : « comment peut-on affirmer ensemble, sans contradiction, les trois propositions suivantes : Dieu est tout-puissant ; Dieu est absolument bon ; pourtant, le mal existe<sup>2084</sup>. » Gottfried Wilhelm Leibniz, dans sa théodicée, met au jour « la notion de meilleur des mondes possibles<sup>2085</sup> » que notre entendement trop limité ne nous permet pas de comprendre. Selon Leibniz, la balance des maux et des biens pencherait toujours dans le sens du bien. Mais cet argument est évidemment ruiné par la « plainte du juste souffrant<sup>2086</sup> ». Dans *Minuit*, par exemple, pourquoi le bon et naïf M. Agnel doit-il souffrir d'une balle logée dans le corps ? « Les gémissements de M. Agnel arrivaient jusqu'à [Serge]<sup>2087</sup> ». Son agonie s'accompagne de frayeur : « "J'ai peur de tomber, dit-il soudain. Vous êtes là<sup>2088</sup> ?" » La réflexion est implicite dans la réaction et le refus de croire d'Angus, à l'enterrement de son cousin, Wilfred, à la fin de *Chaque homme dans sa nuit* : « "J'espère que vous croyez en Dieu, fit Mr. Knight. – Je ne peux pas, chuchota Angus d'une voix rauque. – Qu'est-ce qui vous en empêche ?" Il y eut un silence et Angus répondit simplement : "Ceci<sup>2089</sup>." » Aux yeux d'Angus, Wilfred est jeune et n'aurait pas dû mourir à cet âge d'autant plus que c'est un fervent catholique. L'interrogation sur le sens de la Providence se retrouve, après le meurtre de Moïra, dans les propos de Joseph, fervent protestant qui se rêvait pur : « "Pourquoi tout cela est-il arrivé<sup>2090</sup> ?" » Le questionnement de Joseph a trait à la signification de sa chute morale, alors qu'il appliquait avec rigueur les principes religieux qu'on lui avait enseignés et qu'il faisait figure, aux yeux de David, de juste.

Avec Emmanuel Kant, émerge l'idée d'« un mal radical », partagé par l'ensemble de l'espèce humaine, à la racine de nos « maximes mauvaises », c'est-à-dire qu'il y a une « *propension (Hang)* au mal dans l'ensemble du genre humain [...] à l'encontre de la *prédisposition (Anlage)* au bien, constitutive de la volonté bonne<sup>2091</sup>. » Mais la réflexion kantienne trouve une limite dans la pensée de la raison d'être du mal qu'il considère comme « inscrutable<sup>2092</sup> ». En outre, « le problème de la souffrance est sacrifié au problème du mal moral<sup>2093</sup>. » Emmanuel Kant, selon Paul Ricœur, aperçoit « le fond démonique de la liberté humaine<sup>2094</sup> ». Ce

---

<sup>2084</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>2085</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>2086</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>2087</sup> *Minuit, OC*, t. II, p. 613.

<sup>2088</sup> *Ibid.*, p. 614.

<sup>2089</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 707.

<sup>2090</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 192.

<sup>2091</sup> RICŒUR Paul, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie, op. cit.*, p. 43-44.

<sup>2092</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>2093</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>2094</sup> *Ibid.*, p. 44.



« mal radical » génère une division interne dont nous avons déjà vu les manifestations dans la fiction greenienne, au travers des personnages de criminels dissociés.

Enfin, avec Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ainsi que le rappelle Paul Ricœur, la dialectique prend en compte « la négativité qui en assure le dynamisme » : « La dialectique fait ainsi coïncider en toutes choses le tragique et la logique : il faut que quelque chose meure pour que quelque chose de plus grand naisse<sup>2095</sup>. » Mais cette pensée, qui fait primer l'action et l'évolution, laisse de côté la question des victimes. Cette dialectique qui repose sur le système de gain/perte dont nous avons parlé ci-dessus se retrouve dans la poétique du crime greenien qui détruit pour mieux re-crée et faire ainsi accéder les personnages criminels et victimes à un niveau d'être supérieur. Les parcours initiatiques et religieux se font l'écho de cette progression vers un stade plus élevé rendue possible par le crime. Chez Green, les victimes ne sont nullement laissées de côté, quand c'est possible, et cela participe étroitement au parcours vers une connaissance et un rachat du criminel. Qu'on songe aux liens étroits qui unissent Morgane et Hoël, dans *Varouna*, ou Karin et Roger, dans *L'Autre*, dans leur parcours vers le salut. Green se fait l'écho des apories philosophiques que nous venons de recenser succinctement, bien que de façon discrète et subtile.

Pour un écrivain, qui a la foi catholique, comme Green, le problème du mal ressortit surtout à la coexistence, aux côtés du mal, de Dieu, nécessairement bon et omnipotent. C'est le problème posé dans la théodicée de Gottfried Wilhelm Leibniz qui a recours au « principe du meilleur<sup>2096</sup> » qui guide nécessairement l'action de Dieu. Ainsi, le monde qu'Il sélectionne parmi les différents « mondes possibles » envisageables ne peut être que le meilleur. C'est là l'argument au cœur de la réflexion du philosophe pour parvenir à expliquer la cohabitation entre Dieu et le mal. Selon Leibniz, la perfection du monde ne se constate pas, elle se démontre ; elle ne s'expérimente pas, elle se déduit. Mais la perfection du tout ne coïncide pas forcément avec celle des parties. À la différence de Dieu, nous ne disposons pas du bon point de vue pour juger adéquatement de la qualité du monde ; les événements que nous identifions comme des maux se justifient ou bien comme punitions, pour un mal commis, ou bien comme épreuves, en vue d'un bien plus grand. Si Green rejoint l'argument de Leibniz selon lequel l'être humain possède un entendement trop limité pour comprendre la perfection du monde mais aussi le sens de sa vie, de celle de l'humanité et du monde dans lequel il vit, il ajoute le système de « rétribution », ainsi qu'il le dit dans son préambule à *Varouna* :

*La complexité de chacun de nous va peut-être beaucoup plus loin qu'on n'a tendance à le croire. Vivants et morts, nous payons les uns pour les autres, et si l'égoïsme nous porte à nous retrancher en nous-mêmes, notre vie ne s'éclaire, cependant, qu'unie à celles qui la précèdent et à celles qui la suivent, comme les mots d'une longue phrase dont le sens général n'est connu que de Dieu<sup>2097</sup>.*

---

<sup>2095</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>2096</sup> *Ibid.*, p. 40. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2097</sup> Préface à *Varouna*, OC, t. II, p. 1486.

Dans cette perspective, le mal relève aussi de Dieu. Karl Barth, un théologien protestant cité par Paul Ricœur, abonde dans le sens de cette idée en analysant que le mal qui est « le néant » « relève de Dieu, mais en un tout autre sens que la création bonne, à savoir que, pour Dieu, *élire*, au sens de l'élection biblique, c'est rejeter un quelque chose qui, parce que rejeté, existe sur le mode du néant<sup>2098</sup>. » Green paraît tout à fait conscient de cette ambiguïté métaphysique et spirituelle, comme dans cette réflexion de son *Journal* : « À propos de cette présence du démon, Mauriac dit avec assez de bon sens : “Mais là où est le démon, il y a aussi le Christ<sup>2099</sup>.” » Cette réflexion donne à entendre que le Christ est présent pour assister une âme attaquée par le diable et donc que le diable est toujours suivi par le Christ. Dieu pourrait donc ne pas intervenir pour empêcher la chute de l'Homme en amont afin de le mettre à l'épreuve, ce que Green n'est pas loin de penser, dans son inconscient, puisqu'une phrase lui est dite en rêve qu'il relate dans son *Journal* : « “Dieu permet quelquefois que nous tombions dans certaines fautes, tant il a de joie à nous pardonner<sup>2100</sup>.” » Cette phrase issue d'un rêve de Green n'est pas sans intérêt puisqu'elle semble se retrouver dans le début de réponse de David à Joseph pour expliquer le crime de ce dernier : « “Je ne sais pas, murmura-t-il. Dieu permet quelquefois<sup>2101</sup>...” ».

La dialectique entre la transgression et le salut à l'œuvre dans la poétique du crime chez Green n'est pas sans rappeler le fonctionnement ambigu du sacré archaïque. Ce dernier est marqué par une pléthore de « tabous primitifs », ainsi que le mentionne René Girard, dont le « sang menstruel<sup>2102</sup> » ou l'inceste font partie. Le terme « tabou » vient, rappelons-le, du polynésien *tapu* qui signifie « interdit, sacré ». Il renvoie à un système d'interdictions de caractère religieux appliquées à ce qui est considéré comme sacré ou impur. Le terme « tabou » confond donc étymologiquement le sacré, objet de l'interdit et l'interdit lui-même. Le religieux archaïque manifeste donc une crainte à l'égard du sacré, comme l'indique René Girard : « il faut se tenir aussi éloigné que possible des forces du sacré, il faut éviter tous les contacts<sup>2103</sup> ». Les tabous primitifs concernent l'impur et notamment le sang qui « dénonce le meurtre<sup>2104</sup> », l'indifférenciation (le tabou portant sur les jumeaux à cause du désir mimétique générant la violence) et la sexualité « parce qu'elle se rapporte à la violence<sup>2105</sup> ». Nous retrouvons les deux tabous primitifs du sang et de la sexualité dans l'œuvre fictionnelle de Green dans la mesure où l'un et l'autre font, la plupart du temps, l'objet d'expressions périphrastiques, pour le sang, ou d'ellipses, pour les scènes de relations sexuelles. Dans la pensée primitive et archaïque, ainsi que l'analyse René Girard,

---

<sup>2098</sup> RICŒUR Paul, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, op. cit., p. 53-54.

<sup>2099</sup> *Journal*, 2 mars 1934, OC, t. IV, p. 303.

<sup>2100</sup> *Journal*, 10 novembre 1947, OC, t. IV, p. 987.

<sup>2101</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 192.

<sup>2102</sup> GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p. 55.

<sup>2103</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>2104</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>2105</sup> *Ibid.*, p. 56.

« [c]’est la violence qui constitue le cœur véritable et l’âme secrète du sacré<sup>2106</sup>. » Cette analyse fondamentale de la nature profonde du sacré nous permet de mieux comprendre comment René Girard peut relier le sacrifice et le crime, comme il le montre dans ce paradoxe : « Il est criminel de tuer la victime parce qu’elle est sacrée... mais la victime ne serait pas sacrée si on ne la tuait pas<sup>2107</sup>. » Si le *naos* du sacré est bien la violence, dans la pensée primitive et archaïque, comme l’analyse René Girard, cela nous offre une piste privilégiée pour interpréter les « forces » qui poussent les personnages greeniens au crime comme des manifestations de ce sacré.

Les analyses de Georges Bataille, quant à elles, mettent en lumière la dialectique qui s’instaure entre la transgression des interdits et l’accès au sacré, au divin, en privilégiant l’analyse et l’évolution de l’érotisme au sein de différentes cultures et pensées religieuses. Dans *L’Érotisme*, Georges Bataille part du constat que nous sommes tous des êtres de la discontinuité et que nous avons la nostalgie de la « continuité perdue dont nous avons l’irréductible sentiment qu’elle est l’essence de l’être<sup>2108</sup>. » Or, « la continuité est donnée dans le dépassement des limites. » Ce qui veut dire que le sacré, le divin, dans la pensée primitive et archaïque, ne s’atteignent que dans la transgression des interdits. La transgression devient une « voie qui mène de l’isolement à la fusion, du discontinu au continu, [c’est] la voie de la violence<sup>2109</sup> ». Cette voie de la transgression et de la violence s’incarne dans deux composantes de la vie humaine, la mort et la sexualité. La rencontre privilégiée entre la violence et la mort est bien sûr le crime mais, selon Georges Bataille, « [l]a violence, [...] est l’âme de l’érotisme<sup>2110</sup> ». La pensée religieuse primitive et archaïque repose sur une dialectique du sacré et du profane comme l’explique fort bien Georges Bataille :

*Au stade païen de la religion, la transgression fondait le sacré, dont les aspects impurs n’étaient pas moins sacrés que les aspects contraires. L’ensemble de la sphère sacrée se composait du pur et de l’impur. Le christianisme rejeta l’impureté. Il rejeta la culpabilité, sans laquelle le sacré n’est pas concevable, puisque seule la violation de l’interdit en ouvre l’accès<sup>2111</sup>.*

Le christianisme a recouvert, en quelque sorte, la dichotomie du sacré et du profane par celle du pur et de l’impur, fondant ainsi un nouveau sacré expurgé et un nouveau profane, comme le souligne clairement Georges Bataille :

*[Le christianisme] définit à sa manière les limites du monde sacré : dans cette définition nouvelle, l’impureté, la souillure, la culpabilité étaient rejetées hors de ces limites. Le sacré impur fut dès lors renvoyé au monde profane. Rien ne put subsister, dans le monde sacré du christianisme, qui*

---

<sup>2106</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>2107</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>2108</sup> BATAILLE Georges, *L’Érotisme*, *op. cit.*, p. 127. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2109</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>2110</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>2111</sup> *Ibid.*, p. 128.

*avouât clairement le caractère fondamental du péché, de la transgression. Le diable – l’ange ou le dieu de la transgression (de l’insoumission et de la révolte) – était chassé du monde divin<sup>2112</sup>.*

Tout se passe alors comme si la poétique du crime chez Green illustre le passage chronologique du sacré impur que constitue la violence, vestige archaïque, au sacré pur du salut chrétien par l’amour. Le crime, comme la sexualité, liant péché et désir, constituerait ce pont qui relie le paganisme et le christianisme. La dichotomie ainsi établie entre un sacré impur et un sacré pur rejoint la distinction actuellement posée entre le sacré, qui ne peut être touché, approché, sans précautions parce que c’est une chose divine liée à la religion, aux rituels et au Temple et le saint, qui est orienté vers l’amour du prochain, la vérité intérieure et intime de l’amour et de la justice et le salut qui se fait dans la vie profane dans un parcours intérieur. Dans ce sens, la sainteté est un dépassement du sacré, à la lettre une désacralisation, selon le Christ, notamment. Dans leur essai *La Plus Belle Histoire de Dieu*, Jean Bottéro, Marc-Alain Ouaknin et Joseph Moingt définissent en ces termes la différence entre le sacré et le saint :

*Le sacré est figé, il est dans l’objet, il est de l’ordre de l’idolâtrie. Le divin est alors placé dans un objet de ce monde-ci. La sainteté, en revanche, est une dynamique de l’homme, un comportement de séparation par rapport aux objets qui nous submergent, pour vivre mieux notre condition d’hommes<sup>2113</sup>.*

Ce nouvel éclairage du crime nous conduit à poser la question de la nature de cette « force » qui pousse les criminels greeniens à passer à l’acte. La pièce au titre évocateur de *L’Ennemi* offre peut-être un élément de réponse. Pierre et Élisabeth, les deux amants, se livrent à une étrange conversation métaphysique au sujet de l’identité de celui qu’ils sentent à leurs côtés et qu’ils nomment « l’ennemi » dans une sorte de quiproquo vite levé. Pour Pierre, « l’ennemi » est :

*le Prince de ce monde, l’Adversaire, le grand Rebelle. Pourquoi pas l’Ennemi, comme celui qui se tient près de vous et n’est peut-être que la même personne vue par d’autres yeux, l’Ennemi de la sottise et de la superstition, l’Ennemi de tout ce qui rampe et de tout ce qui tremble en marmottant des prières d’esclaves<sup>2114</sup>...*

L’Ennemi dont parle Élisabeth est un autre nom pour dire Dieu : « Celui qui se tient près de moi n’est pas tel que vous dites. Il n’est l’adversaire que du mal. » L’un ne semble pas aller sans l’autre, chez Green. Si c’est le diable qui livre Élisabeth à Pierre, c’est Dieu qui se tient près d’elle pour l’accueillir dans son brasier

---

<sup>2112</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>2113</sup> BOTTÉRO Jean, OUAKNIN Marc-Alain et MOINGT Joseph, *La Plus Belle Histoire de Dieu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1997, p. 105-106.

<sup>2114</sup> *L’Ennemi*, OC, t. III, p. 1140. Cette référence est valable pour la citation suivante.

après que son amant a été étranglé : « Il [Pierre ?] est venu cette nuit, dans ses vêtements tissés de flammes. Écoute, m'a-t-il dit, la prédication du feu. Rien n'existe en dehors du feu<sup>2115</sup>. » Le mysticisme de ces dernières paroles évoque l'élément ambivalent du feu, comme Joseph le faisait déjà dans *Moira* : c'est l'élément de purification et de spiritualisation de la matière par excellence qui élève en sublimant et détruisant la matière mais c'est aussi l'élément de l'enfer. Le feu appartient au monde démoniaque et divin : il est pur et impur, bon et mauvais.

### 2.3.3. Les origines troubles de l'œuvre fictionnelle : vers une catharsis du mal par le mal

À maintes reprises et tout au long de sa vie, dans son *Journal*, Green s'interroge sur l'origine de son œuvre fictionnelle : « Un homme perpétuellement assouvi écrirait-il<sup>2116</sup> ? » Green laisse ici entendre que la fiction se nourrit de nos frustrations, de nos souffrances et de nos malheurs. L'écriture vient combler ce manque, ce vide, panser les douleurs. Sa fonction compensatrice et cathartique est nettement désignée ici. Dans une autre réflexion, Green précise sa pensée sur la source trouble du roman : « Le désir est la source impure d'où l'on tire parfois des romans sombres et poétiques, et si l'on essaie de purifier la source, plus de romans<sup>2117</sup>. » Les termes « désir », « impure » désignent explicitement la source créatrice comme habitée par le mal et le péché. Quelques années plus tard, Green précise sa pensée sur la matière et l'origine du roman :

*Un roman qu'on commence, l'aventure que représente cette nouvelle exploration du monde extérieur, ce grand voyage à l'intérieur de nous-même aussi. Il y a, je le sais, le problème du mal qu'on est amené à décrire, car avec quoi un roman est-il fait, sinon avec du mal ? Ôté le mal, que reste-t-il ? Du bien, c'est-à-dire du blanc. Il faut aussi du noir. On me dira qu'il y a un risque à courir. Je prends ce risque, il fait partie de ma vocation<sup>2118</sup>.*

La matière romanesque est clairement assimilée au mal. Or, côtoyer ainsi le mal pour le romancier comporte un danger, comme Green en prend conscience dans de vibrantes interrogations spirituelles : « Un homme en état de grâce peut-il écrire un roman ? Un homme qui écrit un roman peut-il rester longtemps en état de grâce ? Y a-t-il un roman sans péché ? Peut-on plonger dans le monde du péché, comme fait le romancier, et n'en pas recevoir quelque atteinte<sup>2119</sup> ? » Mais il constate aussi que c'est un « très grand péché [...] de ne pas écrire » pour un écrivain car il « n'est créé que pour créer lui-même<sup>2120</sup>. » Green aboutit ainsi à une aporie de la

---

<sup>2115</sup> *Ibid.*, p. 1157.

<sup>2116</sup> *Journal*, 7 mai 1943, *OC*, t. IV, p. 723.

<sup>2117</sup> *Journal*, 15 juillet 1946, *OC*, t. IV, p. 922.

<sup>2118</sup> *Journal*, 29 mars 1957, *OC*, t. V, p. 91-92.

<sup>2119</sup> *Journal*, 24 octobre 1945, *OC*, t. IV, p. 865.

<sup>2120</sup> *Journal*, 20 février 1945, *OC*, t. IV, p. 832.

création fictionnelle, dans une perspective chrétienne, qui consiste à se défaire d'un péché pour tomber dans un autre.

Cette aporie n'est dépassable qu'en faisant de l'écriture fictionnelle une catharsis du mal intérieur tant pour l'écrivain que pour ses lecteurs. En effet, Green est conscient du fond de sa personnalité, comme il le révèle en ces termes : « Je trompe la violence qui forme le fond de ma nature en écrivant mes livres<sup>2121</sup>... » Une formule presque analogue se retrouve sous sa plume, quelques années plus tard : « si je ne mettais pas cette folie dans mes livres, qui sait si elle ne s'installerait pas dans ma vie ? Ce sont peut-être mes livres qui m'ont permis de conserver un semblant d'équilibre<sup>2122</sup>. » Les termes « violence » et « folie » sont exactement ceux que Green attribue au criminel au moment de son crime, comme s'il se reconnaissait criminel en puissance, à l'instar de ses doubles de papier criminels. Analysée comme une catharsis du mal, l'œuvre fictionnelle se mue en un mystérieux double ténébreux, chargé, comme le portrait de Dorian Gray, de refléter tous les vices et d'assouvir toute la violence qui gît au plus profond de l'inconscient greenien. L'écriture du crime apparaît donc comme une nécessité garantissant l'équilibre mental de l'écrivain. La fiction devient un moyen, plus efficace qu'une psychanalyse, de dire et, surtout, de *faire* le mal par procuration, à travers le masque des personnages.

À la fin de sa vie, la réflexion métapoétique sur son œuvre romanesque amène Green à prendre ses distances vis-à-vis de cette dernière. Il s'interroge sur son œuvre et sur lui-même : « Comment ai-je pu écrire des romans si noirs, de *Mont-Cinère* au *Mauvais Lieu*, enfin presque tous. *Léviathan*, par exemple, alors que ma vie était remplie de joies, de joies au pluriel<sup>2123</sup>. » La question revêt ici l'apparence d'un jugement négatif. Green ne se reconnaît pas ou plus dans ses écrits comme s'ils appartenaient à un autre homme, ainsi qu'il l'analyse d'ailleurs ce jour-là : « J'ai été tourmenté ce matin par *Léviathan*. Étrange de se dire : je ne suis plus du tout l'homme qui a fait cela. » Le lexique utilisé dans cette note (« tourmenté », « comment ai-je pu écrire », « l'homme qui a fait cela ») suggère fortement que l'écriture de ses romans est assimilable à un crime moral, à une faute capable de générer des remords car l'univers fictif créé existe ensuite « dans la conscience de ceux qui découvrent son œuvre. » À l'instar des écrivains dits catholiques, il exprime ici la crainte et le risque de nuire moralement et spirituellement aux lecteurs en décrivant le mal et embrasant leurs pulsions. L'écriture des romans greeniens serait un crime commis par « le double, l'ange sombre ». Pourtant, Green reconnaît sa culpabilité et sa responsabilité dans cette œuvre fictionnelle écrite, selon ses dires, par un « inconnu » : « Et cependant, il doit en rester une trace, même infime, dans un coin de ma conscience, comme au fond d'une mine la gangue qui renferme l'éclair rose ou vert ou bleu d'une pierre cristalline. » Cette très belle comparaison suggère l'idée que tous nos actes, pensées, rêves et œuvres accomplis, laissent une trace indélébile dans notre conscience. Ce qui

---

<sup>2121</sup> *Journal*, 4 mars 1929, OC, t. IV, p. 39.

<sup>2122</sup> *Journal*, 30 mars 1933, OC, t. IV, p. 235.

<sup>2123</sup> GREEN Julien, *Le Grand Large du soir*, 26 juillet 1997, Paris, Flammarion, 2006, p. 65. Cette référence est valable pour les citations suivantes au sein du paragraphe.



veut dire que le mal, comme le bien, accompli, laisse une empreinte ineffaçable, signe de la faute ou de la bonne action.

Même âgé, Green continue à s'interroger inlassablement sur l'origine de la création de son œuvre fictionnelle et notamment sur la double dualité qui préside à son écriture fictionnelle. Tout d'abord, l'opposition entre l'homme conscient et heureux et l'univers fictionnel sombre qu'il crée, opposition qu'il analyse ainsi, dans son *Journal* :

*À chaque époque de ma vie, il y eut cette dualité : j'étais un être heureux et je vivais dans un monde tragique, depuis le début du siècle. Ces angoisses se sont donné rendez-vous dans mes livres. Ce fut la même chose pour D. H. Lawrence ou Kafka, d'une ou deux générations avant moi : le drame de l'existence et l'absurdité de notre destin sont la trame sur laquelle notre inconscient tisse son œuvre<sup>2124</sup>.*

Le monde et l'ambiance extérieurs, à travers leur cortège de crimes, impriment et marquent en profondeur l'inconscient greenien. L'écrivain, à l'instar du roman, pour reprendre Stendhal, devient ce « miroir qui se promène sur une grande route<sup>2125</sup> » du monde extérieur qu'il mémorise et infuse dans son for intérieur. L'œuvre de fiction est le fruit de cette rencontre du monde extérieur et de l'intérieur d'un être, dans l'athanor que devient l'écrivain. La seconde dualité réside dans le processus d'écriture visionnaire de Green, avec l'apparition d'un « inconnu », d'un « double » qui prend le contrôle de la main de l'écrivain pour écrire l'œuvre fictionnelle. Vers la fin de sa vie, Green réfléchit sur l'identité de ce « double » :

*Qui devient-on quand on écrit ? Le romancier est-il conscient des créatures que son démon fait venir au jour ou bien est-ce une possession pure et simple ? On ne fait pas une œuvre, elle se fait elle-même dans les profondeurs de l'être, indépendamment de toute volonté, dans ce feu central d'où montent les laves de l'inconscient et qui est un magma commun à tous les vrais créateurs<sup>2126</sup>.*

La métaphore volcanique et la présence du feu et du démon évoquent avec force un enfer inconscient. L'inquiétude spirituelle de Green est ici perceptible : quelle est la responsabilité morale de l'écrivain dans la création romanesque ? Un an auparavant, Green utilisait déjà la métaphore infernale du feu pour analyser le processus créatif de ses romans :

*Mais alors monte des profondeurs notre démon (daimon), démon du bien, espérons-le, bien qu'il apporte avec lui les reflets d'un incendie, d'un feu primordial qui n'éclaire que nos ombres. Ce*

---

<sup>2124</sup> GREEN Julien, *Le Grand Large du soir*, 19 mai 1998, *op. cit.*, p. 260.

<sup>2125</sup> STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Livre de Poche, 1983 [1830], p. 381.

<sup>2126</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 8 mai 1997, *op. cit.*, p. 209-210.



*porte-lumière sombre, ce Lucifer montre au jour les raisons cachées de sa chute comme pour une rédemption qu'il espère dans ses ténèbres*<sup>2127</sup>.

L'opposition entre la lumière et l'obscurité rejoint l'idée que l'œuvre fictionnelle de Green « rend compte d'une apocalypse intérieure<sup>2128</sup> », ainsi que l'auteur l'analyse au crépuscule de sa vie dans son *Journal*. C'est à la fois un triomphe du Mal, un dévoilement, étymologiquement, et l'avènement d'un nouveau monde divin dominé par le Bien. Dans cette perspective, l'œuvre fictionnelle de Green apparaît comme un double sombre de l'auteur dont Green diariste se distancie afin de poursuivre son cheminement spirituel. Force est de constater que le lexique qu'utilise Green pour parler de la création romanesque et de ses origines (« péché », « folie », « inconnu », « double », « feu ») est le même que celui qui traduit le crime ou ses origines dans certaines fictions ou dans certaines notes de son *Journal* au sujet des crimes et criminels des faits divers. La littérature, dans l'esprit de Green, est donc indéfectiblement liée au crime et au mal. Ces réflexions rejoignent celles de Georges Bataille, dans son essai *La Littérature et le mal*, et notamment dans son avant-propos : « La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait s'avouer telle<sup>2129</sup>. » Elle est liée au mal, pour Bataille : « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine<sup>2130</sup>. » Pour Georges Bataille, le mal s'incarne dans toutes les formes de transgression : la mort, la sexualité, l'excès et la liberté. Il est ancré dans l'être humain car « [c]'est en transgressant ces limites nécessaires à le conserver qu'il [l'être humain] affirme son essence<sup>2131</sup>. » La littérature parlant nécessairement de l'être humain ne peut pas ne pas parler du mal et de la transgression des limites inhérente à l'homme. En effet, la littérature traite du mal sous toutes ses formes, vices, défauts, crimes, délits, violence verbale et physique, faute de quoi il n'y aurait pas d'histoires. Le schéma quinaire de Paul Larivaille<sup>2132</sup> qui comporte « un élément perturbateur » et des « péripéties » s'en fait évidemment l'écho, de même que le schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas<sup>2133</sup> qui désigne des « opposants » à la quête de chaque personnage que l'on peut considérer. Ce sont d'ailleurs ces éléments qui intéressent le plus les lecteurs.

---

<sup>2127</sup> GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, 13 novembre 1996, *op. cit.*, p. 117.

<sup>2128</sup> GREEN Julien, *Le Grand Large du soir*, 26 juillet 1997, *op. cit.*, p. 65.

<sup>2129</sup> BATAILLE Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2016 [1957], p. 10.

<sup>2130</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>2131</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>2132</sup> LARIVAILLE Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 368-388.

<sup>2133</sup> GREIMAS Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, vol. 8, n° 8, 1966, p. 28-59.

## 3. L'autre histoire : l'écriture de l'indicible

### 3.1. S'échapper de la fiction

#### 3.1.1. Briser l'œuvre fictionnelle et les personnages : l'auteur criminel

Au vu des points d'achoppement sur la question du mal, y compris au sein même de l'activité littéraire, sur la question du salut et des moyens ambigus d'atteindre le sacré que nous venons d'exposer, l'œuvre de fiction greenienne se présente comme une tentative pour se dépasser elle-même. Cette sublimation passe par des tentatives d'échapper à la fiction, en brisant l'œuvre et les personnages et en échappant aux modèles et carcans fictionnels. Cette destruction qui s'incarne concrètement dans le crime est la condition d'une re-crédation et d'une tentative pour trouver le sens de la vie, du salut et Dieu. Il s'agit pour Green d'exprimer et représenter l'indicible grâce à la transgression criminelle.

À l'instar de Gustave Flaubert qui aurait déclaré : « Madame Bovary, c'est moi<sup>2134</sup> », Green déclare dans son *Journal*, tandis qu'il écrit *Léviathan* : « Voici la vérité sur ce livre : je suis tous les personnages<sup>2135</sup>... » En affirmant cela, Green indique qu'il endosse aussi le rôle du criminel, ce qu'il avoue d'ailleurs au moment de l'écriture de *Moïra*, en parlant du personnage éponyme : « cette odieuse Moïra que j'étranglerai avec joie par les mains de Joseph<sup>2136</sup>. » Cet aveu met en exergue le plaisir sadique qu'éprouve le romancier à tuer un personnage qui est détestable et qu'il déteste, comme le dit Green : « D'avance je la hais, mais je serai juste avec elle<sup>2137</sup>. » Moïra est en effet présentée comme une femme vaniteuse et hautaine, pendant la quasi-totalité du roman, comme lors de sa première apparition quand Joseph vient chercher le chandail qu'il a oublié et qu'elle

---

<sup>2134</sup> DESCHARMES René, *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909, p. 103.

Thèse rapportant les propos qu'aurait prononcés Flaubert pour répondre à une question sur l'origine de la création de Mme Bovary posée par Mlle Bosquet.

<sup>2135</sup> *Journal*, 5 octobre 1928, *OC*, t. IV, p. 26.

<sup>2136</sup> *Journal*, 28 septembre 1949, *OC*, t. IV, p. 1100.

<sup>2137</sup> *Journal*, 27 septembre 1949, *OC*, t. IV, p. 1100.

lui donne des ordres de façon humiliante : « “Eh bien, reprit-elle, qu’attendez-vous ? Ramassez-le et allez-vous-en<sup>2138</sup>.” » Son attitude témoigne de la bonne opinion qu’elle a d’elle-même et de son orgueil : « Alors elle avança vers la rampe de l’escalier avec une nonchalance de souveraine. » La métaphore montre parfaitement que Moïra se prend pour une reine, notamment devant les hommes. Joseph, objet du mépris de cette femme, éprouve de la colère en repensant à leur première entrevue : « Cette petite femme orgueilleuse, insolente, c’était donc elle... Il l’avait imaginée tout autre, et la vraie Moïra lui avait paru sinon laide, du moins trop singulière, trop étrangère d’aspect pour qu’il pût l’admirer<sup>2139</sup>. » La présentation péjorative de Moïra ne favorise nullement le processus d’identification pour le lecteur qui ne peut donc éprouver une pitié profonde en lisant la scène de crime. En effet, le point de vue adopté tout au long du roman est celui de Joseph. Mis à part la lettre écrite par Moïra juste avant son meurtre et qui fait figure de confession, jamais le récit ne nous livre les pensées les plus intimes de ce personnage.

Une autre jeune femme tuée par Green fait sans doute l’objet d’une égale détestation : il s’agit de Berthe, dans *Si j’étais vous...*. La jeune femme dont Paul est amoureux le rejette et se comporte elle aussi avec orgueil et insolence, ainsi que le précise le narrateur dans un portrait au vitriol :

*Petite et noire, elle se croyait jolie, ce qui provenait d’une erreur de jugement, mais lui donnait l’assurance et les mines d’une personne à peu près irrésistible. Quelque chose dans la forme de son visage évoquait avec insistance les taloches maternelles, mais elle avait de grands yeux couleur d’encre et des cheveux épais qui sentaient bon ; [...]. Des lèvres d’un rouge éclatant accusaient le blanc de la poudre dont elle enfarinait ses joues<sup>2140</sup>...*

Berthe est plus loin comparée à « une statue médiocre<sup>2141</sup> » où se voit « la vulgarité de la tête et du corps ». Le lexique péjoratif abonde avec l’utilisation d’un vocabulaire plus familier, relâché : « petite et noire », avec le suffixe péjoratif *-aude*, « les taloches », lexique familier et le verbe « enfarinait » qui suggère la vulgarité du maquillage de la jeune femme. À ce portrait physique péjoratif, s’ajoute un portrait psychologique tout aussi acerbe : « Rien qu’à la voir marcher, on devinait l’opinion qu’elle nourrissait d’elle-même, car elle avançait avec un dandinement plein de suffisance et il y avait dans ses attitudes une sorte de provocation naïve qui n’eût semblé risible qu’à un observateur désintéressé. » Le « dandinement » animalise Berthe et l’assimile à une dinde ou une poule, ce qui n’est guère flatteur dans le langage familier. Le lecteur ne peut éprouver de la sympathie pour ce personnage et ne peut donc s’identifier à lui. Par conséquent, l’étranglement de Berthe peut générer le plaisir de se débarrasser d’un personnage peu aimable et peu aimé tant par le lecteur que par l’auteur.

---

<sup>2138</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 123. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2139</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>2140</sup> *Si j’étais vous...*, OC, t. II, p. 902-903.

<sup>2141</sup> *Ibid.*, p. 903. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

Antoine Mesurat est encore un personnage que l'auteur et le lecteur peuvent prendre plaisir à voir disparaître tant il est détestable. Sa violence tyrannique, qui s'exerce à deux reprises contre Adrienne et une fois contre Germaine, le rend aussitôt haïssable, sans parler de son portrait psychologique de personnage petit-bourgeois : il est décrit comme possédant une « vanité de propriétaire », « le visage tranquille et volontaire de ceux qui ne permettent pas à la vie de les troubler<sup>2142</sup> », une vie « faite d'habitudes qu'il avait prises les unes après les autres » et qu'il « chérissait de tout son cœur<sup>2143</sup> ». Même si le tabou du parricide donne au geste d'Adrienne un caractère horrible, la disparition de ce personnage odieux ne peut causer de peine à aucun lecteur, ni à l'auteur non plus. D'ailleurs, la scène de crime n'est pas relatée dans un registre pathétique. Les trois scènes de crime que nous venons de décrire peuvent susciter de la joie, en voyant des personnages détestables éliminés, et un plaisir qui est celui que tout lecteur éprouve à lire une scène de crime. En parallèle, on peut imaginer le plaisir que l'auteur a pu ressentir en écrivant ces scènes. Caché derrière ses créatures, maître de son univers fictionnel, c'est l'auteur qui tue ses personnages, l'artiste démiurge qui tue ses créatures.

Toute fiction est bâtie en vue d'une fin, donc de la mort de l'histoire. Or, le crime semble accélérer le processus de destruction non seulement des personnages mais aussi de l'histoire elle-même, à l'œuvre dans la fiction greenienne. L'exemple le plus éloquent est la fin de *Mont-Cinère*. En effet, la tentative d'étranglement de la petite Laura par Emily précipite son basculement dans la folie et entraîne l'incendie de la maison qui, au lieu de ne tuer qu'un personnage va en tuer trois d'un seul coup : Emily, Joséphine, la domestique, et Laura, le bébé de Franck. La maison sera elle aussi entièrement détruite : c'est le quatrième personnage, en quelque sorte. Seul, Franck reste vivant, car le roman réaliste nécessite un témoin oculaire pour justifier la description de l'incendie. Derrière Emily, c'est évidemment Green qui détruit cette maison habitée par la haine, le désir de possession et l'avarice. Nous pouvons percevoir le plaisir de l'écrivain détruisant sa création par le feu, dans la longue description et la comparaison enfantine de Mont-Cinère en flammes : « Mont-Cinère ressemblait maintenant à ces maisons que les enfants découpent dans du carton et qu'ils s'amuse à illuminer par derrière<sup>2144</sup>. » En effet, c'est le romancier qui s'amuse, ici, à tout détruire, comme un enfant. D'ailleurs, dans le sillage de la citation de William Wordsworth qui l'a profondément marqué (« L'Enfant est le père de l'Homme<sup>2145</sup> »), Green pense dans son *Journal* que « [l]'enfant dicte et l'homme écrit<sup>2146</sup> ». Devenu plus âgé, il renchérit en indiquant qu'en 1923, à ses débuts littéraires, une voix intérieure lui disait : « “Tu écris comme un enfant<sup>2147</sup>...” » Or, créer un univers fictionnel ressemble à un jeu d'enfants consistant à raconter des histoires fausses. Mais comme le dit fort bien Jean Cocteau, dans un monologue, la fiction est « [u]n mensonge qui dit

---

<sup>2142</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 292.

<sup>2143</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>2144</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270.

<sup>2145</sup> WORDSWORTH William, *Poèmes*, traduction de François-René Daillie, *op. cit.*, p. 127.

<sup>2146</sup> *Journal*, juin 1934, OC, t. IV, p. 319.

<sup>2147</sup> *Journal*, 10 août 1971, OC, t. V, p. 612.

toujours la vérité<sup>2148</sup>. » Notons au passage que dans l'extrait de *Mont-Cinère*, la maison est assimilée à une maison de « carton », c'est-à-dire de papier. Nous pouvons donc nous demander si Green n'a pas fait ici, à travers l'image enfantine, une réflexion métapoétique sur le travail de l'écrivain. Dès lors, l'image de la maison enfantine en carton serait une mise en abyme de la fin du roman écrite par l'écrivain, de la fiction et des personnages détruits par le romancier criminel.

Dans *Épaves*, si le crime supposé du terrassier sur sa compagne se situe au tout début du roman, en revanche, il ne prend corps, si j'ose dire, qu'à la fin de celui-ci, donnant lieu à l'aveu de lâcheté de Philippe et au viol de celui-ci par Éliane, deuxième crime chargé de clore le roman, à la façon d'une explosion, ainsi que l'indique Green, au cours de la rédaction de cette histoire, dans son *Journal* : « Mon livre n'est plus loin de sa fin. Dans un roman comme celui-là, il faut que l'action éclate, si l'on peut dire, tout à la fin, comme un baril de poudre au bout d'une mèche interminable<sup>2149</sup>. » Le crime est bien cette « action » qui a pour rôle principal de faire éclater la fiction et de briser les personnages, Éliane qui découvre en elle une « criminelle<sup>2150</sup> » et Philippe, déchu à ses yeux. D'ailleurs, le blanc typographique qui figure le viol de Philippe par Éliane annonce le brisement des personnages et du roman. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, le crime de Max est perpétré très rapidement : Wilfred est abattu en une seconde, et « tomb[e] sur le visage sans pousser un cri<sup>2151</sup> » bien qu'il soit encore conscient. La volonté de briser le personnage principal et le criminel qui sombre dans la folie sont ici manifestes. Détruire le personnage principal, c'est presque mettre fin à l'histoire. Tout se déroule très vite après le meurtre commis par Max. Dans *Moïra*, le crime de Joseph entraîne la disparition de Moïra, bien sûr, et la brisure de Joseph qui erre, désœuvré, jusqu'à ce qu'il décide de se livrer à la police, mettant fin à la fiction et à son personnage par là même.

Dans la pièce de théâtre *Sud*, le crime d'Erik Mac Clure met fin à la vie de Ian Wiczewski et marque la fin de la pièce car Erik n'est plus le bienvenu sous le toit d'Édouard Broderick. Dans *L'Ennemi*, l'assassinat de Pierre met fin à la vie d'un personnage et brise Élisabeth qui côtoie la folie mystique. La pièce est close par ce crime car Jacques ne peut reprendre son statut d'amant en titre auprès d'Élisabeth et celle-ci souhaite devenir religieuse dans un couvent.

Dans la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre* et celle intitulée *Le Duel*, les crimes de la fin mettent un terme à la diégèse. La volonté de briser le récit et les personnages est perceptible dans ces deux nouvelles. La chute de *L'Apprenti Psychiatre* est savamment préparée par Green grâce à l'effet de renversement final : Pierre-Marie, l'élève de Casimir, n'est pas fou mais victime de son précepteur qui l'assassine. C'est Casimir, le précepteur,

---

<sup>2148</sup> COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses, Théâtre de poche, Le menteur*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1995, p. 1260.

<sup>2149</sup> *Journal*, 7 octobre 1931, *OC*, t. IV, p. 124.

<sup>2150</sup> *Épaves*, *OC*, t. II, p. 197.

<sup>2151</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, *OC*, t. III, p. 701.

qui est fou et criminel. Le crime et le brisement des personnages apparaissent donc comme un jeu de l'auteur avec le lecteur dans le renversement final et le blanc qui matérialise ce jeu auctorial. Le blanc symbolise la destruction à venir de l'histoire et des personnages puisque, pour l'écrivain, la page blanche, c'est le vide et la page écrite le plein, la vie. Dans la nouvelle *Le Duel*, la volonté criminelle de briser ses personnages et le récit est encore plus manifeste puisque les deux duellistes s'écroulent, morts, tous deux, mettant fin, ainsi, à la diégèse. Mais le dernier duelliste s'écroule avec une précision qui révèle le goût du détail sanglant chez Green, rappelons-le : « Il a été touché, il veut parler, mais ce sont des mots de sang qui jaillissent de sa bouche<sup>2152</sup>. » Ces « mots de sang » le sont à la lettre, c'est-à-dire que dans cette nouvelle le sang n'est qu'un mot écrit sur la page blanche du texte, comme sur la chemise blanche des duellistes. La métaphore métagoétique dénonce l'illusion réaliste et constitue une mise en abyme du travail de l'écrivain. Dans cette hypothèse de jeu littéraire métagoétique, le criminel et assassin des deux duellistes, c'est l'auteur, dont la plume, qui court sur le papier qu'elle peut transpercer, peut émettre le bruit bizarre émis par les épées : « le sinistre chuchotement du fer ». L'auteur devient donc l'allégorie de la mort qui « hésite en parlant ce langage d'épée. »

Dans *Adrienne Mesurat*, le crime d'Adrienne débouche sur la fin de la première partie. Le crime génère une accélération temporelle puisque la deuxième partie s'ouvre après une ellipse de « trois semaines<sup>2153</sup> ». Le crime met fin à la première partie, en même temps qu'il fait disparaître un personnage, Antoine Mesurat. La deuxième partie se présente donc presque comme le début d'un autre roman, celui d'Adrienne Mesurat en quête du docteur Maurecourt. Les deux crimes de Guéret, dans *Léviathan*, constituent également l'acmé de la première partie à laquelle ils mettent fin par la mort de M. Sarcenas, la défiguration d'Angèle et la nécessaire fuite de Guéret. La deuxième partie de *Léviathan* semble débiter une deuxième histoire, presque un deuxième roman, puisque les points de vue de Mme Londe, de Mme Grosgeorge et d'Angèle sont adoptés alternativement. La joie et l'espoir de Mme Grosgeorge, à la découverte des deux crimes de Guéret, et la déchéance de Mme Londe et d'Angèle sont narrés dans cette deuxième partie.

Le retour de Guéret sur les lieux du crime va précipiter la chute du roman, ainsi qu'il en a la préscience : « Mais, maintenant qu'il était sur la route où il venait de parler à Angèle, il sentait l'imminence de la fin. Plus de temps à perdre ; le destin souffrait la violence qu'on lui faisait et les dernières scènes se jouaient, puisque cet homme l'avait voulu<sup>2154</sup>. » L'utilisation du lexique théâtral est renforcée par une phrase encore plus explicite : « se rendre dans le pays même où le drame s'était déroulé, c'était un peu forcer la main au destin, de même que la réapparition d'un acteur sur la scène provoque le dénouement de la pièce. » Le basculement de la fiction romanesque dans le genre théâtral est une manière de briser l'œuvre fictionnelle romanesque par l'allusion à la

---

<sup>2152</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>2153</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 407.

<sup>2154</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 770. Cette référence est valable pour la citation suivante.



précipitation du « dénouement » et à un genre défini par une parole qui devient action et est donc plus efficace que le genre romanesque. Green en prend d'ailleurs conscience au cours de la rédaction de cette deuxième partie, dans son *Journal* : « Page 182<sup>2155</sup>. C'est une scène de théâtre plutôt qu'un chapitre de roman, mais ces longs dialogues donnent de l'air, ouvrent des fenêtres dans la masse compacte du récit<sup>2156</sup>. » Cette notation témoigne d'un souhait d'évasion du genre romanesque qui va même jusqu'à un désir de le briser.

Dans *Varouna*, le crime de Hoël permet également de briser la première partie du roman (qui se déroule dans plusieurs pays et au IX<sup>e</sup> siècle) et le personnage de Morgane, à peine apparu, puisqu'il vient clore cette première partie et débouche sur la pendaison de Hoël. La deuxième partie se présente d'emblée comme radicalement différente tant par son cadre spatio-temporel (en France et au XVI<sup>e</sup> siècle) que par ses personnages, Hélène et son père Bertrand Lombard, pour l'essentiel. Le point de vue d'une femme, Hélène, succède à celui d'un homme, Hoël. L'impression qu'un premier récit s'achève et qu'un autre commence est ainsi très prégnante. Fonctionnement semblable dans *Si j'étais vous...*, roman dans lequel nous suivons les voyages successifs de Fabien dans d'autres personnages. Le crime de Paul Esménard intervient vers la fin de la première partie, au chapitre VII, pour briser Berthe mais aussi Paul Esménard. En effet, ce personnage devenant un meurtrier n'offre plus la sécurité suffisante pour être habité. Le crime impose donc à la fiction et à Fabien de quitter l'enveloppe charnelle de Paul Esménard pour se réfugier dans celle d'Emmanuel Fruges, ce qui constitue une autre histoire, donc un autre récit, en quelque sorte, même si ce n'est pas la véritable deuxième partie du roman.

Une autre clef nous est peut-être donnée dans la troisième et dernière partie de *Varouna* pour comprendre comment se manifeste la volonté de Green de briser l'œuvre fictionnelle et ses personnages. Dans cette partie, le narrateur adopte le point de vue de Jeanne, une des rares héroïnes romancières de Green, double de papier de l'écrivain, comme nous pouvons nous en douter. Ses réflexions métapoétiques sur son roman sont l'occasion de multiples mises en abyme, non seulement sur la deuxième partie du roman dont Jeanne se propose d'écrire la suite, mais aussi, d'une façon plus générale sur l'œuvre fictionnelle de Green, par un effet spéculaire. Jeanne s'interroge justement sur l'origine du choix de son sujet de roman – le procès en sorcellerie d'Eustache Croche et la vie au couvent d'Hélène Lombard – et en vient à penser qu'il existe un lien entre son enfance et l'histoire qu'elle narre. Elle se met alors à considérer une maison, à la fois fascinante et inquiétante, qu'elle a vue durant son enfance, comme le possible point de départ de son imaginaire romanesque. Cette maison semble d'ailleurs la poursuivre dans un cauchemar obsédant au cours duquel Jeanne « frôl[e] le coude de la femme au châte noir [la femme au seuil de la maison] et cour[t] sous la voûte pour monter à toutes jambes un escalier de crime<sup>2157</sup> ». Le terme de « crime » accolé au mot « escalier » n'est pas fait pour nous surprendre mais il est

---

<sup>2155</sup> Cette page indiquée par Green correspond à la page 749, du tome I des *Œuvres complètes* dans la collection « La Pléiade ».

<sup>2156</sup> *Journal*, 11 octobre 1928, *OC*, t. IV, p. 27.

<sup>2157</sup> *Varouna*, *OC*, t. II, p. 792. Cette référence est valable pour la citation suivante.



intéressant d'observer qu'il unit, plus largement, l'idée même de maison à celle de crime. En poursuivant sa réflexion, Jeanne, et vraisemblablement Green, en arrivent à indiquer que cette maison est présente dans tous leurs romans, dans un passage très poétique :

*Ses parois invisibles s'élèvent autour de mes personnages et leur font une espèce de geôle dont ils ne discernent pas les pierres [...]. Au fond d'eux-mêmes, une voix secrète les avertit qu'ils n'iront jamais si loin ni si vite qu'une nuit ils ne se trouvent devant une de ces portes inexorables, dans un de ces grands salons vides, et ils comprennent alors qu'ils n'ont jamais réussi à quitter la Maison et n'ont voyagé sans fin qu'à l'intérieur de ses murs. Ils l'aiment, comme moi, parce qu'ils savent qu'elle est la Vie avec ses étranges limites, et s'ils cherchent à s'en évader, c'est avec le désir inconscient de la retrouver un jour.*

La maison devient une allégorie du roman mais aussi de la vie. Conséquemment, quitter ou tenter de quitter la maison chez Green devient une tentative de quitter le roman et la vie. Forte de cette métaphore de la maison-fiction, nous pouvons dès lors examiner comment dans l'œuvre fictionnelle de Green le fait de quitter la maison principale de la fiction équivaut bien souvent à un signal pour briser l'œuvre fictionnelle et ses personnages. Dans *Mont-Cinère*, Franck sort de la maison pour découvrir l'incendie : c'est le signe de la fin du roman et des autres personnages. À la fin d'*Adrienne Mesurat*, la jeune femme éponyme quitte la maison pour n'y plus jamais revenir, après avoir sombré dans la folie. Dans *Léviathan*, Guéret tente désespérément de quitter la maison des Grosgeorge. Angèle éprouve la nécessité de quitter la maison de Mme Londe pour mourir sur la route. Dans *Minuit*, Serge et Élisabeth quittent Fontfroide pour chuter dans le vide et trouver la mort, peu après le viol de la jeune femme et le meurtre de Serge. Dans *Varouna*, Hoël quitte la maison de Morgane afin d'être pendu pour son crime. Dans *Si j'étais vous...*, la nécessité de quitter la maison est double pour Fabien-Esménard. En effet, il lui faut quitter l'appartement de Berthe, sans être vu, mais aussi quitter la maison du corps que représente l'être de Paul Esménard. Dans *Moira*, quitter la chambre de David équivaut à quitter un refuge et à clore le roman puisque Joseph va tout avouer aux autorités. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Wilfred éprouve le désir de fuir la « maison maudite<sup>2158</sup> » de Max, comme il la nomme, car elle est synonyme de crime et de mort, à l'instar des autres maisons évoquées. Pourtant, le fait de franchir le seuil de l'immeuble équivaut, comme pour les autres personnages, à mourir. Max, lui, perdra l'esprit, ce qui est une autre forme de mort. Dans *Sud*, le duel se déroule hors de la maison d'Édouard Broderick. Dans *L'Ombre*, quitter Edgware Place est synonyme d'assassinat pour Évangéline et de suicide pour Philip Anderson. Dans *L'Ennemi*, la sortie collective de tous les personnages du château de Silleranges pour se rendre dans « le jardin<sup>2159</sup> » équivaut à quitter la scène et faire

---

<sup>2158</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 697.

<sup>2159</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1158.

cesser la pièce. Quitter la maison symbolise bien, comme nous le voyons, la fin de la fiction et le retour au hors-scène.

Briser l'œuvre de fiction en quittant la maison s'accompagne souvent d'une accélération temporelle et d'une précipitation des actions qui se manifestent sous la forme d'une course ou d'une fuite en avant de l'un des personnages, comme si Green désirait acheminer plus vite la fiction vers sa fin, tout en créant un effet de suspense rendu possible par la présence du crime ou du criminel. Ainsi, dans *Mont-Cinère*, quand Franck se rend compte que quelque chose d'anormal se passe, se rue-t-il au-dehors : « Il se précipita vers la porte qui donnait sur le porche et courut au jardin<sup>2160</sup>. » Il tente de pénétrer dans la maison en flammes mais vainement et court de nouveau : « Alors, il s'élança de nouveau dans le jardin ». Dans *Adrienne Mesurat*, la jeune femme éponyme quitte la maison paternelle en marchant hâtivement, en proie à la folie : « Adrienne marchait d'un pas rapide et gagna bientôt la rue qui menait au village<sup>2161</sup>. » Sa marche se mue bientôt en course effrénée, sans motif : « Elle crut qu'on venait vers elle et tout d'un coup elle se mit à rebrousser chemin et à courir, prise d'une peur qui n'avait pas plus de raison que sa colère de tout à l'heure, pas plus de raison que son rire<sup>2162</sup>. » La fin de *Léviathan* est rythmée par deux courses de Fernande, envoyée d'abord par Mme Grosgeorge pour dénoncer Guéret à Angèle : « “Laisse là ton panier, dit-elle entre ses dents à la petite fille, et va porter cette lettre à Angèle. Cours vite. C'est très important<sup>2163</sup>.” » La deuxième course de Fernande correspond à la volonté d'Angèle de sauver Guéret et de le prévenir de la trahison de Mme Grosgeorge : « “Cours à la villa et demande à voir Guéret<sup>2164</sup>.” » Ces deux courses jouent en fait le sort de Guéret et d'Angèle. La fin de *Minuit* est marquée par une fuite de Serge suivi d'Élisabeth, peu après le meurtre de M. Agnel, mais ils aperçoivent du monde, ce qui les contraint à remonter : « À peine eurent-ils le temps de gagner l'étage supérieur et son obscurité protectrice quand des lanternes jetèrent sur les parois la silhouette dansante et gigantesque d'un petit groupe d'hommes. M. Edme et M. Urbain sortirent en courant de la chambre où venait de mourir M. Agnel<sup>2165</sup>. » Juste après le crime de Paul Esménard, dans *Si j'étais vous...*, il y a urgence à ce que Fabien s'évade de ce personnage et Brittomart prend prestement en charge ce personnage brutal et limité, ainsi que le montre cet enchaînement d'actions : « Cinq minutes plus tard Paul et son compagnon se trouvaient dans la rue qu'ils remontèrent sans dire une parole jusqu'au boulevard où ils se mêlèrent à la foule<sup>2166</sup>. » La rapidité et l'efficacité s'imposent pour Brittomart qui veille à ce que Fabien puisse émerger de l'épaisseur brute de Paul, ce qui a lieu par la contemplation des mains :

---

<sup>2160</sup> *Mont-Cinère*, OC, t. I, p. 270. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2161</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 517.

<sup>2162</sup> *Ibid.*, p. 519.

<sup>2163</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 799.

<sup>2164</sup> *Ibid.*, p. 802.

<sup>2165</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 615.

<sup>2166</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 913.

« “C’est Fabien qui parle, dit M. Brittomart. Enfin ! Nous pouvons partir<sup>2167</sup>.” » L’accélération du rythme narratif met en lumière la volonté de quitter la microfiction que représente le passage de Fabien dans le corps de Paul Esménard. La fin de *Chaque homme dans sa nuit* est également constituée par la tentative de fuite de Wilfred et donc une accélération des actions. Wilfred imagine d’abord sa fuite, tout en amadouant Max : « Il calcula ses mouvements et par l’imagination se vit de l’autre côté de la porte dans l’espace d’un éclair. Une fois dehors, il irait comme le vent. À peine entendrait-il le bruit de ses souliers sur le trottoir, à peine le bout de ses pieds toucherait-il le sol<sup>2168</sup>. » Au moment du crime, l’action s’emballe : « Du pied il [Wilfred] ouvrit la porte et bondit en avant. Le coup de feu partit. Wilfred tomba sur le visage sans pousser un cri. »

Nous retrouvons aussi cette accélération dans les pièces de théâtre. Dans *Sud*, à la fin de la pièce, après la gifle de Ian, ce dernier et Erik Mac Clure sont impatients de se battre en duel, comme le prouve cet échange dans lequel Erik est le premier à s’exprimer : « Je ne puis attendre. IAN : Moi non plus<sup>2169</sup>. » Dans *L’Ennemi*, l’assassinat de Pierre ne prend qu’« un moment » et Mugis et son acolyte quittent vivement la scène, comme l’indique la didascalie : « *Ils sortent rapidement par la fenêtre qu’ils laissent ouverte*<sup>2170</sup> ». La rapidité ressort de cette scène de crime qui achemine la pièce vers son dénouement, puisque le crime se situe à la fin de la pièce. Dans *L’Ombre*, la scène de crime relatée de façon plus détaillée à la fin de la pièce par Bruce Douglas, qui tient son récit de James Ferris, est également placée sous le signe de la rapidité puisque Évangéline est décrite en pleine course : « Elle s’est mise à courir entre les arbres qui bordent la falaise<sup>2171</sup>. » La fin de la pièce répond parfaitement à cette précipitation afin de briser Philip et la pièce de théâtre. Au cours de leur dernier échange, Philip prend Lucile pour Évangéline et lui parle comme à sa femme : elle prend peur et s’enfuit, ainsi que le montrent les didascalies « *Elle se dégage. Philip Anderson la regarde. [...] Lucile sort en courant*<sup>2172</sup>. » Puis, Philip Anderson quitte la scène et la maison à son tour pour ne plus jamais revenir : « *Il sort.* »

Dans les nouvelles aussi, la fin est dominée par une accélération temporelle et physique. Dans *L’Apprenti Psychiatre*, à compter de la réception de la « lettre<sup>2173</sup> » de Mlle de Fronsac annonçant son retour imminent, les actions se multiplient, se précipitent et la nouvelle s’achemine à grands pas vers sa chute. Casimir, le doctorant, décide aussitôt d’une nouvelle stratégie pour faire sombrer dans la démence son élève : « il décida sur-le-champ d’une nouvelle ligne de conduite<sup>2174</sup>. » Les mouvements même de Casimir deviennent plus rapides : un soir, après une violente scène avec Pierre-Marie, afin de le pousser à bout, il se retire « comme un

---

<sup>2167</sup> *Ibid.*, p. 914.

<sup>2168</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 701. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2169</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1074.

<sup>2170</sup> *L’Ennemi*, OC, t. III, p. 1152.

<sup>2171</sup> *L’Ombre*, OC, t. III, p. 1231.

<sup>2172</sup> *Ibid.*, p. 1243. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2173</sup> *L’Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 566.

<sup>2174</sup> *Ibid.*, p. 568.

forcené dans sa propre chambre<sup>2175</sup>. » Le matin du crime, Casimir sort faire des courses « en toute hâte ». Après le seul et unique coup de feu, « les policiers » arrivent rapidement, « une demi-heure plus tard ». Dans la nouvelle *Le Duel*, la même rapidité se produit pour briser personnages et récit. C'est « le petit homme vif<sup>2176</sup> » qui se montre pressé d'en finir car il ôte prestement ses vêtements : « avec la même précipitation, il se débarrasse de son habit aux boutons de métal, puis frappe dans ses mains comme pour demander qu'on se hâte<sup>2177</sup>. » L'écroulement des deux hommes s'enchaîne rapidement menant à la chute de la nouvelle, faisant presque coïncider les trois chutes, dans une belle mise en abyme. Dans *Le Rêve de l'assassin*, la fin du rêve du criminel est marquée par une chute vertigineuse et rapide : « il me semblait dans la nuit où j'étais qu'un vaste fleuve d'air me portait sur ses ondes. Avec un sifflement effroyable il traversa le vide qui s'ouvrit en gémissant<sup>2178</sup> ». Le réveil est ainsi abrupt et rapide. Réveil d'autant plus brutal que l'assassin s'est endormi tandis qu'il était poursuivi par une foule en colère qui s'apprête à enfoncer sa porte : « Comme elle [la porte] céda et qu'apparaisaient par les fentes du bois des visages grimaçant de haine, je fis un grand effort, je courus à la fenêtre et me dressant sur la barre d'appui je sautai<sup>2179</sup>. » La course débouche sur la chute du personnage, à la lettre, et la chute de la diégèse. Il s'agit bien ici de briser le personnage et la nouvelle, en l'occurrence dans un même événement, tout en jouant sur la dimension subtilement métapoétique de la chute, à l'instar de la nouvelle *Le Duel* et de la pièce de théâtre, *L'Ombre*. C'est l'auteur qui joue ici et se mue en criminel de ses personnages, probablement dans une catharsis de sa propre violence intérieure, ainsi qu'il en a lui-même conscience.

### 3.1.2. Échapper aux modèles fictionnels

S'échapper de la fiction signifie non seulement précipiter la fin de l'histoire et de ses personnages mais aussi échapper aux modèles génériques et littéraires par trop codifiés qui menacent toujours de faire choir la fiction dans le cliché, l'imitation ou le roman de genre convenu et sans originalité. Le véritable écrivain joue de ces modèles et de ces codes, sans en être le serviteur, pour sortir de sa gangue une œuvre originale, son œuvre, comme un cristal. Nous verrons donc dans cette sous-partie comment Green et ses œuvres de fiction cèdent un moment aux modèles génériques et littéraires pour mieux leur fausser compagnie.

Le crime, en littérature, draine toute une série de modèles littéraires et génériques qui peuvent déboucher sur des poncifs. Ce thème et cette scène littéraires aimantent ces modèles et il est toujours enrichissant de voir comment un écrivain s'en sert pour en faire son matériau fictionnel ou s'en détacher. Nous avons déjà eu

<sup>2175</sup> *Ibid.*, p. 569. Cette référence est valable pour les trois citations suivantes.

<sup>2176</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 598.

<sup>2177</sup> *Ibid.*, p. 598-599.

<sup>2178</sup> *Le Rêve de l'assassin*, OC, t. VIII, p. 587-588.

<sup>2179</sup> *Ibid.*, p. 588.

l'occasion de mentionner les traces du récit policier pour montrer qu'elles se pliaient à une exigence de réalisme et que le personnel policier et les amorces d'enquête étaient vite évacués au profit d'un roman psychologique et existentiel. Toutefois, nous voulons démontrer ici que Green brise aussi les modèles convenus, symboles littéraires, peut-être avant tout pour s'évader de la fiction dans son ensemble. Pour ce faire, il utilise les ressources du jeu métapoétique qui brise l'illusion réaliste. Trois exemples méritent à cet égard d'être analysés afin de montrer comment Green joue avec le modèle du genre policier non seulement pour lui échapper mais aussi pour échapper à la fiction qu'il est en train d'écrire.

Le premier exemple se trouve chronologiquement dans *Si j'étais vous...*, peu après le crime de Paul Esménard. Resté silencieux dans la chambre de Berthe, aux côtés du cadavre de la jeune femme qu'il vient d'étrangler, Paul se remémore un souvenir d'enfance : il se revoit contemplant « les photographies des journaux illustrés où la part la plus large était faite à l'assassinat<sup>2180</sup>. » Le modèle du roman policier fait irruption avec le crime dans les réflexions du jeune homme. C'est donc tout naturellement qu'en entendant toquer à la porte, il imagine qu'il s'agit de policiers venus l'arrêter : « Il imagina deux sergents de ville, et sa gorge se serra<sup>2181</sup>. » Le suspense qui monte pourrait faire basculer le roman dans le genre policier mais rien ne se produit pendant un moment et la banale réalité reprend ses droits : Paul est attentif à une femme qui chante et à un rayon de soleil qui entre dans la pièce. En quittant l'appartement, Paul voit sur un degré supérieur de l'escalier les jambes d'un homme qui l'attend et le suspense est relancé : « Sa première idée fut de descendre quatre à quatre jusque dans la rue, mais il craignait le coup de revolver qui pouvait l'abattre et ne bougea pas<sup>2182</sup>. » Comme précédemment, le modèle policier est figé dans l'imaginaire du criminel mais il ne se manifeste pas en action. Le suspense posé est là bien que vite désamorcé par la présence de M. Brittomart. Ce n'est pas un policier venu arrêter Paul mais une figure du diable qui vient l'aider, ce qui instaure une situation pittoresque. Le diable, qui connaît la suite de l'histoire et la raconte à Paul, est ici un double de l'écrivain, venu pour sauver physiquement Fabien, dans une mauvaise passe : « “Dans quelques secondes, fit-il, la porte d'en bas va s'ouvrir et l'on va monter jusqu'au quatrième. Nous ne bougerons pas plus que des morts. Puis on frappera à la porte que tu viens de refermer et il n'y aura, bien entendu [...] aucune réponse<sup>2183</sup>.” » En plus de sa connaissance du futur, le diable, à l'instar de l'auteur, véritable metteur en scène de ses personnages-acteurs, dicte ses faits et gestes à Paul : « “À ce moment, mais pas avant, nous descendrons à pas de loup. À cause de l'obscurité de ce petit vestibule où le visiteur se cognera dans les meubles, nous aurons juste le temps qu'il nous faut. Et maintenant silence.” » Le dialogue entre le diable et Paul comporte une évidente mise en abyme du dialogue entre le personnage et Green. Ce jeu métapoétique se double d'un jeu entre le roman à dominante fantastique et le modèle du roman policier ou noir

---

<sup>2180</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 909.

<sup>2181</sup> *Ibid.*, p. 910.

<sup>2182</sup> *Ibid.*, p. 911.

<sup>2183</sup> *Ibid.*, p. 912. Cette référence est valable pour la citation suivante.

que le crime suscite à sa suite. Dans ce jeu, le diable devient l'ange gardien – un comble ! – de Fabien-Paul et le policier, l'ennemi à éviter. Le modèle de la fiction policière se trouve ainsi court-circuité.

Green pousse le jeu autour du modèle policier jusqu'au bout en utilisant son avatar du diable pour imaginer la suite qu'il pourrait réserver à son personnage, Paul. Il y a un amusement évident du romancier qui convoque plusieurs modèles littéraires possibles dans cette courte scène. Au détour du boulevard, les deux personnages s'engagent dans une rue mal famée où ils entrent dans « une sorte de tapis-franc ». Or, ce terme n'est pas sans rappeler l'incipit d'un des romans préférés de Green, enfant : *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. En effet, ce roman populaire s'ouvre par ces mots : « Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage<sup>2184</sup>. » C'est dans cet endroit que, selon les vues romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle, les criminels et repris de justice se réunissent. C'est aussi un endroit propice pour pactiser avec le diable. Le court dialogue qui s'engage alors joue avec différents modèles littéraires comme des balles entre les mains d'un jongleur :

*“Évidemment, je pourrais te laisser cueillir par la police et voir si dans ce milieu... Le commissaire peut-être, ou le juge d'instruction... Leurs physionomies seraient intéressantes à étudier au moment de la transformation.*

*– Non, dit Paul. J'aime mieux pas avoir affaire aux tribunaux<sup>2185</sup>.”*

Cet extrait comporte évidemment un lexique qui le fait appartenir au modèle policier mais le modèle réaliste voire naturaliste est également nettement évoqué au travers des termes récurrents de ces deux courants littéraires : « milieu », « physionomies » et « étudier ». Le diable, et Green dans son ombre, se livrent ici à un micro-roman expérimental digne d'Honoré de Balzac, cher à Green, ou d'Émile Zola. L'imagination expérimentale débridée du diable concocte ainsi un roman hybride entre roman fantastique, policier et naturaliste, assez improbable. C'est comme si le roman naturaliste emblématique du crime chez Émile Zola, *La Bête humaine*, basculait tout à coup dans le merveilleux. Mais le refus de Paul et la sortie du cabaret mettent fin à ce détour dans la fabrique littéraire de Green. L'incarnation suivante de Fabien sera typique des personnages greeniens : Emmanuel Fruges est en effet tiraillé entre des aspirations spirituelles impossibles à atteindre et un appétit sexuel également impossible à contenter. L'adoption du point de vue de Fruges indique que Green se défait des modèles par trop encombrants que le diable et son compagnon criminel traînent à leur suite.

Le deuxième exemple qui joue avec les codes du roman policier est la scène de l'entrevue entre Jacques de Silleranges et Mugis, le chef des deux assassins de Pierre, au tout début de l'acte II de *L'Ennemi*. Cette scène, qui est secondaire et qui n'aurait pas eu lieu dans une tragédie classique, car elle malmène les bienséances en

---

<sup>2184</sup> SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, op. cit., p. 31.

<sup>2185</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 915.



parlant d'un crime à venir, permet, en l'absence de confident pour Jacques, de nous montrer les coulisses de l'assassinat de Pierre et ses préparatifs. En jouant avec les codes du roman policier, Green s'amuse à mettre un élément étranger et anachronique dans sa pièce de théâtre qui se déroule, de surcroît, en 1785. Mais l'engagement d'un tueur à gages, s'il appartient au roman noir américain, est aussi ancré dans les mœurs de l'aristocratie qui ne souhaite pas se « salir » les mains. Au cours de cette scène, Jacques donne tous les détails des habitudes de Pierre et des lieux, comme dans un roman d'Agatha Christie : « Vers onze heures et demie, avant d'éteindre ce flambeau et de sortir d'ici comme il fait tous les soirs, il passe quelques minutes dans ce fauteuil à lire ce petit livre que vous voyez sur la cheminée. Me suivez-vous<sup>2186</sup> ? » Un assassinat au moment où un personnage lit un livre est évidemment éminemment littéraire et dévoile une mise en abyme destinée à rappeler aux lecteurs que l'assassinat est purement fictif. Le jeu métopoétique est donc ainsi créé par cette connivence entre l'auteur et le lecteur. Il se double d'un jeu de décalage social et linguistique entre Jacques, sérieux et parlant un français châtié, et Mugis, léger, vulgaire et parlant un français courant voire familier. La réponse de Mugis (« Comme l'agneau suit sa mère. ») introduit une dimension comique, voire ironique, car « l'agneau » est symbole d'innocence, or Mugis est un assassin.

Le jeu de décalage proprement littéraire et savoureux se complique d'une volonté d'avoir des renseignements sur les circonstances de la mort de son demi-frère chez Jacques et en même temps de la volonté de ne rien savoir, ainsi que le montre ce court échange : « JACQUES : Je ne veux pas de sang. MUGIS : Monsieur, nous travaillons proprement. Ces mains, ces deux mains... JACQUES : Il ne me plaît pas de savoir comment vous vous y prenez<sup>2187</sup>. » Mugis semble souhaiter donner des détails, comme le lecteur les souhaite aussi, mais Jacques s'y oppose. L'aspect comique et trivial de la métaphore du travail fait « proprement » jugule le suspense et le sérieux du modèle policier. Cette tension autour du modèle policier visant à dire sans tout dire ménage le suspense du *modus operandi* du crime et révèle le manque d'assurance de Jacques : « Il fallait agir, agir... Une petite minute... Qu'est-ce qu'une petite minute de souffrance ? Moi, je souffre comme un damné depuis des semaines. [...] Saurai-je vouloir jusqu'au bout<sup>2188</sup> ? » Le jeu sur le modèle du policier et la tension qu'il a introduite avec lui se résout d'abord par la dimension comique de la trivialité de Mugis et dans la problématique existentielle de la volonté et de la conscience tiraillée proprement greenienne.

Le dernier exemple de jeu avec le modèle fictionnel du policier se trouve dans *Le Mauvais Lieu*, paru en 1977. Se présentant comme un roman réaliste, ce roman se dénoue par la disparition de la belle Louise du collège de Chanteleu. Cette disparition occasionne évidemment une enquête, mais en vain. Cependant, c'est la première fois que dans un roman greenien, on voit « un commissaire de police<sup>2189</sup> » qui mène des « battues » et

---

<sup>2186</sup> *L'Ennemi*, OC, t. III, p. 1116. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2187</sup> *Ibid.*, p. 1117.

<sup>2188</sup> *Ibid.*, p. 1118.

<sup>2189</sup> *Le Mauvais Lieu*, OC, t. VIII, p. 466. Cette référence est valable pour la citation suivante.



un interrogatoire. Green, conscient de la présence de ce modèle policier, fait tout pour lui échapper, d'après cette notation de son *Journal* : « Beaucoup écrit ce matin. Je vois trop bien que tout mon travail de cet hiver, soit un tiers du livre entier, tournait au policier. Je mets de côté ces chapitres, car je veux que ce roman soit avant tout humain, mais je note que ce sont toujours des sujets difficiles qui s'imposent à moi<sup>2190</sup>. » La volonté d'échapper au récit policier est ici manifeste et le retrait de chapitres entiers évite le basculement dans ce genre, ainsi que le choix de laisser irrésolue la disparition de la petite Louise dans la neige. La neige s'apparente à une page blanche : c'est une disparition littéraire, avant tout, mystérieuse ensuite. L'écrivain est celui qui sauve son héroïne d'un viol annoncé par M. Gustave.

Dans *Moïra*, Green esquisse un autre modèle romanesque, celui du roman d'aventures en prise avec le modèle du policier d'espionnage. En effet, quand Bruce Praileau retrouve Joseph, il lui propose de l'aider à s'enfuir de façon rocambolesque :

*“Tu attendras dans les bois que la nuit tombe. À ce moment, tu descendras dans le ravin et tu rejoindras la route. Tu attendras encore, une heure s'il le faut. Il passera une voiture qui ralentira et s'arrêtera à la hauteur du ravin pour te laisser monter. Cette voiture te mènera jusqu'au port de Norfolk. On te dira ce qu'il faut faire pour que tu puisses quitter le pays à bord d'un navire marchand. Ce sera difficile. Il te faudra du courage, de l'audace et de l'adresse, mais c'est ta seule chance<sup>2191</sup>.”*

Ce fragment de modèle romanesque d'aventures mâtiné de policier apparaît comme une suite possible du roman, écrite au futur, comme si Praileau devenait le metteur en scène, un double de Green, chargé de diriger les pas de Joseph, à la façon de Brittomart pour Paul, après son crime. Praileau devient une sorte de personnage mystérieux, digne d'un roman d'espionnage, car il semble avoir des relations et tout un réseau d'influence, ainsi qu'il le dit à Joseph : « “Tu trouveras deux hommes dans la voiture, continua Praileau. Je réponds d'eux comme de moi-même. Tu n'as rien à craindre<sup>2192</sup>.” » Praileau fixe les règles du genre romanesque qu'il incarne ici : le roman d'aventures à caractère policier. Il devient le destinataire du schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas qui indique au héros la quête qu'il doit accomplir pour réussir : « “Si tu fais ce qu'on te dit, tu es sauvé. J'en suis sûr, Joseph.” » Joseph accepte un temps cette nouvelle quête romanesque mais « des souvenirs d'enfance » lui reviennent en tête et il rebrousse chemin pour se livrer et assumer son crime et son châtement. Le roman « humain », pour reprendre le terme greenien au sujet du *Mauvais Lieu*, et tragique reprend ses droits, après que Joseph a repris conscience de lui-même, en retrouvant ses racines, c'est-à-dire son moi profond et enfant.

---

<sup>2190</sup> *Journal*, 25 juillet 1976, OC, t. VI, p. 308.

<sup>2191</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 187-188.

<sup>2192</sup> *Ibid.*, p. 188. Cette référence est valable pour la citation suivante.

Mais, même si Green échappe aux modèles policiers, aventuriers et littéraires, d'une façon générale, pour revenir à ce qui est le cœur de son œuvre, l'angoisse existentielle de l'homme pécheur en quête de salut, il ne souhaite pas pour autant verser dans la catégorie du roman catholique. Karin, l'héroïne de *L'Autre*, achève son roman, celui que nous lisons, première mise en abyme, et se fait donc le double du romancier, quand elle déclare vouloir s'échapper du modèle romanesque catholique : « “Fini ! s'écria-t-elle. Fini à jamais. Je m'en vais.” S'en aller où ? Cela n'avait pas d'importance. Sortir. “Sortir de ce roman”, pensa-t-elle, non sans l'ironie qui lui permettait de supporter les épreuves. “Éviter la fin édifiante<sup>2193</sup>.” » La volonté de Karin de quitter le roman catholique constitue une deuxième mise en abyme puisque Green refuse d'être mis dans cette catégorie, ainsi qu'il l'évoque dans *Fin de jeunesse* : « Je [...] honnissais le roman dit catholique, lequel ne pouvait tourner selon moi qu'à une louche entreprise d'édification<sup>2194</sup>. » Chemin faisant, nous voyons aussi parfaitement illustrée la sortie finale de chez soi qui symbolise la sortie du roman, chez Green. Le roman qui est à cet égard le plus « menacé » par le modèle et les codes du roman catholique n'est pas *L'Autre* mais *Chaque homme dans sa nuit*.

La fin de Wilfred, dans les dernières lignes de ce roman, est relatée selon le point de vue de James Knight qui décrit le visage de Wilfred après qu'il a reçu l'extrême-onction :

*“Je me méfie des émotions. [...] J'ai vécu de longues années. Je n'ai pas encore vu sur le visage d'un être humain une expression de bonheur comparable à celle qui éclairait les traits de Wilfred. Appliqué à lui, le mot de mort n'avait aucun sens. Il vivait, il vivait ! Pendant une minute, je suis demeuré dans une sorte de stupéfaction, puis je me suis entendu demander au prêtre : “C'est fini ?” Il a répondu : “Oui, si vous entendez par là que le cœur ne bat plus<sup>2195</sup>.”*

Cet extrait montre « la fin édifiante » dont parle Karin car le salut et la joie de Wilfred se lisent sur son visage. Green tente malgré tout d'échapper au modèle catholique car le point de vue adopté de James Knight est celui d'un protestant qui cherche, un peu sournoisement, à piéger le prêtre catholique qui vient d'administrer l'extrême-onction à Wilfred : « “Je l'ai prié de me dire comment il espérait entrer en rapport avec l'âme d'un mourant auquel des stupéfiants avaient fait perdre conscience<sup>2196</sup>.” » Mais la joie et le salut qui rayonnent sur le visage de Wilfred ruinent cette tentative de piège. Et le point de vue d'un protestant vient au contraire servir de caution de vérité et attester la « fin édifiante » du roman catholique. La seconde tentative d'échapper au modèle catholique vient du destinataire auquel s'adresse Mr. Knight : Angus. C'est le cousin de Wilfred qui est homosexuel et n'a pas la foi, ainsi qu'il le dit à James Knight au cours de l'enterrement : « “J'espère que vous croyez en Dieu, fit Mr. Knight. – Je ne peux pas, chuchota Angus d'une voix rauque. – Qu'est-ce qui vous en

<sup>2193</sup> *L'Autre*, OC, t. III, p. 987.

<sup>2194</sup> *Fin de jeunesse*, OC, t. VI, p. 869.

<sup>2195</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 708.

<sup>2196</sup> *Ibid.*, p. 707-708.

empêche ?” Il y eut un silence et Angus répondit simplement : “Ceci<sup>2197</sup>.” » Le pronom démonstratif « ceci » est volontairement flou mais désigne vraisemblablement la mort de Wilfred, un tout jeune homme de vingt-quatre ans. Cette mort peut sembler en effet injuste car Wilfred avait la vie devant lui et, de surcroît, la foi. Il ne méritait pas cette fin tragique. Ce sont sans doute les réflexions implicites encloses dans le pronom démonstratif utilisé par Angus. Ces réflexions viennent jeter une ombre au tableau du modèle de « fin édifiante ». En outre, la souffrance d’Angus, épris de Wilfred, est manifeste et pose non seulement la question de la justice de sa souffrance mais aussi celle du salut d’un jeune homme athée et, qui plus est, homosexuel : « Angus se courba en deux et porta les poings à son front<sup>2198</sup>. » Le personnage d’Angus vient donc mettre à mal le modèle catholique en posant la question de la justice de Dieu et du salut des homosexuels.

### 3.1.3. L’auteur et le lecteur en quête de sens et de Dieu

Green cherche à échapper à la fiction, à ses personnages et aux modèles littéraires en tous genres afin de laisser la place à autre chose, à l’indicible, qui se situe entre les lignes et après les mots. L’indicible émerge en effet bien souvent de la fin des œuvres de fiction greeniennes, conséquence du crime, acte interdit par excellence, qui s’est déroulé en amont. Tout se passe comme si, chez Green, ce qu’on ne doit pas faire débouchait, à la fin, sur ce qu’on ne peut dire et *vice versa*, car nous avons vu le rôle crucial du secret à l’origine des crimes greeniens. L’indicible concerne non seulement le sens de la fiction mais aussi la présence de Dieu, pour certaines fictions qui s’achèvent sur la mort du personnage principal, ainsi que l’analyse fort bien Marie-Françoise Canérot :

*Comme les ouvrages célébrés par la Nouvelle Critique, les romans greeniens imposent une quête du sens que le dénouement ne satisfait jamais. Dans ce royaume de l’indécidable, l’ambiguïté triomphe. Elle voue à l’incertitude les sexes, les caractères, les conduites et jusqu’à l’existence de la réalité, tandis que le sens des mots, des citations et des titres oscille d’une interprétation à l’autre<sup>2199</sup>.*

Mais comment dire et représenter l’indicible ? L’indicible est, par définition, ce qu’on ne peut dire et qui n’est pas dit, mais qu’on peut néanmoins suggérer, approcher, par les mots, en littérature.

L’indicible transparait tout d’abord à travers un silence que l’on peut qualifier d’éloquent, selon l’oxymore consacré. *Chaque homme dans sa nuit* s’achève par exemple sur le silence réclamé par Angus afin

---

<sup>2197</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>2198</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>2199</sup> CANÉROT Marie-Françoise, « Avant-propos », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007, p. 7.

que James Knight cesse de parler : « “Taisez-vous, supplia-t-il [Angus]. Ne dites plus rien, rien, rien<sup>2200</sup>.” » Cependant, étymologiquement, « rien » qui vient du latin « *res, rei* », c’est encore quelque chose. Le silence demandé et obtenu par Angus est ainsi empli des paroles prononcées par James Knight comme un flot qui tente de décrire le visage de Wilfred mort et d’approcher de l’indicible de l’au-delà et de Dieu par ces mots : « “Malgré ses paupières closes, il semblait nous observer de loin, comme d’une région de lumière.” » La comparaison avec « une région de lumière » suggère le paradis dans la culture judéo-chrétienne qui domine dans ce roman et selon la foi de Wilfred mais la modalisation du verbe « semblait » vient nuancer et rendre plus subtile l’assertion. L’indicible et le mystère sont ainsi privilégiés dans la fin de ce roman.

Les dernières pages de *Moïra* sont également marquées par un silence éloquent. Tout d’abord, le chapitre XXIII comporte une épigraphe de Robert Browning : « *Et pourtant Dieu n’a pas dit un mot*<sup>2201</sup>. » Cette épigraphe insiste sur le silence de Dieu mais ce silence n’est pas un silence comme les autres, vides de paroles. C’est vraisemblablement un silence plein qui suscite des questions sur le sens de la citation de Robert Browning : pourquoi Dieu se tait-il alors qu’un crime a été commis ? Ce silence est-il signe de salut ou de perdition pour Joseph ? D’autres silences succèdent à ce Silence. Au cours de leur échange, Joseph finit par demander à Praileau de lui dire pourquoi il ne voulait plus lui parler. Praileau lui répond : « “Je ne pourrai jamais te le dire<sup>2202</sup>.” » Le silence est ici éloquent à la lettre puisqu’il se traduit par des mots qui disent l’impossibilité de dire. Les mots expriment ici l’indicible. Or, nous savons à quoi nous en tenir sur les refus de dire chez Green : ils renvoient aux sentiments les plus intimes des personnages. Enfin, le dernier silence dans la bouche de Joseph qui fait taire David s’exprime par le refus de discuter de théologie : « “Ne parlons pas de Dieu”, fit Joseph d’une voix subitement changée. [...] “Désormais, fit-il en lançant ses chaussures, j’enfermerai toutes ces choses dans mon cœur<sup>2203</sup>.” »

*Sud*, qui se présente comme un drame du non-dit de Ian, se clôt naturellement par un jeu entre le silence et les paroles qui, par leur contraste, se mettent en valeur. Le crime d’Erik naît du silence que Ian s’impose et qui devient « ce mot qu[’il meurt] de ne pouvoir dire<sup>2204</sup> ». À la fin de la pièce, Regina, qui aime passionnément Ian, reste aux côtés de son cadavre et lui parle : « écoute-moi, Ian. (*Silence*.) [...] Tout à l’heure, quand tu es venu près de moi et que tu m’as demandé pardon, je n’ai rien dit, mais mon cœur éclatait, Ian, comprends-tu ? (*Silence*<sup>2205</sup>.) » L’alternance de paroles et de silence, sous la forme de didascalies, mime un dialogue impossible et presque indicible entre une vivante amoureuse d’un mort et ce mort épris d’un autre. Seuls trois bruits de l’extérieur peuvent être considérés comme une réponse ineffable, ainsi que le stipule la didascalie finale : « à ce

---

<sup>2200</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 708. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2201</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 177.

<sup>2202</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>2203</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>2204</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1071.

<sup>2205</sup> *Ibid.*, p. 1083. Cette référence est valable pour la citation suivante.

moment, on entend au loin le grondement du canon ; le vent souffle et la fenêtre bat. » Réponse de guerre, puisque le coup de canon annonce le début de la guerre de Sécession, et de violence avec le vent et la fenêtre battante. À ce dialogue impossible et presque indicible, proche de la prosopopée, s'ajoute le silence de Regina qui n'a pas accordé son pardon à Ian.

L'excipit de *Léviathan* s'achève par la mort d'Angèle qui semble frappée d'une surdité progressive : « à peine le son des paroles humaines parvenait-il à elle, mais elle n'en comprenait plus le sens<sup>2206</sup>. » C'est le silence qui s'empare ici d'Angèle. Expérience analogue pour Hoël, dans *Varouna*, au moment de sa pendaison : « il lui sembla qu'au-dessus de la foule en rumeur le silence s'étendait jusqu'à l'infini<sup>2207</sup>. » Le silence est, dans ces deux romans, le signe de l'indicible par définition, d'autant plus que nous retrouvons la modalisation du verbe « sembla » mais aussi, par un processus de retournement, celui de l'infini.

Dans la fiction greenienne, l'indicible se manifeste aussi dans la tension incluse dans l'idée d'une présence absente. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, James Knight, en décrivant le visage de Wilfred mort à Angus insiste sur l'idée d'une présence, d'une vie : « il était là, Angus, il était loin et il était près, tout près<sup>2208</sup>... » l'antithèse entre l'éloignement et la proximité de Wilfred et les points de suspension mettent en lumière l'indicible du salut et d'une vie d'élus après la mort. Les mots et la description achoppent à dire l'indicible et pourtant, le trope de l'antithèse parvient à dire cet *autre chose* de l'au-delà. La fin de *Sud* met également en scène cette antithèse par la présence du corps mort de Ian sur la scène et la volonté de Regina de dialoguer avec lui, ce qui est une manière de lui rendre la vie, de le rendre de nouveau présent. Regina croit en la présence de Ian, en dépit de sa mort patente : « Si, comme je le crois, tu es encore ici, écoute-moi, Ian<sup>2209</sup>. » Le dialogue se fait mystique et la présence de Ian suscite une autre présence, la Présence : « Dieu essuiera toutes les larmes. Il l'a dit lui-même. Il essuiera tes larmes et les miennes. » Par un glissement de pronom personnel, le « il » de Ian devient le « Il » de Dieu. Son sacrifice donne à la parole de Ian valeur mystique et rédemptrice. L'indicible passe encore une fois par la mort. La fin de *Léviathan* est extrêmement ambiguë, achoppant sur l'indicible de l'au-delà et du salut d'Angèle : « Déjà ses yeux se fixaient sur la vision que les morts contemplant à jamais<sup>2210</sup>. » Le terme « vision » est très ambivalent car il semble suggérer la présence de quelque chose mais rien n'est sûr. En effet, le présent gnomique « contemplant » et le générique « les morts » peuvent évoquer une « vision » vide comme une « vision » pleine. La fin de la première partie de *Varouna* paraît plus explicite. Au moment de sa mort, Hoël récite les premiers mots du Notre Père et « dans l'obscurité subite qui l'obligeait à regarder en lui-même, Hoël comprit que le Père lui ouvrait les bras<sup>2211</sup>. » L'absence de Hoël au monde, puisqu'il perd l'ouïe et la vue,

---

<sup>2206</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 813-814.

<sup>2207</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 685.

<sup>2208</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 708.

<sup>2209</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1083. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2210</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 814.

<sup>2211</sup> *Varouna*, OC, t. II, p. 686.

l'amène à découvrir une présence, lui-même et à trouver la Présence, semble-t-il, par la prière prononcée. Cependant, l'effet de focalisation interne « Hoël comprit » indique la subjectivité du personnage et renvoie à l'indicible de Dieu et du sens.

L'indicible se manifeste enfin par le choix de fins ouvertes dans la plupart des fictions greeniennes. Le mystère, les questions et l'ambiguïté demeurent sur le sens de la fiction, le salut et la présence de Dieu, ainsi qu'en témoigne la fin de *Chaque homme dans sa nuit*, pourtant la plus explicite sur le salut de Wilfred. James Knight indique en une phrase l'indicible au-delà même de la quasi-certitude du salut de Wilfred : « “On aurait dit qu'il souriait de ma surprise et qu'il connaissait des choses secrètes qu'il gardait pour lui<sup>2212</sup>.” » Le salut de Wilfred enfin dit engendre un nouvel horizon d'éléments indicibles avec l'idée que la mort et le salut livrent la connaissance de secrets ineffables pour le commun des mortels. Toute une avalanche de questions peut découler de ce nouvel indicible : que révèle la mort ? À quelles connaissances mystérieuses le salut donne-t-il accès ? Le sens de sa vie et de la vie en général est-il enfin accessible ? La fin ouverte de ce roman débouche sur des questions métaphysiques. *Moïra* propose aussi une fin ouverte puisque Joseph décide de se livrer et quitte la chambre de David : « Joseph poursuivit son chemin. Au bout de la rue, un homme vint vers lui<sup>2213</sup>. » Les questions se bousculent là aussi pour le lecteur : qui est cet homme ? Joseph peut-il échapper à la peine de mort ? Peut-il être sauvé ? Les nouvelles de Green sont les écrits fictionnels qui proposent les fins les plus ouvertes tant au niveau diégétique qu'au niveau herméneutique. Ainsi, la fin de *L'Apprenti Psychiatre* nous invite-t-elle à chercher et comprendre comment le brillant doctorant, Casimir Jovite, a bien pu finir en « fou délirant<sup>2214</sup> ». La nouvelle *Le Duel*, par l'évocation de Miss de Vere et de « “ses tours” » avec les « “cœurs<sup>2215</sup>” », nous conduit à nous interroger sur les raisons exactes du duel entre les deux protagonistes de la nouvelle et à nous perdre en conjectures sur le rôle de Miss de Vere. Enfin, *Le Rêve de l'assassin* nous amène à nous interroger sur la nature du crime commis par cet assassin poursuivi par une foule si féroce.

## 3.2. L'autre histoire ou le maquillage de la scène de crime

### 3.2.1. Une histoire peut en cacher une autre

La fin ouverte de maintes fictions greeniennes et la volonté d'échapper aux modèles littéraires permettent d'exprimer l'indicible, ainsi que le suggère Green, dans son *Journal* : « Il n'y a que ce que je passe

---

<sup>2212</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 708.

<sup>2213</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 193.

<sup>2214</sup> *L'Apprenti Psychiatre*, OC, t. VIII, p. 569.

<sup>2215</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 599.



sous silence qui s'exprime dans mes romans (c'est même pour cela que mon vrai journal se trouve enfoui dans ce que *j'invente*<sup>2216</sup>). » Cela nous conduit à prolonger la réflexion et à placer parfois l'éclairage sur un personnage secondaire, en apparence. Nous sommes ainsi invitée à lire le crime comme le voilement et le dévoilement d'une autre histoire, comme l'histoire fantasmée de l'inconscient. Le crime sert, dès lors, d'histoire première, pour masquer l'histoire seconde, indicible et fantasmée, mais essentielle pour Green. J'emprunte le concept d'autre histoire à celui, freudien d'« autre scène » qui renvoie à l'idée de la mise en scène du désir dans et par le rêve. Le rêve se présente comme un théâtre nocturne qui figure des scènes du désir car, ainsi que l'explique Sigmund Freud, « [l]e désir est ce mouvement qui aboutit à la formation d'images dans le rêve, selon le modèle forgé de l'hallucination de l'expérience de satisfaction primitive lors de la présentation du besoin<sup>2217</sup>. » Forte de cette définition de l'« autre scène », nous avons nommé l'histoire voilée par le crime et ses conséquences l'autre histoire, car elle tente de dire un indicible désir, en racontant une histoire secondaire. Dans la mesure où Green considère que ses livres sont ses « “rêves<sup>2218” », il n'est pas déraisonnable de proposer des interprétations qui prennent en compte leur dimension inconsciente, à la lumière de l'autobiographie greenienne. Si l'histoire seconde est cachée par l'histoire première du crime et de ses conséquences, c'est qu'elle recèle un contenu indicible, un secret qui ne peut être dit mais qui tente d'affleurer. Si nous examinons l'*Autobiographie* greenienne, nous nous apercevons, à la suite de la lecture d'un article de Carole Auroy, que « le grand non-dit », c'est « l'impossible aveu pour Mark<sup>2219</sup> ». L'indicible autobiographique chez Green est l'aveu homosexuel au premier garçon dont il tombe éperdument amoureux à l'université, Mark, comme il le nomme dans son *Autobiographie*, qui est, en réalité, Benton Owen. Or, il se trouve que dans les fictions comportant une seconde histoire, celle-ci coïncide souvent avec une histoire d'amour homosexuelle impossible. Examinons à présent les fictions greeniennes à la lumière de cette donnée autobiographique d'autant que Green lui-même semble nous y inviter par ce constat : « Romans, étapes d'un long voyage intérieur<sup>2220</sup>. »</sup>

La première fiction à mettre en scène une histoire homosexuelle souterraine, quoique secondaire sur le plan diégétique, est *Moïra*. Au cours du premier repas dans la maison de Mrs. Dare, Joseph est frappé par le visage d'un inconnu venu dîner aussi : « Dans son visage aux pommettes roses, les sourcils formaient deux longs traits noirs qu'on eût cru dessinés au charbon, et, sur sa tête, un grand reflet courbe suivait le mouvement d'une chevelure épaisse et luisante<sup>2221</sup>. » L'envie de lui parler est aussi immédiate que l'impossibilité de le faire ;

<sup>2216</sup> *Journal*, 31 octobre 1946, *OC*, t. IV, p. 946.

<sup>2217</sup> FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, traduction d'Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967 [1899], p. 481-482.

<sup>2218</sup> *Journal*, 27 août 1954, *OC*, t. IV, p. 1359.

<sup>2219</sup> AUROY Carole, « Les blessures de la parole dans l'*Autobiographie* greenienne », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007, p. 162.

<sup>2220</sup> *Journal*, 20 janvier 1947, *OC*, t. IV, p. 957.

<sup>2221</sup> *Moïra*, *OC*, t. III, p. 11. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.



l'indicible fait donc ici son entrée : « Pourtant il aurait voulu dire un mot de bienvenue, mais ses lèvres s'entrouvraient chaque fois en vain ». Joseph ne comprend pas la nature de son intérêt pour Praileau et son envie d'aller lui parler : « “Tant pis, se dit-il, j'attendrai. Quand ce garçon se lèvera pour partir, j'irai vers lui.” À ce moment, une voix intérieure lui demanda : “Pourquoi ?” et il demeura interdit, ne sachant que répondre à une question aussi simple. » L'impossibilité de trouver la réponse de son intérêt pour Praileau et le fait d'être « interdit » révèlent son attirance secrète et le tabou autour du désir qui est le drame de Joseph. Dans sa note à l'édition des *Œuvres complètes* en « La Pléiade », Jacques Petit corrobore cette interprétation : « Le thème évident de la séduction ne peut être traité nettement. Joseph ignorera toujours ce que sont ses sentiments pour Praileau. Il ne comprend pas<sup>2222</sup>. » D'ailleurs, il est d'abord tenté de ne pas parler de Praileau dans la lettre qu'il écrit à sa mère : « Parlerait-il aussi de Bruce Praileau ? Sur ce point, il s'interrogea. Quel intérêt cela pouvait-il avoir<sup>2223</sup> ? » L'indicible ressurgit à nouveau mais cède à la nécessité de tout raconter à sa mère et surtout, si peu que ce fût, au plaisir : « il trouva plaisant d'écrire ce nom à consonance étrangère dans le dernier paragraphe de sa lettre. » À l'impossibilité de dire et de comprendre son attirance pour Praileau, s'ajoute, bien sûr, l'impossibilité de représenter une scène de relation homosexuelle, encore plus frappée d'interdit que la scène de relation charnelle hétérosexuelle. La scène de combat entre les deux garçons va donc en tenir lieu, comme la scène de crime recouvre la scène de relation sexuelle impossible : d'ailleurs, elle manque de tourner au crime, ce qui est un indice supplémentaire pour confirmer son caractère érotique. Green analyse d'ailleurs cette scène de combat, en ces termes, dans son *Journal* : « Il [Joseph] veut tuer tout ce qu'il désire. Quelle lumière cela jette sur son corps à corps avec Praileau ! Mais il n'en sait rien. Praileau, lui, le sait parfaitement<sup>2224</sup>. » Le combat met ainsi en valeur le corps de Bruce Praileau dans une scène de déshabillage sensuelle : « il [Praileau] arracha sa chemise qui lui collait à la peau et son torse apparut, tout luisant de sueur<sup>2225</sup>. » Après le combat, Praileau s'essuie avec sa chemise dans un geste plein de sensualité : « Praileau ne bougea pas, mais la main qui tenait sa chemise s'arrêta entre ses seins. » Après cette scène, les deux garçons ne se parlent plus. Leur relation est éclipsée par le désir de Joseph pour Moïra. Puis, leur relation se renoue avec le meurtre de Moïra, quand Praileau propose à Joseph de l'aider à fuir. Au cours de cette scène, se joue l'aveu impossible de Praileau à Joseph : « “Je ne pourrai jamais te le dire<sup>2226</sup>.” » L'indicible ressurgit ici, lié à Praileau et à l'amour homosexuel, et trouve son point d'orgue dans le message mystérieux et ambigu que Joseph confie à David pour Bruce Praileau : « “Tu lui diras simplement que ce n'était pas possible<sup>2227</sup>.” » En apparence le message semble concerner la fuite impossible mais la réplique suivante de Joseph donne une épaisseur sémantique à cette phrase : « “Il comprendra

<sup>2222</sup> Note de *Moïra* par Jacques Petit, *OC*, t. III, p. 1571.

<sup>2223</sup> *Moïra*, *OC*, t. III, p. 12. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2224</sup> *Journal*, 13 octobre 1948, *OC*, t. IV, p. 1043.

<sup>2225</sup> *Moïra*, *OC*, t. III, p. 25. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2226</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>2227</sup> *Ibid.*, p. 193. Cette référence est valable pour la citation suivante.

ce que je comprends moi-même à présent.” » Cette deuxième réplique invite à relire la première comme la compréhension de l’amour homosexuel de Praileau par Joseph. Mais cet amour homosexuel est toujours entaché d’indicible et surtout d’impossibilité, comme l’amour de Green pour Benton Owen l’était dans les années 1920, alors que les deux jeunes gens se trouvaient eux-mêmes à l’université. C’est en filigrane l’histoire d’amour homosexuelle entre Green et Benton qui se rejoue dans *Moïra*, voilée. L’histoire secrète de Praileau et de Joseph est située à des endroits stratégiques de la fiction : le début et la fin. Guy Fessier note d’ailleurs l’importance que Green accorde à la scène de dévoilement de l’homosexualité : « Il [Green] fait de l’aveu homosexuel, impossible ou obsédant, utopique ou réel, un véritable climax narratif<sup>2228</sup>. » L’impossibilité de dire oblige à une stratégie du détour par la suggestion et le sous-entendu, comme l’analyse Guy Fessier : « cet “implicite” pose de façon logique le problème du secret coupable ou intime et celui de l’aveu criminel : on parle de son homosexualité, on avoue, on révèle<sup>2229</sup> ». L’homosexualité ressortit à la dimension de la culpabilité par son caractère criminel, au sens moral et religieux, et non juridique.

Cet aspect criminel de l’homosexualité est tout à fait perceptible dans le roman au titre évocateur, *Le Malfaiteur*. Ce roman raconte principalement l’histoire d’Hedwige au sein de la famille Vasseur et son amour impossible pour Gaston Dolange qui est homosexuel. En parallèle et souterrainement, se déroule le drame de Jean Rollet, recueilli par la famille Vasseur, homosexuel, aussi et qui se retrouve contraint de fuir en Italie où il se suicidera. Bien que ce roman ne comporte pas de crime, il présente une histoire seconde dont le point culminant est la liasse de feuilles intitulée *La Confession de Jean*<sup>2230</sup>. Le substantif « confession » est suffisamment éloquent et fort pour qu’on s’y attarde un peu : il vient du latin populaire *confessare*, de *confessus*, participe passé de *confiteri* qui signifie « avouer, confesser ». Dans le sacrement de pénitence catholique, la confession est l’une des étapes qui permet d’avouer ses péchés à un prêtre. En écrivant donc sa confession, Jean se reconnaît d’emblée comme un pécheur, un coupable et un « malfaiteur » en raison de son homosexualité, selon le jugement moral de la société, de la majorité, envers les homosexuels. D’ailleurs, Jean déplore l’obligation de mentir à laquelle un pays peu tolérant réduit les homosexuels :

*C’est là le plus dur châtement de l’individu qu’un penchant sexuel met au ban de la société ; il en est réduit à feindre ou à faire un éclat, et si le cœur lui manque de se déclarer, il est injustement contraint à vivre en hypocrite. [...] L’homme comme moi perdra toujours son procès contre la société, quelque brillante que soit sa défense. C’est en vain qu’il retrouvera dans des coteries les personnes bavardes et insouciantes qu’une sorte de complicité l’oblige à voir, il sentira toujours qu’il est l’exception et moralement seul au sein d’une humanité hostile<sup>2231</sup>.*

---

<sup>2228</sup> FESSIER Guy, « Les silences noirs et blancs de Julien Green », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007, p. 205.

<sup>2229</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>2230</sup> *Le Malfaiteur*, OC, t. III, p. 279-336.

<sup>2231</sup> *Ibid.*, p. 315.

À l'homosexualité qui « constitue un de ces péchés innommables qui crient au Ciel<sup>2232</sup> », s'ajoute l'hypocrisie, faute morale aux yeux de l'Église. C'est donc bien à l'aveu d'un drame intérieur que se livre Jean de même qu'à la confession de ses actions criminelles qu'il juge durement : « Mais je commence à prendre en horreur ce récit qui parle de tout ce que j'ai perdu et me fait voir ma vie sous un jour si faux<sup>2233</sup>. » L'horreur atteint le désespoir car Jean finira par se suicider, en Italie. Il est significatif que dans ce roman, aucun crime, au sens juridique, n'ait lieu : cela montre bien que dans cette fiction, l'homosexualité, et derrière elle, plus généralement, la sexualité, est le véritable crime. C'est dans ce roman que l'histoire seconde homosexuelle est la plus développée, notamment dans les feuillets de *La Confession de Jean*. Mais, significativement, *La Confession de Jean*, destinée à éclairer Hedwige et à la mettre en garde contre Gaston Dolange, échoit entre les mauvaises mains : celles de Mme Pauque. Celle-ci ne semble pas comprendre la spécificité du drame intérieur de Jean et ne témoigne d'aucune empathie, ce que prouve son seul commentaire : « “Tous les mêmes !” fit-elle à mi-voix<sup>2234</sup>. » Non contente de ne témoigner aucune empathie envers Jean, elle enferme cette confession dans un tiroir, l'enterrant à tout jamais, semble-t-il, comme un secret honteux : elle rangea « le paquet au fond d'un tiroir de sa grande commode qu'elle ferma, comme d'habitude, à clef. » L'histoire secondaire achoppe donc puisqu'elle atterrit dans la voie sans issue d'un tiroir. Elle échoue à toucher la bonne destinataire, ce qui génère un autre drame, l'accident d'Hedwige manipulant le pistolet de Raoul, à la fin du roman.

Si secondaire soit-elle, l'autre histoire homosexuelle exerce malgré tout une influence sur l'histoire principale, celle du crime. Dans *Moïra*, comme dans *Le Malfaiteur*, faute de comprendre tous les enjeux et toutes les implications de l'autre histoire, les personnages seront conduits à leur perte. Dans *Sud*, avec l'arrivée d'Erik Mac Clure et le sentiment passionné et inextinguible qui naît aussitôt chez Ian, l'histoire homosexuelle du jeune lieutenant polonais tend à prendre une place importante, même si la pièce se déroule sur fond de guerre imminente entre le Nord et le Sud. Cette histoire d'amour impossible et homosexuelle tend à supplanter la passion de Regina pour Ian et celle d'Angelina pour Erik. Le thème de l'impossible aveu de son amour homosexuel, déjà observé chez Praileau, dans *Moïra*, refait surface, à l'instar de l'amour coupable, voire criminel, ainsi que le dit Ian : « ce mot que je meurs de ne pouvoir dire vous semblerait plus mystérieux et plus abominable que tout le reste<sup>2235</sup>. » Le caractère « abominable » de l'aveu homosexuel fait de Ian une sorte de monstre, à l'écart du genre humain, tant il se sent différent. L'aveu s'avère ici impossible car l'être aimé se caractérise par une grande rigueur et une grande pureté, comme l'explique avec violence Ian à Erik : « Il est

---

<sup>2232</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>2233</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>2234</sup> *Ibid.*, p. 336. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2235</sup> *Sud, OC*, t. III, p. 1071.

autour de toi, l'interdit, le cercle d'horreur, autour de ton visage, de tes épaules, de tes mains<sup>2236</sup>. » L'« autre scène », la scène impossible de relation sexuelle passe par le duel, érotisé, et le crime d'Erik.

Dans *Chaque homme dans sa nuit*, l'autre histoire est celle qui se déroule entre Wilfred et son cousin, Angus, homosexuel. Significativement, c'est Angus qui a le dernier mot du roman. C'est l'histoire seconde qui se déroule irrégulièrement, en parallèle de l'histoire principale de Wilfred et de son amour adultère pour Phœbé Knight. Au cours de leurs retrouvailles, à Wormsloe, après quatre ans sans s'être vus, Angus contemple son cousin : « "Tu as changé<sup>2237</sup>" », laissant entendre qu'il est devenu séduisant. L'indicible de la séduction homosexuelle se met en place par la réplique d'Angus, comprenant une litote, à la remarque de Wilfred indiquant qu'il n'a pas embelli : « "Je n'ai pas dit cela", répondit Angus d'une voix sérieuse. » Ensuite, l'impossible aveu refait surface : « "Oh, c'est à la fois très simple et très difficile à expliquer. – Je ne comprendrais pas, peut-être. – Je ne sais pas... Je ne crois pas<sup>2238</sup>." » La scène impossible de la relation sexuelle passe par l'essayage symbolique d'une paire de gants qui appartiennent à Angus :

*Le cœur lui battait un peu comme s'il allait commettre une action douteuse. Il glissa les doigts dans un gant, puis après une incertitude, la main tout entière. À la vérité, le gant serrait légèrement, mais Wilfred fut saisi de l'aspect que prenait sa main dans cette enveloppe de peau. "Mets l'autre", dit Angus à mi-voix. Wilfred prit le gant sans même dire merci. Il se sentait gauche et troublé et le sang lui monta au visage<sup>2239</sup>.*

Dans sa note concernant la perte du gant de Wilfred sur la route, Jacques Petit précise que le gant indique « l'émoi sensuel<sup>2240</sup> » de Wilfred. Sensualité et érotisation que nous retrouvons dans la scène d'essayage des gants, comme le confirme l'acte de pénétration dans les gants et les mots « action douteuse », « enveloppe de peau », « mi-voix », « troublé » et « sang ». L'aveu de l'amour homosexuel est accompli pour la première fois, dans ce roman, sous la forme d'une lettre d'Angus à son cousin : « *Te parler de mes sentiments n'avancerait à rien, mais il m'en coûte d'écrire ces mots qui m'éloignent de toi à jamais<sup>2241</sup>.* » Dans sa lettre, Angus formule une phrase ambiguë au sujet de Wilfred : « *Je crois que tu ne te connais pas bien, parce que tu as peur de toi-même, comme beaucoup de garçons très pieux<sup>2242</sup>.* » Cette assertion pourrait tout à fait suggérer une homosexualité refoulée de Wilfred. D'ailleurs, Max lui dira la même chose, presque mot pour mot. Wilfred est victime du charme de Max : « D'un grand sourire, Max fit voir ses dents dont la blancheur étonnait chaque fois

---

<sup>2236</sup> *Ibid.*, p. 1074.

<sup>2237</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 422. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2238</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>2239</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>2240</sup> Note de Jacques Petit sur *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 1660.

<sup>2241</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 528.

<sup>2242</sup> *Ibid.*, p. 529.

Wilfred qui, cette fois encore, fut victime du charme de celui qu'il appelait intérieurement une canaille<sup>2243</sup> ». Au cours de la deuxième entrevue entre les deux cousins, Angus avoue à Wilfred qu'il est malheureux car il l'aime en vain et n'a même pas la foi pour supporter cela. Angus se sent perdu : « “Est-ce que dans ton système il existe un salut possible pour les gens comme moi<sup>2244</sup> ?” » L'aveu de l'amour homosexuel ayant été fait, l'indicible se déplace du côté de Dieu et d'un salut possible pour les homosexuels qu'Angus pose dans ces mots : « “Nous autres, nous restons dans ce que vous appelez les ténèbres extérieures. Nous sommes rejetés. Le mot est dur, mais il est dans l'Évangile<sup>2245</sup>.” » Angus, face au désespoir d'une relation charnelle avec Gheza, sans amour, amorce un parcours religieux, en tentant de prier : « “C'était pour n'être pas seul que j'ai essayé de prier, puisqu'en priant on parle à quelqu'un. Je me suis même mis à genoux. J'ai demandé, mais personne n'est venu, je l'aurais senti. Il n'y avait personne<sup>2246</sup>.” » Dans l'amour d'Angus pour Wilfred, il y a l'envie d'avoir « la foi<sup>2247</sup> », d'aimer et d'être aimé de Dieu.

Le roman *Épaves* n'échappe pas à l'indicible et à la présence d'une autre histoire, ainsi que l'analyse Jérôme Pourcelot dans un article dédié à ce roman : « le discours auctorial, de loin en loin étrangement aphoristique (“Tout homme est roi dans un désert”), s'immisce dans le récit pour nous conter subrepticement une histoire souterraine “indicible”, qu'*Épaves* n'ose pas nous livrer dans sa nudité tragique inquiétante<sup>2248</sup>. » Jérôme Pourcelot poursuit son analyse en interprétant ce roman comme le roman du « bourgeois “malfaiteur” », « roman indicible dans les années 1930<sup>2249</sup> ». En effet, Philippe, au cours de l'une de ses errances nocturnes, après avoir découvert sa lâcheté, semble en quête d'un rendez-vous interlope. La rencontre avec le malfaiteur voleur plaît à Philippe qui prend le temps d'observer la figure du jeune malfaiteur : « Il était jeune ; la visière de sa casquette jetait sur le haut de son visage une ombre triangulaire qui masquait les yeux et le nez, mais les lèvres un peu épaisses découvraient des dents fortes et saines. Philippe essaya de trouver un air honnête à cette bouche d'adolescent et à cette mâchoire résolue<sup>2250</sup>. » Un nouveau portrait est effectué juste avant le lancer du portefeuille, insistant sur la jeunesse, de façon laudative : « Sa peau blanche brillait au menton et aux joues ; sa bouche pleine et fraîche comme celle d'un enfant respirait une innocence qui paraissait presque comique<sup>2251</sup>. » Le dialogue commence d'ailleurs de façon ambivalente, comme un dialogue de séduction, de la part du jeune voyou : « “On s'est déjà vu quelque part.” » Puis, le jeune voleur poursuit par ses propos ambigus : « “Vous

<sup>2243</sup> *Ibid.*, p. 639.

<sup>2244</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>2245</sup> *Ibid.*, p. 632.

<sup>2246</sup> *Ibid.*, p. 631-632.

<sup>2247</sup> *Ibid.*, p. 633.

<sup>2248</sup> POURCELOT Jérôme, « Les indices de l'Indicible dans *Épaves* », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007, p. 9.

<sup>2249</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>2250</sup> *Épaves, OC*, t. II, p. 40.

<sup>2251</sup> *Ibid.*, p. 42.

habitez par ici ? demanda-t-il<sup>2252</sup>.” » Cette scène nous conduit à interpréter le personnage de Philippe comme un homosexuel refoulé, ce que Green dévoile dans une notation rétablie de son *Journal intégral* :

*Un peu agacé de ce que personne ne voit dans Épaves le drame sexuel dont il est question. Au fond, c'est l'histoire d'un inverti marié. Il ne sait pas qu'il est inverti ; c'est un homme qui meurt lentement sans connaître le nom de sa maladie, sans se rendre compte, même, qu'il est malade. Cela je ne l'ai pas dit mais la chose est évidente<sup>2253</sup>.*

Jérôme Pourcelot continue l'approfondissement de l'indicible dans cette fiction en évoquant une autre hypothèse d'interprétation : la « lâcheté de Philippe cacherait l'abandon de la rigueur religieuse inatteignable, au profit de la vie sensuelle (plus facile)<sup>2254</sup> ».

Dans la mesure où nous avons vu qu'il fallait lire des scènes de combat ou de crime entre deux hommes comme « l'autre scène », la scène impossible à représenter et dire, nous pouvons raisonnablement analyser la scène de combat de la nouvelle *Le Duel*, comme une scène de relation charnelle homosexuelle. La sensualité et la douceur de l'atmosphère sont d'emblée mises en avant : « Si douce est la nuit qui vient, si tendre et paisible que l'homme le plus violent oublierait sa rancœur à se promener dans cette ombre innocente<sup>2255</sup>. » Les deux hommes se déshabillent, pour se mettre à leur aise. Le geste du jeune homme blond est sensuel : « Par un geste instinctif, il porte une main, qu'il a fort belle, à sa poitrine et se retourne à tout moment sans cause apparente<sup>2256</sup>. » Les deux hommes se transpercent de leur épée, scène érotique symbolique, bien sûr. Le coup fatal est porté au « cœur » du jeune homme blond. La tombe les réunira comme des amants, ainsi que le dit l'un des témoins : « il faudra creuser une tombe sur place. Nous les mettrons tous deux ensemble. »

Dans ces autres histoires secondaires et cachées, des analogies dans le physique des hommes se font jour qui révèlent une parenté avec Benton Owen, le type de beauté masculine recherché par Green. Dans *Minuit*, le sensuel Serge endormi est contemplé avec avidité par Élisabeth : « [Elle] se penchait sur le visage dont elle effleurait de ses cheveux les joues brunes et la grande bouche rouge entrouverte ; elle eut encore le temps de voir briller les longues mèches d'or qui s'ébouriffaient au-dessus d'un petit front volontaire<sup>2257</sup>. » La beauté de Serge est encore plus éclatante avant qu'il ne tue M. Agnel : « De grands reflets de lumière brillant sur la peau jaune et lisse de sa poitrine et de son ventre, le revêtaient d'une sorte d'armure et prêtaient à sa nudité quelque chose de chaste et d'héroïque<sup>2258</sup>. » Nous retrouvons ici la beauté des réprouvés de *L'Enfer* de Gustave Doré.

---

<sup>2252</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>2253</sup> *Journal intégral*, 1919-1940, vendredi 15 avril 1932, *op. cit.*, t. I, p. 406.

<sup>2254</sup> POURCELOT Jérôme, « Les indices de l'Indicible dans *Épaves* », *op. cit.*, p. 13.

<sup>2255</sup> *Le Duel*, OC, t. VIII, p. 598.

<sup>2256</sup> *Ibid.*, p. 599. Cette référence est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>2257</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 557.

<sup>2258</sup> *Ibid.*, p. 613.



Les caractéristiques des éphèbes de Green se retrouvent d'un personnage à l'autre, avec des variantes. Dans *Varouna*, Hoël est brun et beau. Dans *Si j'étais vous...*, Paul Esménard est une brute mais bien bâti : « ils [ses cheveux] étaient beaux parce que, malgré la brosse et la pommade, ils se tordaient sur son front bas, comme si des doigts invisibles eussent passé dans tout cet or sombre<sup>2259</sup>. » Les cheveux de Paul sont ceux de Joseph. Dans *Moïra*, Bruce Praileau est brun, à l'instar de Benton Owen. Joseph, quant à lui, a les yeux noirs, est roux aussi, comme Paul, et possède des caractéristiques sensuelles, comme Serge : « ce nez tant soit peu relevé du bout, cette bouche trop rouge et trop pleine<sup>2260</sup> ». Dans *Chaque homme dans sa nuit*, Angus est blond, a la peau blanche et possède un visage d'une régularité classique : « Sous les boucles dorées, le petit front têtue de dieu grec prêtait une sorte de noblesse au visage d'une régularité trop pure, mais le nez court et les lèvres boudeuses manquaient de caractère<sup>2261</sup>. » Angus a les cheveux de Serge. Wilfred, quant à lui, ressemble à « un faune<sup>2262</sup> », aux dires d'une femme et a une « grande bouche », un « nez retroussé », « des joues roses », des « cheveux [...] d'un noir d'encre » et des « yeux gris, l'un d'eux tiré vers la tempe<sup>2263</sup> ». Wilfred a ainsi les cheveux de Praileau et de Hoël, comme Benton Owen. Jean Sémolué remarque que « Mark (Benton) » se retrouve dans les personnages de « Denis, Serge, Praileau<sup>2264</sup> ». Tous ont en commun un cou vigoureux, dont nous avons dit l'importance.

Un autre motif se dégage de cette autre histoire d'amour homosexuel, celui de l'ange. Joseph est baptisé par ses congénères « l'Ange exterminateur<sup>2265</sup> ». C'est le même surnom qui est donné à Erik Mac Clure, dans *Sud*, par M. White : « Vous auriez dit l'ange exterminateur<sup>2266</sup>. » Le cousin homosexuel de Wilfred, dans *Chaque homme dans sa nuit*, se nomme Angus et l'un des amis homosexuels de Max se surnomme « [l']Ange<sup>2267</sup> ». Le motif de l'ange lié à l'homosexualité n'est pas sans rappeler le personnage de Jean Cocteau, l'ange Heurtebise, entre autres. L'ange, censé être asexué, serait la traduction de la recherche d'un amour homosexuel pur et dépouillé de l'acte sexuel. C'est peut-être l'éloge de l'amour platonique, comme antidote au crime suscité par le désir sexuel, que suggèrent ces surnoms ou prénoms donnés à maints personnages, dans leur relation à l'homosexualité. Green tend à confirmer cette analyse dans l'une des notations de son *Journal* :

*Le cœur cherche une sorte de paradis que l'acte charnel risque de détruire. [...] De là, chez moi, la souffrance et la joie mêlées que je ressentis en Amérique, racontées dans Terre lointaine, alors qu'amoureux du personnage appelé Mark, je luttais pour que notre amitié ne tournât pas à*

---

<sup>2259</sup> *Si j'étais vous...*, OC, t. II, p. 901.

<sup>2260</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 57.

<sup>2261</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 422.

<sup>2262</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>2263</sup> *Ibid.*, p. 448.

<sup>2264</sup> SÉMOLUÉ Jean, « *Moïra* et Julien Green. Ambiguïtés et certitudes », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007, p. 72.

<sup>2265</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 77.

<sup>2266</sup> *Sud*, OC, t. III, p. 1081.

<sup>2267</sup> *Chaque homme dans sa nuit*, OC, t. III, p. 606.



*l'aventure physique. La chair souffrait, mais l'amour était sauf. Cette importance donnée à l'amour que l'on appelle platonique est au fond de toute mon œuvre*<sup>2268</sup>.

Cette analyse de Green nous conduit ainsi à nous demander si la seconde histoire d'amour homosexuel impossible ne recrée pas un amour idéal, platonique, permettant de garantir l'amour terrestre et la foi, l'amour de Dieu. Force est de constater que cette histoire seconde ne se fait jour qu'à compter de 1950, dans l'œuvre fictionnelle de Green, même si des traces sont perceptibles, dès 1932, dans le roman *Épaves*.

### 3.2.2. L'histoire secrète du péché originel et du paradis retrouvé

En lien direct avec l'autre histoire de l'amour homosexuel indicible, voilée par l'histoire principale aboutissant au crime, débouchant sur une relation impossible d'amour platonique, il semble bien que certaines fictions greeniennes relatent, en réduction, le parcours chrétien qui mène du péché originel au paradis retrouvé. Dans un article, Jérôme Pourcelot suggère la lecture de l'histoire secrète du péché originel, à l'œuvre dans la fiction greenienne :

*Toute l'œuvre greenienne se tisse sur le canevas, continûment dupliqué, de la faute originelle obscure, du péché qui plonge l'humanité (et l'innocent enfant de la rue de Passy) dans le "mal" car si "vivre est un mal", comme le dit Baudelaire, sporadiquement jansénisant à ses heures spleenétiques, c'est parce que le mal est assimilé à la concupiscence*<sup>2269</sup>.

Jérôme Pourcelot développe son analyse du désir comme un mal en mentionnant sa prégnance dans le cas du désir homosexuel : « Homosexué, cette concupiscence s'amplifie en se chargeant du poids écrasant d'une culpabilité vis-à-vis d'un Dieu qui, pourtant, a voulu qu'il en fût ainsi. » Le péché originel est analysé par Paul Ricœur dans *La Symbolique du mal* sous le titre de « mythe adamique » et relaté de la façon suivante :

*Cet homme [Adam] à son tour se résume en un geste : il prit du fruit et en mangea. De cet événement il n'y a rien à dire : on ne peut que le raconter ; il survient et désormais le mal est advenu. De l'instant comme césure on ne peut dire que ce qu'il finit et ce qu'il commence. D'une part, il achève un temps d'innocence, d'autre part il commence un temps de malédiction*<sup>2270</sup>.

---

<sup>2268</sup> GREEN Julien, *L'Arc-en-ciel*, 31 mars 1983, *op. cit.*, p. 260.

<sup>2269</sup> POURCELOT Jérôme, « Résonances jansénistes dans l'œuvre greenienne », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green : Littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2008, p. 33. Cette référence est valable pour la citation suivante.

<sup>2270</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, *op. cit.*, p. 458.

Du résumé succinct de Paul Ricœur, nous pouvons retenir l'idée d'événement, de connaissance, de découverte et d'entrée du mal dans un monde juste, bon et parfait. Partons donc de cette définition du péché originel afin de voir sa manifestation dans la fiction greenienne. Ainsi défini, le péché originel s'apparente à la révélation d'une chose, d'une connaissance jusqu'alors cachée, ce qui le rapproche du dévoilement d'un secret. Or, ce secret est à l'œuvre dans maintes fictions greeniennes et mène au crime. Le secret et le péché originel ont partie liée avec le désir souvent de nature amoureuse. Le désir entraîne le crime : c'est là le péché originel dans l'œuvre de Green. Dans *Mont-Cinère*, c'est le désir de possession de la maison pour Emily qui génère l'incendie final. Dans *Adrienne Mesurat*, c'est l'amour de la jeune femme éponyme pour le docteur Maurecourt qui entraîne le parricide. Dans *Léviathan*, c'est le désir pour Angèle qui conduit Guéret à la violer et à la défigurer. Dans *Minuit*, c'est l'amour de Serge pour Élisabeth qui conduit le jeune homme à violer la jeune femme et à tuer M. Agnel, bien qu'il veuille tuer M. Edme. Dans *Varouna*, c'est le désir de s'approprier le « joyau » de Morgane qui mène Hoël à égorger Morgane. Dans *Si j'étais vous...*, c'est le désir de Paul pour Berthe qui conduit le jeune homme à étrangler la jeune femme. Dans *Moïra*, c'est la découverte de l'amour charnel qui conduit Joseph à étrangler Moïra. D'ailleurs, dans ce roman, le péché originel est surdéterminé, notamment quand David va montrer les outils de jardin dont Joseph aura besoin pour enterrer Moïra :

*“C'est ici qu'on range les outils de jardinage, expliqua David en poussant la porte. Il y a quelques années, on a trouvé un crotale derrière le tuyau d'arrosage, et c'est même pour cela que Mrs. Ferguson a fait construire ce petit mur qu'on franchirait d'une enjambée, mais qui empêche les serpents de pénétrer dans le jardin<sup>2271</sup>.”*

Pour reprendre la formulation de Paul Ricœur, le mal est « déjà là<sup>2272</sup> », mais Joseph lui donne naissance dans la fiction, par son crime. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, le désir charnel de Max pour Wilfred débouche sur le crime. Dans *Sud*, le désir de Ian pour Erik Mac Clure entraîne le duel et le crime d'Erik. Dans *L'Ennemi*, le désir de Jacques pour Élisabeth le conduit à ourdir un assassinat contre son demi-frère, Pierre. Dans *L'Ombre*, le désir de James Ferris l'amène à assassiner Évangéline. Dans *Les Étoiles du Sud*, le désir de William Hargrove pour sa fille Laura le pousse à tuer Régis, son mari.

Mais la présence du péché originel implique son contraire, son futur, le salut et le retour vers le paradis perdu, comme l'analyse Paul Ricœur, dans *La Symbolique du mal* : « nous avons confirmé la subordination du dogme du péché originel à la prédication du salut<sup>2273</sup>. » Cela signifie que le péché originel désigne d'emblée le salut et le paradis retrouvé ; d'ailleurs, le mythe du péché originel, selon Paul Ricœur, a été écrit et interprété à la faveur du rachat de tous les péchés par le Christ. Or, si l'œuvre de fiction de Green se fait indéniablement

---

<sup>2271</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 129.

<sup>2272</sup> RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, op. cit., p. 528.

<sup>2273</sup> *Ibid.*, p. 524.

l'écho du péché originel, elle comporte au cours du dénouement de maintes œuvres de fiction, la présence d'un jardin, qui revêt une qualité de symbole édénique, dans cette autre lecture que nous tâchons de faire. Si notre lecture de cette autre histoire est valable, alors Green réécrirait dans certaines de ses œuvres fictionnelles l'histoire religieuse, spirituelle et eschatologique de l'humanité. C'est une reprise condensée de la Bible. L'incendie de la maison de haine qu'est Mont-Cinère se termine dans le jardin pour Franck qui ne peut évidemment plus pénétrer dans la maison : « Alors, il s'élança de nouveau dans le jardin<sup>2274</sup> ». Pour Franck, le jardin est synonyme de salut physique et de renouveau par l'action du feu. Dans *Léviathan*, pour Guéret, le jardin des Grosgeorge représente la seule chance d'évasion car Mme Grosgeorge y a jeté la clef de la chambre : « elle traversa la pièce et lança la clef par la fenêtre<sup>2275</sup>. » C'est d'ailleurs du jardin que Fernande, envoyée par Angèle, appelle Guéret : « Une voix qui appelait du jardin les fit tressaillir tous deux<sup>2276</sup>. » Dans *Minuit*, Serge cherche à fuir avec Élisabeth par le jardin de Fontfroide : « “Tu marcheras derrière moi jusqu'à ce que nous soyons sortis du jardin<sup>2277</sup>.” » Même s'il fait ici l'objet d'un mouvement de sortie, le jardin fait figure de lieu donnant accès à une libération et un Éden. Dans *Moïra*, le jardin de Mrs. Ferguson permet de trouver tout ce qu'il faut pour enterrer Moïra et dissimuler son péché sous la neige, comme le signale Joseph à David : « “Elle est enterrée sous les arbres, de l'autre côté du petit mur<sup>2278</sup>.” » Ainsi, le jardin est de nouveau pur puisque Moïra rejoint le serpent de l'autre côté du mur du jardin édénique. Toutefois, cette analyse de Moïra comme figure de tentatrice – dans l'esprit de Joseph – est peut-être un peu réductrice. Après avoir enfoui le corps de la jeune femme de l'autre côté du mur, Joseph garde un temps sa dernière lettre « dans la poche de son veston<sup>2279</sup> », c'est-à-dire contre son cœur. Le fait de conserver une partie de Moïra contre cet organe pourrait alors signifier symboliquement le passage d'une vision du salut par la hantise (et l'enfouissement de la faute) à une vision du salut par la grâce de l'amour, paradis spirituel. Dans *Chaque homme dans sa nuit*, le cercueil de Wilfred trouve sa place dans le jardin du cimetière : « L'ombre des sycomores remuait imperceptiblement sur les façades aux minces colonnes blanches et les fleurs brillaient le long des pelouses<sup>2280</sup>. » Le dénouement de *L'Ennemi* se clôt par une sortie du château de Silleranges pour se rendre dans le jardin, ce qu'indique la didascalie : « *Elle sort par le jardin avec Philippe. La nourrice regarde Jacques et sort après Élisabeth et Philippe. Jacques hésite un instant, puis prend son chapeau et les suit*<sup>2281</sup>. » Le jardin signifie la fin de la pièce, par le côté jardin, bien sûr, mais aussi le salut possible d'Élisabeth. La pièce de théâtre *L'Ombre*, s'achève par un va-et-vient entre la scène et le hors-scène, la

<sup>2274</sup> *Mont-Cinère, OC*, t. I, p. 270.

<sup>2275</sup> *Léviathan, OC*, t. I, p. 806.

<sup>2276</sup> *Ibid.*, p. 809.

<sup>2277</sup> *Minuit, OC*, t. II, p. 614.

<sup>2278</sup> *Moïra, OC*, t. III, p. 191.

<sup>2279</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>2280</sup> *Chaque homme dans sa nuit, OC*, t. III, p. 707.

<sup>2281</sup> *L'Ennemi, OC*, t. III, p. 1158.

maison et le « parc », qui n'est pas un jardin mais peut en contenir un, d'où parviennent des « cris<sup>2282</sup> », signe du dénouement et de l'amour possible entre David Grey et Lucile. Le jardin symbolise l'avenir, l'indicible du jardin édénique, peut-être, et la possibilité d'une évasion vers un ailleurs, thème cher à Green, ainsi qu'il le déclare dans son *Journal* : « C'est le thème de l'évasion qui se retrouve au fond de tout ce que j'ai jamais écrit<sup>2283</sup>. »

---

<sup>2282</sup> *L'Ombre, OC*, t. III, p. 1248.

<sup>2283</sup> *Journal*, 7 janvier 1930, *OC*, t. IV, p. 61.



# CONCLUSION





*Les études sur moi sont toutes fausses, étant établies en équilibre exclusif sur mon œuvre de romancier*<sup>2284</sup>.

Tant par leur abondance que par leur violence dans l'œuvre de Green, les crimes se présentent d'emblée comme prégnants. Poser la question du crime dans l'œuvre de cet écrivain se justifie donc pleinement et ce, tout particulièrement, dans son œuvre fictionnelle. En effet, Green considère que ses « romans » sont son « vrai journal<sup>2285</sup> », dans son *Journal*. Mais considérer l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Green, plutôt que seulement ses romans, permet de proposer une nouvelle approche de l'univers et de l'imaginaire greeniens car ses pièces de théâtre ont été peu étudiées et ses nouvelles encore moins. La question du crime n'a jamais été encore étudiée en tant que telle, de façon approfondie. Cette question, étudiée par le prisme de l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Green, nous a donc offert une nouvelle porte d'entrée sur l'imaginaire et le travail de cet écrivain. Cette nouvelle étude d'un écrivain majeur du xx<sup>e</sup> siècle intervient dans un contexte où il retrouve, vingt-quatre ans après sa disparition, une actualité littéraire, avec la parution du premier tome de son *Journal intégral* pour la période de 1919 à 1940, en septembre 2019, du deuxième tome pour la période de 1940 à 1945 et du troisième tome pour la période de 1946 à 1950, en septembre 2021<sup>2286</sup>. Actualité littéraire d'autant plus prégnante que son *Journal intégral* mentionne les passages censurés de récits de relations ou de fantasmes homosexuels relatés en termes fort crus, replaçant ainsi Green au sein des écrivains homosexuels, écrivant de la littérature homosexuelle, nous y reviendrons.

Au cours de ce travail de thèse, nous avons interrogé les œuvres de notre corpus fictionnel et compris comment et pourquoi Green écrivait des crimes, scènes et actes frappés d'interdit, d'effroi, extra-ordinaires, tant dans la réalité, que dans la littérature. La scène de crime greenienne réussit le mariage monstrueux entre l'éthique et l'esthétique. En effet, par son caractère obsessionnel, hallucinatoire et sa reprise d'éléments récurrents personnels ou issus d'emprunts artistiques, l'acte criminel greenien offre une dimension esthétique indéniable. Par ailleurs, le crime, acte transformateur par excellence, se présente bien comme un aboutissement et un catalyseur narratifs et dramatiques dans la mesure où un parcours initiatique et religieux s'instaure après le crime,

---

<sup>2284</sup> Julien Green cité par RACLOT Michèle, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Julien Green. Étapes, constantes et variations esthétiques », in TOUZOT Jean (dir.), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, *Littératures contemporaines*, n° 4, 1997, p. 49.

<sup>2285</sup> *Journal*, 15 octobre 1948, *OC*, t. IV, p. 1044.

<sup>2286</sup> La parution des quatrième et cinquième tomes aura lieu en 2023. Le quatrième tome couvrira la période de 1950 à 1960 et le cinquième celle de 1960 à 1970.

tant pour les criminels que pour les victimes. La dimension éthique est donc aussi présente dans l'écriture de l'acte criminel chez Green. Transgression d'un interdit, le crime se présente donc comme un mode d'accès privilégié, bien que paradoxal, vers l'indicible, autobiographique et divin.

La première partie nous a permis d'étudier la poétique de l'acte criminel chez Green : nous avons vu que la scène de crime se présentait comme un lieu de croisement littéraire et esthétique personnel et novateur. En effet, le crime fait l'objet d'une narration obsessionnelle qui se traduit, en premier lieu, par un aspect visionnaire, au sens de « celui ou celle qui perçoit ou croit percevoir la réalité profonde des choses, au-delà du visible, de l'immédiat », d'après le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. La scène de crime revêt donc un caractère visionnaire chez Green par le biais de plusieurs éléments : l'apparition même du crime, brutale, qui fait basculer le récit ou la pièce de théâtre de la banalité de l'ordinaire dans l'extraordinaire. Climax narratif, le crime dramatise le temps et crée un espace spécifique et extraordinaire. L'écriture entre dit et non-dit qui place le crime sur le plan onirique d'un cauchemar et la variation des points de vue qui génère une instabilité de la vision de la scène de crime concourent à donner un aspect visionnaire à l'acte criminel greenien. L'écriture du crime, à l'instar du reste de la fiction greenienne, passe par un auteur voyant qui donne ce don à son lecteur, dans l'acte de lecture, faisant d'eux, face à la scène de crime, des voyeurs.

La scène de crime greenienne comporte aussi des éléments stylistiques récurrents, comme la locution adverbiale « tout à coup » qui lui sert d'embrayeur, la présence de tropes et de marqueurs axiologiques qui ouvrent la voie à une réelle esthétique du crime. La phrase greenienne, d'ordinaire simple, au sens grammatical, se trouve davantage ciselée, au cours de cette scène : la présence de parataxe syndétique ou asyndétique, de périodes, d'allitérations en liquides [l] et chuintantes [ʃ] et d'assonances en [u] et [y] en témoigne. À la manière de l'imaginaire de la matière que traite Gaston Bachelard, nous avons pu établir une taxinomie des crimes greeniens, en fonction de la présence d'éléments ou objets récurrents. Les actes criminels appartiennent ainsi chacun à l'un des six motifs prégnants suivants : l'eau, emblème du crime commis dans *Épaves*, l'escalier, adjuvant du meurtre contenu dans *Adrienne Mesurat*, le feu, acteur principal de l'incendie de *Mont-Cinère*, l'air, que les pièces de *L'Ennemi* et de *L'Ombre* mettent à l'honneur, le sang, que la nouvelle *Le Duel* démontre tout particulièrement et la clef, motif présent dans maints crimes. À la charnière du lexique, de la phonétique et de la thématique, se situe la syllabe [ku] qui constitue le pilier majeur de l'acte criminel greenien. Cette syllabe unifie l'ensemble des crimes. Sur le plan lexical, elle renvoie au « cou », partie du corps particulièrement prisée par Green et ses personnages criminels pour tuer leurs victimes, et aux « coups » que toutes les armes, contondantes ou à feu, peuvent générer. Elle fait aussi l'objet d'une répétition phonétique, au cours des scènes de crime, comme un rappel obsédant. Ces éléments récurrents d'une scène à l'autre, même s'ils sont agencés différemment, avec plus ou moins d'importance, dans des genres fictionnels distincts, donnent l'impression de lire la même scène de crime. Ils fonctionnent comme les mots du lexique inconscient dont dispose Green pour agencer la scène de crime.

Cette scène, très personnelle chez Green, est aussi éminemment littéraire car elle est marquée par l'intermédialité et l'intertextualité. Le tableau des *Porteurs de mauvaises nouvelles* de Lecomte du Nouÿ et les gravures de Gustave Doré pour *L'Enfer* de Dante marquent à jamais Green, dès son enfance, et exercent une grande influence sur son écriture de l'acte criminel. Des films tels que *Nosferatu le vampire* de Friedrich Wilhelm Murnau, *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene et *Un Chien andalou* de Luis Buñuel inspirent aussi Green. Dans ses fictions, cet auteur emprunte ainsi non seulement des images et des schémas mais aussi des techniques visuelles et narratives au cinéma. Grand lecteur, Green crée des histoires enrichies par de multiples influences littéraires : l'intertexte œdipien présent notamment dans *Adrienne Mesurat*, *Othello* de William Shakespeare qui innerve en profondeur *Moïra* et *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson qui domine dans *Léviathan*. Green emprunte aussi aux *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, aux *Misérables* de Victor Hugo, aux *Aventures d'Oliver Twist* de Charles Dickens et aux grands romans de Fédor Dostoïevski qu'il a lus à cinquante ans et qui l'inspireront profondément mais inconsciemment : *Crime et châtiment*, *L'Idiot* et *Les Frères Karamazov*. La lecture quotidienne des faits divers alimente aussi l'écriture de Green qui métamorphose certains crimes en véritables faits divers par souci d'effet de réel mais aussi pour montrer leur côté cliché.

Nourrie et pétrie de lectures, de tableaux et de films, la scène cruciale du crime dans la diégèse et la pièce de théâtre se mue à son tour en véritable moteur fictionnel. Dans la majorité des fictions greeniennes, le crime constitue un aboutissement fictionnel et, paradoxalement, un catalyseur herméneutique, car le lecteur est invité à enquêter, devant le mystère qui se pose, sur les causes des crimes et aussi sur leurs conséquences. Il fonctionne comme un véritable moteur fictionnel dans la mesure où il suscite plusieurs récits, qui alimentent la fiction et relancent l'action, en laissant des indices de récit policier, dans son sillage, bien que vite abandonné, en utilisant une multifocalisation qui permet de narrer le crime selon différents points de vue, en utilisant un mode de narration répétitif ou itératif, en allant par paires au sein de la fiction ou en se poursuivant d'une œuvre à l'autre. Les poursuites et les reprises des thèmes d'une fiction à l'autre paraissent aboutir à une atténuation de la scène de crime au fil du temps.

Dans un deuxième temps, nous avons tâché de comprendre les origines du crime, en analysant les différentes couches herméneutiques. Tout d'abord, la révélation du secret qui plane souvent autour des victimes entraîne systématiquement une chute morale ou physique et le crime, dans les schémas narratifs et dramatiques des œuvres de fiction de Green. En effet, le secret, qui revêt la forme d'un non-dit, porté à la connaissance du futur criminel ou d'une personne qui ne doit pas le savoir, précipite la crise et l'acte criminel. Ce rôle du secret dans la fiction greenienne rappelle celui dévolu à ce thème dans les romans gothiques dont Green était aussi un lecteur. Puis, nous nous sommes intéressée aux liens entre crime et secret. Si le secret appelle le crime, la réciproque est également vraie : le crime appelle le secret. Le crime se présente comme une scène de dévoilement d'une histoire secrète. La littérature a d'ailleurs partie liée avec le secret. En s'appuyant sur les théories freudiennes, Marthe Robert a ainsi identifié deux scénarii secrets à l'origine des deux modes de fabulation

romanesque : le scénario de « l'enfant trouvé » et celui du « bâtard œdipien ». Les crimes, l'absence de père chez les personnages criminels et les trois meurtres de la figure paternelle tendent à rapprocher le mode de fabulation de la fiction greenienne du scénario du « bâtard œdipien ». Selon Marthe Robert, ce scénario secret entraîne à sa suite le roman dans la transgression et implique le crime. À l'origine des crimes greeniens, se trouve souvent un amour passionnel qui fait l'objet d'une obsession et d'une cristallisation toute stendhalienne. Le secret dévoilé avant le passage à l'acte criminel a souvent trait à la frustration ou au rejet de l'amour passionnel du futur criminel et s'accompagne de colère et de jalousie, deux émotions qui mènent au crime, chez Green. Le thème du secret s'articule étroitement et logiquement avec celui de l'enfermement : c'est la cause et la conséquence du secret. L'enfermement intérieur fonctionne souvent comme une cause du secret car le personnage greenien, qu'il soit futur meurtrier ou future victime, est enfermé en lui-même, dans son identité. Les traits de caractère, le corps, le comportement social ou l'orientation sexuelle d'un personnage font de son identité une véritable prison qui suscite ennui et haine de soi et d'autrui. Le crime survient quand l'enfermement du personnage criminel s'accroît : à ce moment-là, le schéma actantiel se modifie et un personnage adjurant du futur criminel devient un opposant. L'enfermement intérieur se double aussi d'un enfermement extérieur notamment dans une chambre, reflet de la personnalité de son occupant. L'enfermement extérieur ne se réduit pas à l'espace : il est aussi temporel. Le topos littéraire du lieu clos ou objet clos, gardien d'un secret, et de la clef qui le dévoile, largement exploité dans la fiction gothique, est un leitmotiv de la fiction greenienne préluant au crime. Le dispositif narratif du huis clos fonctionne comme un catalyseur d'agressivité et de violence, un révélateur de vérité. Symbole de la connaissance du secret, la clef est aussi un emblème phallique aux yeux de Sigmund Freud, ce qui contribue à fortement érotiser les scènes d'enfermement.

Le crime greenien s'inscrit dans un processus d'engrenage tragique qui se manifeste par la fatalité à l'œuvre dans les rêves et les visions des personnages. Les rêves sont considérés comme porteurs de connaissances sur le passé et le psychisme, dans une perspective psychanalytique, et de connaissances sur l'avenir, dans une perspective métaphysique. Ils appartiennent à ces « événements » propres à susciter « l'étonnement » mais produits « comme à dessein<sup>2287</sup> » qu'Aristote considère comme les signes du tragique. Dans la fiction greenienne, ils révèlent les crimes à venir. Un véritable parcours annonciateur du crime peut être identifié dans la fiction greenienne : il passe par les actions des personnages, les objets, les lieux et les événements qui participent largement de ce *fatum*. Le renversement, signe tragique par excellence selon Aristote, est également présent dans l'œuvre greenienne. Selon George Steiner, les poètes tragiques grecs pensaient que les vies humaines basculaient dans le malheur sous l'effet de « forces » inconnues ou d'« énergies surnaturelles<sup>2288</sup> ». Ces notions de « forces » et d'« énergies » se retrouvent sous la plume greenienne peu avant

---

<sup>2287</sup> ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., 1452 a, p. 100.

<sup>2288</sup> STEINER George, *La Mort de la tragédie*, op. cit., p. 9.

l'acte criminel afin de décrire l'état dans lequel se trouvent les criminels. En posant la question de la nature de ces « forces », nous avons pu explorer plusieurs pistes enrichissantes. L'*ῥῆξις* (la colère et la démesure) et l'*ἀμαρτία* (l'erreur, l'égarement), qui représentent les deux grandes sources des crimes dans les tragédies grecques, offrent une explication plausible des « forces » qui s'emparent des criminels greeniens et permettent un classement des crimes selon ces deux catégories. Dans l'univers épique homérique et tragique, les « forces » traduisent la volonté des dieux souvent dissimulés sous un déguisement humain ou non. Nous retrouvons ainsi, de façon troublante, la présence d'un brouillard ou d'un halo mystérieux dans les hallucinations des personnages criminels comme si une intervention surnaturelle était à la manœuvre derrière l'acte criminel. Les « forces » assimilées aussi, chez Green, à de « l'électricité », renvoient à la science. Or, Konrad Lorenz, un biologiste, considère que les forces qui nous animent le plus fortement sont celles des instincts. Il souligne ainsi la conservation de l'instinct d'agression chez l'homme comme chez maintes espèces animales. Influencé par la lecture des écrivains naturalistes dans sa jeunesse, Green a aussi recours à un déterminisme emprunté aux théories scientifiques utilisées par ces auteurs, en s'appuyant sur l'atavisme et le milieu socio-culturel des personnages criminels et de leurs victimes. Or, l'hérédité et le milieu, aux yeux des naturalistes, apparaissent comme des assises scientifiques mais aussi des avatars de la fatalité antique. La violence et l'avidité qui caractérisent nombre de criminels greeniens leur viennent d'une hérédité parentale et sont exprimées parfois dans un vocabulaire naturaliste. Le milieu extérieur (le milieu naturel de l'habitat, l'éducation et le milieu social) joue un rôle secondaire, voire périphérique, mais déterminant dans les crimes greeniens et leur *modus operandi*. Certains crimes illustrent alors souterrainement une différence sociale entre le criminel et sa victime. Le criminel greenien est en effet souvent issu d'un milieu social modeste : commettre le crime peut donc constituer une revanche sociale, l'occasion d'un renversement de domination sociale. Le déterminisme des personnages criminels et victimes est si puissant qu'il est même enclos dans l'étymologie et le mode de présentation des noms et prénoms des personnages de criminels et de victimes greeniens. Certains personnages possèdent un nom ou un prénom porteur d'un déterminisme fatal et tragique. Les prénoms des criminels et victimes comportant ainsi un déséquilibre ou une identité incomplète reflètent une dissonance dans l'être du personnage et peuvent être le signe d'une fatalité à l'œuvre.

Passionnels et amoureux pour la plupart, les crimes nous ont invitée à explorer la piste psychanalytique pour examiner les rapports étroits à l'œuvre entre Éros et Thanatos qui conduisent au crime. Green se montre conscient de ce lien lorsqu'il déclare dans son *Journal* : « l'aboutissement de l'érotisme, c'est le meurtre<sup>2289</sup>. » Il pense en effet que l'excès de la recherche du plaisir ne peut mener qu'au crime. Or, c'est cette idée d'excès dans le débordement des organes et des sens qui permet, selon Georges Bataille, d'expliquer le rapport entre

---

<sup>2289</sup> *Journal*, 9 mai 1954, OC, t. IV, p. 1336.

l'érotisme et la violence. Dans le climax de la violence de l'érotisme, l'homme perd son individualité et connaît une mort symbolique. Un enchaînement logique cohérent permet ainsi de relier intimement l'érotisme à la violence et à la mort. Le désir, d'autant plus exacerbé qu'il est frustré et refoulé, fait le pont chez Green entre l'érotisme et le crime. Il génère chez les personnages criminels des névroses et une sorte de folie homicide. La violence et le crime greeniens sont aussi le fruit du « désir mimétique » tel que l'a défini René Girard : ils permettent en effet aux criminels de se rapprocher du médiateur voire de se substituer à lui. Le fort lien entre l'érotisme et le crime nous a permis d'identifier le rôle psychanalytique des armes du crime dans la fiction greenienne : les armes sont non seulement des instruments de domination mais aussi des symboles phalliques. L'érotisation des armes du crime conduit aussi à une érotisation du corps de la victime et notamment de son cou, partie privilégiée par Green. Il est frappant de constater que la scène de relation sexuelle dans la fiction greenienne fait l'objet d'une ellipse. En revanche, les scènes de crime qui les suivent ou les englobent sont particulièrement détaillées. Le récit du crime, récit de transgression d'un interdit par essence, se présente donc non seulement comme une compensation du désir frustré et de l'amour rejeté des personnages criminels mais aussi comme un récit se substituant à une scène interdite, impossible à narrer : celle de la relation sexuelle. La scène de crime remplace la scène de relation charnelle jamais décrite dans la fiction greenienne, ce que l'érotisation de la scène de crime nous a permis de montrer. La sexualité et le crime fusionnent tout particulièrement dans l'acte d'étranglement, ce qui explique pourquoi ce *modus operandi* est si répandu dans la fiction greenienne. L'acte criminel constitue donc la transgression de l'interdit sexuel et permet aussi de rejouer deux scènes originaires : la première est un souvenir d'enfance de Green vers cinq ans lorsque, sans doute surpris en train de se livrer à l'onanisme, sa mère le menace de castration en brandissant un long couteau à pain, jetant un voile d'horreur sur la nudité et le sexe masculin. La deuxième scène originnaire est celle de la découverte à six ans du tableau des *Porteurs de mauvaises nouvelles* de Lecomte du Nouÿ qui scelle probablement l'orientation homosexuelle et une fascination pour le *durus amor*. Un lien entre ces deux scènes originaires s'est établi inconsciemment par l'attitude des personnages et la présence d'une arme tranchante : une identification a eu lieu dans l'esprit de Green entre sa mère et Pharaon. Le rapport entre crime et sexualité est inextricablement entrelacé dès sa naissance, sous la forme d'une relation sadomasochiste. En suivant cette piste, nous avons pu mettre au jour une taxinomie des crimes greeniens selon deux scénarii originaux : celui de la punition de la mère castratrice, figure de la mauvaise mère et celui illustrant le vol du phallus par la castration, accomplissement de la menace maternelle. Ces deux catégories de meurtres empruntent des éléments aux deux scènes originaires intimement mêlées. Le secret constitue encore un point commun entre la sexualité et le crime. Si le crime est érotisé, la sexualité est criminalisée, dans un processus de réversibilité entre ces deux notions. Les rares scènes de relations sexuelles décrites dans les œuvres autobiographiques de Green le sont comme des assassinats. Lieu de rencontre entre crime et sexualité, c'est logiquement le viol qui est la forme de relation sexuelle privilégiée chez Green. La sexualité devient ainsi un crime dans l'œuvre de Green, ce que l'on voit bien dans les fictions dénuées de crimes, au sens juridique.



En dernier lieu, nous avons vu comment le crime connaît une transformation, après sa perpétration : un parcours paradoxal s'instaure ainsi de la transgression de l'interdit vers le salut et l'indicible. Le crime se présente en effet comme une scène pivot d'inversion et de brouillage des frontières. Les criminels apparaissent dissociés, réifiés voire animalisés au cours de la scène de crime. L'altération de leur conscience passe par leur mode de perception du monde extérieur modifiée. Le corps agit indépendamment des criminels faisant d'eux de véritable machine à tuer, ce que marque un rythme rapide des actions. Ils connaissent un dédoublement de la personnalité. La dualité du personnage greenien est le reflet de la pensée dualiste à l'œuvre dans cette fiction : la *libido sentiendi* et la *libido excellendi* entrent ainsi en opposition dans la pensée et la poétique greeniennes. Cette dichotomie s'accroît de la haine de l'instinct sexuel. Les victimes sont, quant à elles, divisées et animalisées : cela montre leur vulnérabilité et leur impuissance. L'instinct de la peur et de la conservation dépasse les victimes et implique une scission de leur être. Criminels et victimes forment alors un couple indéfectible. N'ayant pas toute leur conscience au moment de l'acte criminel, les personnages greeniens ne sont pas pénalement responsables ni coupables juridiquement et moralement. Les crimes se présentent alors pour la plupart comme des meurtres et non comme des assassinats. À la lumière des analyses de Paul Ricœur sur les notions de responsabilité et de culpabilité dans les théologies tragique et biblique, nous avons pu établir une distinction entre ces deux théologies et approfondir notre analyse de la responsabilité et de la culpabilité des criminels greeniens. En butte au déterminisme tragique, les criminels greeniens n'apparaissent donc pas responsables des meurtres qu'ils commettent. Toutefois, l'*ἄβρις* et l'*ἀμαρτία* présentes dans l'acte criminel montrent aussi une part de liberté et donc de culpabilité chez les meurtriers. Bien qu'irresponsables, au fil des œuvres de fiction, les criminels greeniens, notamment à partir de *Varouna*, décident d'assumer la responsabilité de leur meurtre et d'affronter leur culpabilité. Nous avons ainsi l'évolution d'une vision tragique vers une vision chrétienne de la responsabilité et de la culpabilité. Le crime apparaît aussi comme le moyen de révéler et mettre en cause la société. La découverte du crime par les autres personnages de la fiction donne lieu à une critique féroce des comportements sociaux par Green. C'est aussi, de façon plus subtile, en nous appuyant sur la théorie d'Émile Durkheim, une manière d'esquisser la culpabilité ou la complicité indirecte de la société dans les crimes accomplis par l'un de ses membres. Le brouillage des frontières introduit par l'acte criminel se poursuit au niveau des armes du crime. Objets et mains deviennent des armes par une actualisation progressive dans le discours et une hyperbolisation qui favorisent une montée du suspense très efficace. Sous l'effet du crime, l'objet le plus banal et le plus quotidien se mue alors en redoutable arme, signe de force et de puissance d'un individu sur un autre. Les armes du crime fonctionnent avec d'autres objets ce qui accentue les effets d'annonces du crime. Les mains sont également fortement dramatisées et prennent une importance considérable chez certains personnages. Avant ou pendant le crime, les armes font l'objet d'une personnification qui leur confère une autonomie. Cette personnification s'accompagne de façon concomitante de la réification des meurtriers. Les éléments tels que l'eau, l'air et le feu subissent à leur tour une métamorphose dans certaines fictions : ils se muent en entités voire divinités animées d'intentions mystérieuses ou en animaux menaçants. Ils acquièrent alors



la faculté sadique et cruelle d'inspirer les personnages avant leur forfait. Certains lieux greeniens, comme les ports ou les escaliers, véritables *loci horribiles*, semblent susciter le crime ou son imagination chez les protagonistes. Ils semblent bien recéler un *genius loci* de nature criminelle. Ces inversions par le crime préfigurent le renversement du péché en voie de salut : ce sont les manifestations de la *felix culpa*. Criminels et victimes s'accomplissent l'un par l'autre, dans un parcours initiatique et religieux qui conduit certains coupables au repentir et certaines victimes au pardon. Ces deux types de protagonistes découvrent par le crime, véritable rite de passage, et par l'épreuve du double et du miroir, leur moi profond. Le parcours religieux, qui s'inscrit évidemment dans le parcours initiatique, nous a permis d'établir que l'avènement du moi profond est aussi un chemin christique vers le salut. Les victimes et leur bourreau vont accomplir ce parcours spirituel en passant par les étapes du brisement de cœur, de la souffrance physique ou morale, l'examen de conscience et parfois le remords pour les criminels et le pardon pour les victimes qui ouvre un temps hors du temps. Mais ces parcours initiatiques et religieux, tant chez les victimes et que chez leur bourreau, ne sont ni systématiques, ni forcément complets, ni même toujours explicites. Les armes utilisées se présentent comme des instruments de la Passion qui assurent symboliquement le renversement du mal en bien. Toutefois, les œuvres fictionnelles de Green semblent conçues pour que le sens demeure ambigu : des points d'achoppements à la lecture chrétienne du salut des personnages par le biais du crime se font jour. Dans l'œuvre greenienne, le mal apparaît si prégnant et si pesant qu'il finit par faire douter du salut des personnages. Certains crimes comportent un caractère sacrificiel dans la perspective archaïque et tragique. Certains criminels deviennent de véritables « *pharmakos* » aux yeux des membres de la communauté dans laquelle ils évoluent. En outre, une trace de sacré archaïque est aussi identifiable dans l'idée qu'il faut une vie sacrifiée pour qu'une autre soit vraiment sauvée. Concernant le repentir et le salut, les pièces de théâtre et les nouvelles sont encore plus ambiguës voire silencieuses que les romans de Green. Deux visions théologiques, celle du christianisme et celle du monde tragique et archaïque, semblent s'affronter dans les pièces de théâtre. L'assassinat sacrificiel de Pierre dans *L'Ennemi* peut même s'interpréter, à la faveur des théories de René Girard, comme une déviation de l'Évangile. Les nouvelles greeniennes sont exemptes de mention de Dieu et de parcours vers le salut. L'œuvre fictionnelle de Green et l'analyse des crimes posent la question de l'origine et de la nature du mal. Green semble considérer que le mal se manifeste par des « forces » qui s'emparent des criminels au moment de leur passage à l'acte. Or, ces « forces » se présentent comme un mélange subtil de concret et d'abstrait, ce qui rejoint les théories de bon nombre de philosophes. Dans son œuvre fictionnelle, Green se fait l'écho des grandes apories philosophiques sur le mal, bien que de façon discrète. Dans la conception archaïque, selon René Girard, la violence est au cœur du sacré, ce qui n'est pas le cas dans la théologie chrétienne. La poétique du crime chez Green exprime donc une dialectique entre la transgression et le salut. Elle illustrerait alors le passage du sacré impur que constitue la violence, vestige archaïque, au sacré pur du salut chrétien par l'amour. À maintes reprises dans son *Journal*, Green souligne les origines troubles de son œuvre de fiction et suppose qu'elle entache de péché son auteur. Pourtant, ne pas écrire pour un écrivain est aussi un péché. Cette aporie ne semble donc pouvoir être dépassée qu'en faisant de son

œuvre fictionnelle une catharsis du mal intérieur. Si l'écriture du crime semble bien une nécessité chez Green afin de conserver son équilibre mental, en revanche, cela constitue le danger de susciter des passions et des péchés chez le lecteur.

La question du crime génère donc une ambiguïté du sens. Autrement dit, la transgression de l'interdit mène à l'expression d'un inconnu, d'un indicible. Pour se mettre en quête de ce qui n'est pas dit ni représenté, il semble que l'auteur n'ait d'autres ressources que de se faire *criminel* pour briser son œuvre fictionnelle et ses personnages. D'ailleurs, un plaisir sadique du romancier se fait jour quand il s'agit de tuer un personnage qui est détestable et qu'il déteste. Le crime précipite le brisement des personnages et de l'œuvre fictionnelle notamment quand il se trouve à la fin de la fiction ou de la première partie. Les fins des fictions se déroulent à leur tour rapidement par une accélération des actions ou des courses ou un jeu littéraire métapoétique brisant l'illusion réaliste. Dans la troisième partie de *Varouna* l'image de la maison s'impose comme une allégorie du roman. Conséquemment, quitter ou tenter de quitter la maison chez Green devient une tentative de quitter le roman et la vie. C'est un signal pour mettre fin à l'œuvre fictionnelle. S'échapper de la fiction implique aussi d'échapper à tous les modèles fictionnels convenus, symboles littéraires par excellence, notamment par un jeu métapoétique. Le crime, qui favorise la destruction des personnages et de la fiction, permet de laisser la place à autre chose, à l'indicible. L'interdit entraîne donc bien l'indicible. Chez Green, l'indicible se dit par des silences éloquentes, l'expression de refus de dire les choses, l'idée d'une présence absente de caractère divin et le choix de fins ouvertes. Dans l'œuvre greenienne, l'histoire criminelle se présente comme le voilement et le dévoilement d'une autre histoire. Le crime sert, dès lors, d'histoire principale pour masquer l'histoire seconde indicible et fantasmée venant de l'inconscient de Green et s'ancrant dans son autobiographie. Or, le non-dit majeur dans la vie de Green est l'impossible aveu homosexuel à Mark, alias Benton Owen. Cette histoire de l'impossible aveu homosexuel se fait jour dans certaines fictions greeniennes, surtout à partir de 1950. Une autre histoire secrète, celle du péché originel et du paradis retrouvé émerge dans la fiction greenienne au travers du crime et de la présence du salut ou la mention d'un jardin aux échos édéniques à la fin de maintes fictions. L'histoire criminelle se présenterait alors chez Green comme une réécriture de l'histoire religieuse, spirituelle et eschatologique de l'humanité.

Au terme de l'étude du crime dans nos trois parties, notre hypothèse de départ s'est infléchie. Forte de l'idée que le crime forme un climax narratif et dramatique intense et extra-ordinaire, notre hypothèse initiale consistait, rappelons-le, à comprendre comment l'écriture du crime se présentait comme un aboutissement et un catalyseur narratif et dramatique conduisant à un bouleversement des valeurs. Notre étude nous a menée à découvrir que les crimes situés à la toute fin des fictions ne pouvaient conduire à un bouleversement des valeurs conséquent puisque la fiction se clôt sans permettre aux personnages en vie de commencer un quelconque parcours initiatique ou religieux, dans la plupart des cas. En revanche, les crimes situés à la charnière de deux parties, généralement la première et la deuxième, sont porteurs de ce bouleversement des valeurs et favorisent la mise en place d'un parcours initiatique et religieux, mais ce n'est pas toujours le cas, dans les romans notamment, mais aussi et surtout dans les pièces de théâtre et les nouvelles. Cette première hypothèse de travail

s'est heurtée aux points de résistance de certains romans, des pièces de théâtre et des nouvelles. En outre, elle ne prenait pas suffisamment en compte les motifs récurrents à l'œuvre dans la poétique de la scène de crime et qui révèlent, par leur caractère obsessionnel, un non-dit chez Green et dans l'œuvre fictionnelle. Cette nécessité de prendre en compte la diversité de la fiction greenienne et pas uniquement les romans nous a permis d'accéder aux notions de non-dit et d'ambiguïté du sens. Chez Green, le non-dit a trait au crime, qu'il génère et dont il est la conséquence. Par la scène de crime et le non-dit qui lui est connexe, nous sommes donc parvenue à poser l'idée d'interdit. Le crime fait l'objet d'un interdit intense, à plusieurs niveaux : moral, religieux et juridique. C'est au niveau juridique que nous avons principalement traité le crime, dans les manifestations du meurtre, de l'assassinat et du viol, pour plus de commodité et pour restreindre un peu le corpus fictionnel mais aussi concentrer la notion dans l'œuvre de Green afin d'éviter un éparpillement et favoriser les comparaisons et effets de contraste entre les œuvres.

Interdit, le crime est nonobstant accompli dans la fiction greenienne et ce, avec constance. Sur l'ensemble de notre corpus fictionnel de dix-sept œuvres, dix-huit homicides et quatre viols sont perpétrés, ce qui veut dire que chaque fiction comporte un crime en moyenne. La transgression de l'interdit s'avère donc à prendre en compte pour savoir ce que Green et son œuvre fictionnelle en font. Autour du crime greenien flottent des éléments récurrents et marqueurs stylistiques obsessionnels qui, joints à la notion d'interdit, conduisent, en littérature, à l'indicible, c'est-à-dire à ce qu'on ne peut ou ne doit pas dire. Ces deux notions, l'interdit et l'indicible, nous ont semblé pouvoir indiquer les deux pôles à même d'englober la question du crime dans l'œuvre fictionnelle de Green. Le passage de la transgression de l'interdit à l'indicible, autobiographique et divin a donc constitué notre hypothèse de recherche et s'est révélé l'articulation montrant le fonctionnement de la poétique du crime dans l'œuvre fictionnelle de Green.

Cette articulation, plus appropriée aux deux pôles du crime dans l'œuvre fictionnelle de Green, nous a permis de faire des découvertes importantes sur les fonctions du crime au sein de la diégèse mais aussi pour leur auteur. Le crime, en lui-même, dans l'instant de son accomplissement, transgresse un interdit moral et religieux fort, nous l'avons dit, mais il sert de compensation à la frustration ou au rejet dont les criminels font l'objet par leur victime. Tuer, c'est prendre une vie : c'est un gain pour compenser une perte. Violer, c'est voler avec violence quelque chose à la victime. Violer revient à obtenir par la force ce qui se refuse. C'est aussi une compensation. Pour Green, l'écriture du crime est le moyen d'écrire la scène impossible : la scène de relation charnelle. En effet, les scènes de crime, fortement érotisées, dénoncent leur origine et leur fonction de voilement d'un interdit en même temps que suggestion d'accomplissement. La scène de crime est donc l'écriture de la scène de relation sexuelle interdite et jamais décrite, dans l'œuvre fictionnelle de Green, tout du moins. Mais pourquoi cette scène est-elle interdite et indicible ? Deux scènes originaires sont à la source du tabou greenien qui pèse sur la sexualité : un souvenir d'enfance de menace de castration du petit Julien par sa mère avec un couteau à pain et le tableau de Lecomte du Nouÿ, *Les Porteurs de mauvaises nouvelles*, figurant un massacre d'esclaves par Pharaon avec un sabre. La découverte de ces deux scènes originaires qui tournent autour de

l'angoisse et du fantasme de castration nous a conduit à relire les crimes selon les deux scénarii inconscients : certains crimes illustreraient l'accomplissement de la menace de castration de la mère et d'autres seraient l'illustration fantasmée du meurtre de la mauvaise mère, celle qui menace l'enfant.

Cette découverte montre que le crime, chez Green, est un voile destiné à cacher la scène interdite de relation sexuelle. C'est donc la sexualité qui constitue le véritable crime, ce que confirme parfaitement le contre-exemple des fictions dépourvues de crime où la sexualité et le désir sont sans cesse mis en accusation. Cette assimilation de la sexualité au crime est particulièrement problématique, ce qui explique que l'œuvre fictionnelle de Green tourne de façon quasi-obsessionnelle autour de cette question. En effet, le rapport de Green à la sexualité se forge dans l'enfance, à la faveur d'une éducation religieuse maternelle puritaine, comme il le révèle dans *Partir avant le jour* :

*Autour de moi, sans peut-être le savoir, elle dressait des interdits terribles. L'idée de la pureté qu'elle formait en moi, je la tenais de ses inquiétudes. [...] Le corps était l'ennemi, mais il était aussi la forteresse visible de l'âme et principalement le temple du Saint-Esprit. Tout devenait à la fois dangereux et sacré de ce qui touchait à la chair. Elle devait rester nette. [...] L'intégrité du corps se liait à l'intégrité de l'âme. Il fallait demeurer intact<sup>2290</sup>.*

Les termes « dangereux » et « sacré » soulignent le poids de l'interdit qui pèse sur le corps. Cet interdit s'étend donc rapidement à la nudité qu'il faut cacher au plus vite car elle est douteuse, ainsi que Green en prend conscience en analysant les dessins qu'il faisait, enfant, d'être nus : « C'était le rêve du corps. Je portais en moi une faim monstrueuse à laquelle je ne comprenais rien. [...] Le crime, c'était de ne pas avoir de vêtements, le crime, c'était d'aller nu. Ainsi les hommes que je dessinais étaient des criminels<sup>2291</sup>. » Nous voyons ici se nouer une première tension entre le corps et la notion de crime car il s'accompagne d'une fascination exprimée dans une hyperbole « faim monstrueuse » qui est le vocabulaire utilisé pour désigner le désir sexuel des personnages greeniens. La sexualité, impliquant le corps et la nudité, ne tarde pas à être désignée comme une mauvaise action, ainsi que l'exprime Green dans son *Journal* : « Il ne fallait pas situer tout le mal dans ce qui m'attirait si fort<sup>2292</sup>. » D'ailleurs, s'adonner à la sexualité dans le vocabulaire greenien c'est « fai[re] le mal, renversé sur le lit comme un assassiné<sup>2293</sup> ». Les termes « mal » et « assassiné » font ici de la sexualité un crime. Pourtant, la sexualité est aussi qualifiée de « puissance aveugle » et d'« instinct aussi fort que la vie<sup>2294</sup> » par Green, ce qui met au jour une deuxième tension : profondément ancré dans la nature humaine, bien que criminel, le désir sexuel est presque irrésistible. Green souligne à maintes reprises que le plaisir est criminel et qu'il met en péril la foi à laquelle il

---

<sup>2290</sup> *Partir avant le jour*, OC, t. V, p. 702.

<sup>2291</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>2292</sup> *Journal*, 11 février 1933, OC, t. IV, p. 224.

<sup>2293</sup> *Partir avant le jour*, OC, t. V, p. 806.

<sup>2294</sup> *Journal*, 31 janvier 1971, OC, t. V, p. 591.

reste profondément attaché : « Le plaisir tue en nous quelque chose<sup>2295</sup>. » Il précisera sa pensée dans un autre passage du *Journal* en montrant que la mise en cause de la pureté du corps dans l'acte sexuel implique nécessairement celle de l'âme : « À vrai dire, ce n'est pas le corps qui est coupable, mais bien l'âme qui consent. [...] le voluptueux prépare le lit de l'incroyant<sup>2296</sup>. » Les deux tensions mises au jour aboutissent à une opposition insoluble, une dualité conflictuelle entre la sexualité et la spiritualité, la première étant impure et la seconde pure. Cette dichotomie est à l'origine du conflit obsessionnel qui innerve et unifie toute l'œuvre fictionnelle de Green ainsi qu'il le déclare : « Il n'y a pas de littérature passionnelle sans conflits, pas de conflits sans obsession. [...] Chez moi le conflit est extrême<sup>2297</sup>. »

Ce premier dévoilement problématique de la sexualité vue comme un crime, signe d'un indicible qui cherche à se dire, nous indique que le crime possède encore d'autres voiles. Le crime constitue le paravent fictionnel, point central, qui voile et dévoile l'interdit et l'indicible, divin et autobiographique.

Ce travail de recherche ouvre, nous l'espérons, d'autres horizons, d'autres perspectives de découvertes sur l'œuvre greenienne que ce soit sur des aspects génériques, thématiques ou poétiques. Au cours du deuxième chapitre de la troisième partie, au sujet des parcours intérieurs et vers la rédemption des personnages, une ligne de fracture générique s'est dessinée entre les romans greeniens et le reste de ses œuvres fictionnelles, pièces de théâtre et nouvelles. Pourquoi ? Cela tient-il aux spécificités génériques ? Green a-t-il une conception bien tranchée ou inconsciente d'un rôle herméneutique, fictionnel ou moral dévolu à tel ou tel genre dans sa poétique du crime ? Green semble avoir un avis bien défini sur le genre de la nouvelle, comme il l'explique dans son « Avant-propos » au recueil de nouvelles *Histoires de vertige* : « Pour moi il n'y a aucun lien entre nouvelle et roman, car la nouvelle, la "short story", n'est pas un court roman, mais un récit où, quand tout est dit pour l'auteur, celui-ci s'arrête. Commence alors le rêve<sup>2298</sup>. » La conception greenienne de la nouvelle insiste sur la suggestion, l'implicite et l'importance du non-dit qui offre la possibilité à l'esprit de s'évader vers le hors-texte. C'est aussi une façon pour Green de garder possibles toutes les suites et toutes les explications. Quant aux pièces de théâtre, nous avons pu voir qu'elles confrontaient différentes conceptions de la divinité, notamment celle issue de l'héritage judéo-chrétien et celle provenant de la tradition antique et tragique. La pièce de théâtre *Sud* est par ailleurs placée sous le patronage d'Aristote, ainsi que nous l'avons souligné, au travers de l'épigramme extraite de sa *Poétique* dont voici le texte : « La purification d'une passion dangereuse par une libération véhémence ». C'est ainsi qu'Aristote définit la tragédie et je ne pense pas pouvoir donner de meilleur résumé de la pièce qu'on va lire<sup>2299</sup>. » Si Green considère que sa pièce de théâtre *Sud* est une tragédie alors, en effet, la

---

<sup>2295</sup> *Journal*, 9 juin 1937, *OC*, t. IV, p. 434.

<sup>2296</sup> *Journal*, 20 octobre 1945, *OC*, t. IV, p. 864.

<sup>2297</sup> *Journal*, 23 décembre 1971, *OC*, t. V, p. 627.

<sup>2298</sup> GREEN Julien, *Histoires de vertige*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>2299</sup> *Sud*, *OC*, t. III, p. 995.

vision tragique n'est pas celle du monde judéo-chrétien, ainsi que le rappelle George Steiner : « La tragédie est étrangère à la vision judaïque du monde<sup>2300</sup>. » Il développe les deux visions du monde de la manière suivante :

*L'esprit judaïque est profondément convaincu que l'ordre de l'univers et de la condition humaine est accessible à la raison. Les voies du Seigneur ne sont ni capricieuses ni absurdes ; nous pouvons les saisir pleinement si nous les examinons avec le regard lucide de l'obéissance. [...] Le théâtre tragique naît d'une affirmation exactement contraire : la nécessité est aveugle et, quand l'homme se trouve confronté avec elle, que ce soit à Thèbes ou à Gaza, elle le frappe de cécité<sup>2301</sup>.*

Le genre de la tragédie, s'il est fidèle à l'esprit grec, selon George Steiner, exclut donc la vision judéo-chrétienne et un parcours intérieur vers la rédemption. Ces réflexions sont peut-être une explication à l'ambiguïté du sens dans *L'Ennemi*, à l'absence de parcours vers le pardon et le salut chez Philip Anderson dans *L'Ombre* et à la prédominance de la vision tragique dans *Sud* que nous avons mise au jour. Elles offrent aussi, par leur éclairage générique, une ouverture vers un conflit latent entre littérature et conception judéo-chrétienne que le crime serait là pour montrer et le parcours intérieur et religieux pour dénouer. Il faudrait sans doute approfondir ces questions de genre dans la poétique greenienne en suivant ces éclairages.

Étudier la question du crime, même en privilégiant le sens juridique, amène à élargir la question, à un moment donné, vers la question du mal, tant en philosophie qu'en théologie. Les lumières de Paul Ricœur nous ont ici été infiniment précieuses pour mieux cerner cette question et replacer le crime dans une perspective philosophique et théologique plus vaste. Toutefois, ce travail de recherche et la polysémie du terme « crime », invitent à ouvrir davantage le champ d'investigation en considérant le crime non seulement au sens juridique mais aussi au sens moral et religieux. Il serait ainsi intéressant de faire dialoguer les découvertes et résultats obtenus au sujet des meurtres, assassinats et viols, crimes au sens juridique, avec ceux issus d'une analyse des suicides et des vols, crimes au sens moral et religieux, dans la fiction greenienne. Il est frappant de constater que les suicides abondent aussi dans la fiction greenienne : si nous considérons le même corpus d'œuvres fictionnelles que celui sur lequel nous avons travaillé, en ajoutant toutefois les pièces de théâtre *Demain n'existe pas* et *L'Automate* parce qu'elles comportent des suicides, nous comptons quinze suicides, une tentative de suicide et quatre pensées suicidaires particulièrement intenses. En analysant la poétique de l'acte criminel, nous avons dressé une taxinomie des crimes en fonction des éléments prégnants qui les dominaient, à la manière de Gaston Bachelard. Cette taxinomie offre un premier cadre qui permet de circonscrire assez bien les suicides, avec quelques différences notables que nous évoquerons brièvement. Les suicides par le feu et les armes qui s'y rattachent (Emily dans *Mont-Cinère*, Mme Grosgeorge dans *Léviathan*, Simon Demuth dans *Moïra* et Hedwige dans *Le Malfaiteur*), les suicides par l'air accompagnés d'une chute (Philip Anderson dans *L'Ombre*, Steve dans

---

<sup>2300</sup> STEINER George, *La Mort de la tragédie*, op. cit., p. 7.

<sup>2301</sup> *Ibid.*, p. 8.



*L'Automate* et le personnage principal du *Rêve de l'assassin*), le suicide par l'eau (le père de Karin dans *L'Autre*), les suicides par le sang avec des armes tranchantes (Blanche, la mère d'Élisabeth, dans *Minuit*, M. Gustave dans *Le Mauvais Lieu* et Ian au cours du duel maquillant son suicide en meurtre dans *Sud*) et les suicides par ingestion de substances toxiques (Jean Rollet dans *Le Malfaiteur* et Freddie dans *Chaque homme dans sa nuit*). La pièce *Demain n'existe pas* ne précise pas le mode opératoire du suicide des deux fiancés milanais. L'élément du feu est surreprésenté dans les suicides et l'escalier ou le cou, éléments prégnants des crimes, sont sous-représentés dans les suicides par un souci de réalisme vraisemblablement. Le mode opératoire de l'ingestion n'est pas utilisé dans les crimes greeniens sans doute parce qu'il suppose un calcul, une préméditation qui n'est nullement l'apanage des criminels de cet auteur. Le basculement brutal et soudain dans le crime exclut tout recours au poison ou à des médicaments. Les suicides, à la différence des crimes, se distinguent par l'usage d'armes par destination et non par celui d'armes improvisées comme la branche de Guéret ou la couverture de Joseph Day, parce qu'ils sont plus réfléchis, comme dans la réalité. Cependant, le suicide par pendaison, très présent dans la réalité, ne l'est nullement chez Green. Les suicides se font, pour l'essentiel, à la maison, tout comme les crimes.

La cause première des suicides greeniens est analogue à celle des crimes : un amour passionnel rejeté ou impossible. À ce sujet, trois personnages homosexuels dont l'amour est impossible ou rejeté ont recours au suicide (Simon Demuth dans *Moïra*, Jean Rollet dans *Le Malfaiteur* et Ian Wiczewski dans *Sud*). Si la cause première des suicides est identique à celle des crimes, pour autant peut-on dire que les suicides, à l'instar des crimes, permettent d'écrire la scène de relation sexuelle interdite et impossible ? Le suicide étant un acte solitaire et non à deux ou plus, comme le crime, nous sommes tentée de répondre par la négative. Mais le suicide greenien répond à un amour rejeté et impossible ce qui nous permet d'avancer que le personnage qui se suicide est empli de la pensée de l'autre, celui ou celle qu'il aime au moment où il s'y adonne. Cela est vérifiable pour Hedwige qui ne songe qu'à Gaston Dolange peu avant de se suicider dans *Le Malfaiteur*, pour Blanche qui se plonge un couteau dans le cœur après avoir vu passer le train de M. Edme dans *Minuit*, pour M. Gustave qui se tranche la gorge devant un jardin d'enfants où il vient de contempler des petites filles en train de jouer, en hommage à la petite Louise disparue dans *Le Mauvais Lieu*. C'est évidemment encore plus vrai pour Ian Wiczewski qui se sert d'un duel pour se laisser tuer par celui qu'il aime dans *Sud*. Mme Grosgeorge, elle-même, se tire dessus devant celui qu'elle aime en vain, Guéret, et s'étant manquée, lui demande de participer à son acte : « Dans le gémissement qui s'échappait de ses lèvres il comprit ces mots : "Achevez-moi. Je ne veux plus vivre"<sup>2302</sup>. » Le suicide greenien tend donc à recréer la relation à deux du crime. Dans cette perspective, le suicide peut donc recouvrir une scène à caractère sexuel. Mis à part pour le duel entre Ian et Erik Mac Clure, il paraît excessif d'interpréter les suicides greeniens comme des scènes de relation sexuelle à deux. Mais si nous tenons compte

---

<sup>2302</sup> *Léviathan*, OC, t. I, p. 809.



de l'acte solitaire du suicide et du fait que le suicidé est envahi par le sentiment amoureux de l'autre qui se refuse, nous pouvons peut-être interpréter le meurtre contre soi-même comme une scène onaniste.

En outre, une autre caractéristique des suicides que notre travail de recherche a déjà un peu esquissée découle du constat que les suicides tendent à mimer la relation à deux du crime chez Green : c'est la réversibilité du crime et du suicide. L'un peut se changer en l'autre et *vice versa*. Dans *Adrienne Mesurat*, nous avons un exemple parlant de ce phénomène : en montant l'escalier derrière son père, Adrienne songe d'abord au suicide en chutant dans l'escalier. C'est finalement son père qu'elle poussera dedans quelques instants plus tard. Les autres fictions se font aussi l'écho de cette proximité du crime et du suicide.

Aborder la notion de crime au travers de ses sens juridique, moral et religieux permet aussi d'élargir l'analyse aux vols. Au sens juridique, les vols appartiennent à la catégorie des délits mais aux sens moral et religieux, ce sont des péchés qui vont à l'encontre d'un des dix commandements affirmant : « Tu ne déroberas point. » Dans le corpus sur lequel nous avons travaillé pour la question du crime, les vols sont au nombre de neuf. Ils s'accompagnent d'avidité, de cupidité, au moment de leur perpétration. Or, le terme de cupidité vient du latin *cupidus*, qui signifie « qui désire, qui souhaite et qui aime ». Le voleur, comme le criminel, satisfait lui aussi le désir frustré d'un objet qu'il n'a pas ou qu'il ne peut avoir car ses moyens sont trop modestes. Un violent désir s'empare du voleur au moment de son forfait : qu'on songe à Hoël qui veut le « joyau » de Morgane dans *Varouna* ou à l'avidité de Mme Legras qui va dérober à Adrienne Mesurat tout son argent, sa montre et sa chaîne en or. Ces vols sont aussi souvent précédés d'une mise en confiance de la victime et d'une scène s'apparentant à de la séduction amoureuse : nous nous rappelons le dialogue ambigu entre le jeune voyou et Philippe dans *Épaves*, les prévenances ambivalentes de Mme Legras envers Adrienne notamment quand elle a sa première syncope ou la danse sensuelle entre Karin et un étranger peu de temps avant qu'il ne lui vole son pendentif en saphir dans *L'Autre*. Un violent désir précédé d'une scène de séduction trompeuse nous conduit à considérer le vol comme un acte en dissimulant un autre à caractère sexuel. Le vol d'Adrienne par Mme Legras, particulièrement détaillé, est à cet égard révélateur : « Brusquement elle [Mme Legras] saisit dans la boîte d'olivier les rouleaux de pièces d'or qui restaient et les enfouit dans son sac. Ses yeux brillaient. [...] Elle promena autour d'elle un regard aigu, fit quelques pas dans la chambre, la bouche entrouverte, la poitrine soulevée par un souffle un peu plus bref que d'ordinaire<sup>2303</sup>. » Dans le passage non reproduit, Mme Legras vole à Adrienne sa chaîne et sa montre. L'embrasseur de la scène de vol « [b]rusquement » rejoint ceux des crimes greeniens. Les « yeux » brillants et le trouble que traduisent « la bouche entrouverte » et la respiration plus rapide donnent à la scène de vol un caractère indéniablement érotique. Cette analyse pourrait s'appliquer à d'autres vols, notamment celui dont Karin est victime pendant une danse au cours de laquelle le voleur étranger parvient

---

<sup>2303</sup> *Adrienne Mesurat, OC*, t. I, p. 504.

à lui dérober son collier avec un pendentif en saphir à l'occasion d'une caresse dans le cou. La scène de vol où la victime est d'abord séduite mais ensuite abusée et humiliée et où seul le voleur jouit se rapproche fortement d'une scène de viol. Il semble bien que les crimes au sens élargi recèlent tous un caractère sexuel secret et permettent donc d'écrire une scène interdite à caractère sexuel.

Nous avons montré, au cours de notre travail de recherche le lien indéfectible et presque fusionnel entre crime et sexualité dans l'imaginaire greenien, comme les deux faces d'une même pièce, le crime permettant de voiler et dévoiler la scène de relation sexuelle interdite et indicible. Or, en septembre 2019 et en septembre 2021, la parution des trois premiers tomes du *Journal intégral* de Green présente les passages jusqu'ici censurés par Green de relations sexuelles entre hommes en termes particulièrement crus et explicites. Cette publication intégrale invite à repenser plus largement l'écriture de la sexualité, d'une part, mais aussi celle de l'homosexualité, d'autre part. Tout d'abord, il serait fructueux de faire dialoguer la sexualité criminelle de l'œuvre fictionnelle, avec le traitement de voilement que nous avons expliqué, avec la représentation de la sexualité dans son *Journal intégral* : les descriptions de scènes de relation sexuelle comportent-elles une dimension ou un lexique criminels ? Sinon, quels rôles ces scènes de relation sexuelle jouent-elles au sein du *Journal* mais aussi, plus largement, dans l'ensemble de l'œuvre greenienne ? S'agit-il d'un assouvissement des désirs par l'écriture ou d'une catharsis ? Il serait aussi intéressant, sans doute, de recontextualiser Green dans la littérature érotique mais aussi homosexuelle de son époque.

À la lumière des découvertes de notre travail de recherche, nous pouvons apporter quelques éclaircissements sur ces différentes questions. Même si elle est moins explicite que pour l'œuvre fictionnelle ou les œuvres autobiographiques, les scènes de relation sexuelle décrites dans le *Journal intégral* semblent bien comporter une dimension criminelle. En effet, les cahiers de cet autre journal n'ont tout d'abord jamais été publiés du vivant de Julien Green : la parution du premier tome a même lieu vingt-et-un ans après la mort de leur auteur. Par ailleurs, l'écriture même des « cahier[s] gris<sup>2304</sup> » dans le premier tome du *Journal intégral* apparaît comme une mauvaise action puisque Green se voit « contraint de cacher ce journal dans le placard où l'on serre les couvertures<sup>2305</sup> » à l'arrivée de Robert de Saint Jean. Green précise d'ailleurs plus loin sa pensée au sujet de ce journal secret : « [il] me replonge invariablement dans mon impureté et dans le goût de cette impureté<sup>2306</sup>. » Le vocabulaire est ici important et renvoie à la dichotomie greenienne entre la pureté liée à la chasteté et au désir de sainteté et l'impureté liée au corps et à la sexualité. L'impureté est un crime au sens

---

<sup>2304</sup> GREEN Julien, *Journal intégral*, 1919-1940, 14 mars 1930, *op. cit.*, p. 157.

<sup>2305</sup> *Ibid.*, 5 février 1929, p. 108. L'allusion aux couvertures n'est pas sans rappeler le meurtre de Moïra par Joseph précisément à l'aide d'une couverture. Moïra, qui représente l'aspect charnel de Joseph et de Green, derrière son personnage, pourrait dès lors symboliser le « cahier gris ».

<sup>2306</sup> *Ibid.*, 11 février 1929, p. 111.

religieux et dans le lexique greenien puisque ce vocable renvoie à l'éducation religieuse que Green a reçue ainsi qu'il l'évoque dans cette autre notation :

*Cela [l'excès de sensualité] tient à mon éducation religieuse contre laquelle j'ai réagi. Quand donc cessera-t-on d'élever autour de l'enfant ces digues contre le mal ? [...] On m'a appris à révéler par-dessus toutes choses la pureté. C'est ce qui fait que dans l'impureté j'ai été si loin. J'ai aimé l'indécence<sup>2307</sup>.*

L'interdit dressé contre la sexualité, appelée le « *mal* », appelle inévitablement sa transgression de façon excessive. Nous retrouvons donc bien ici la présentation de la sexualité comme un acte transgressif donc à caractère criminel, selon le fonctionnement que nous avons expliqué au travers de la fiction greenienne dans notre travail. D'ailleurs, les récits érotiques du *Journal intégral* sont émaillés de marques de la subjectivité sous la forme d'un engagement axiologique, comme dans cette notation dans laquelle Green évoque le « grand bal du Magic City » qui regroupe des centaines d'homosexuels et qui se clôt dans la débauche que le diariste qualifie d'« [e]ffroyables salauderies<sup>2308</sup> », jugement moral explicite. L'engagement affectif dysphorique exprimant le « dégoût » n'est pas exempt non plus au terme de certains récits érotiques : ainsi, après avoir eu une relation sexuelle avec Adolf, Green s'exprime en ces termes : « Ce sentiment, ce dégoût, combien de fois ne l'ai-je pas eu<sup>2309</sup> ? » Ces jugements axiologiques ou affectifs marquent une distance critique à l'égard des récits érotiques et de la réalité qu'ils désignent en les assimilant à des actes répréhensibles moralement.

À partir des années 30, la dimension criminelle des relations charnelles se précise et rejoint les récits criminels des fictions greeniennes. L'une des chambres décrite devient ainsi un lieu propice au crime : « Une pièce tendue de bleu paon. En face d'un divan d'une grandeur inconvenante, une glace de bordel. Dans une cachette, des photos obscènes. Admirable décor pour un crime<sup>2310</sup>. » Plus horrifiant et probant encore est le récit fait par Green du souvenir de sa relation avec Johann : « Dans la chambre, je l'ai violé. Le terme est exact. Il se débattait et gémissait sur le lit [...]. C'est le seul garçon que j'aie jamais pris de force<sup>2311</sup>. » La violence et l'érotisme poussé à son paroxysme se réunissent ici dans un acte criminel que l'on retrouve dans la fiction greenienne.

En outre, les récits érotiques du *Journal intégral* apparaissent comme criminels par le lexique cru utilisé. Ce lexique vulgaire contraste fortement avec le style classique habituel de Green et apparaît comme une façon d'exprimer, au travers de ce langage interlope des bas-fonds, la vulgarité et le caractère criminel de la sexualité

---

<sup>2307</sup> *Ibid.*, 8 février 1933, p. 554.

<sup>2308</sup> *Ibid.*, 11 février 1929, p. 111.

<sup>2309</sup> *Ibid.*, 10 mai 1933, p. 600.

<sup>2310</sup> *Ibid.*, 17 mai 1935, p. 933.

<sup>2311</sup> *Ibid.*, 1<sup>er</sup> février 1937, p. 1077.

aux yeux de l'auteur, à la façon dont l'argot des malfrats dans *Les Mystères de Paris* reflétait aussi pour Eugène Sue la criminalité dans sa réalité la plus crue. Le lexique paraît étonnamment limité jusque vers 1932 à quelques mots récurrents pour désigner des parties du corps qui sont toutefois susceptibles d'autres synonymes, même en restant dans le niveau de langue vulgaire : « pine », « sucer », « cul », « branler » et « bander<sup>2312</sup> ». Ce lexique figé fait ainsi des scènes de relation sexuelle décrites une seule et même scène obsessionnelle, à l'instar des scènes de crime, en dépit des circonstances et des acteurs changeants. D'ailleurs, au cours de ses promenades dans Paris ou à l'étranger, Green est surtout en quête d'un idéal de beauté proche de la statuaire grecque mais aussi parfois d'hommes au physique plus frustré : « Le pilote est un beau garçon un peu sale, mais vigoureux et l'air un peu brute, ce qui ne peut que nous plaire<sup>2313</sup>. » Ce type d'hommes n'est pas sans rappeler celui de certains criminels greeniens : Paul Guéret dans *Léviathan*, Serge dans *Minuit* ou Joseph Day dans *Moïra*.

Il est par ailleurs frappant de constater que les récits érotiques du *Journal intégral* s'apparentent par leur variété de registre à la mise en récit des faits divers, notamment criminels, au sein du *Journal* ainsi que nous l'avons évoqué au cours de notre travail de recherche. En effet, Green ne se contente pas de relater factuellement ses relations homosexuelles mais il peut y mêler un registre ironique comme lorsqu'il rencontre Michel au Bois : « Horreur ! Une poitrine velue. Me voilà guéri de lui. Quelle chance<sup>2314</sup> ! » Au cours d'une aventure dans une « pissotière », Green décrit de façon lyrique le jeune homme qu'il surprend : « Les cheveux d'or coupés court brillent sur sa tête comme un casque, sa joue est d'un rose foncé qui tourne au brun, ses traits courts, ses yeux bleu sombre<sup>2315</sup>. » Le registre pathétique affleure quand Green mentionne le « dégoût » qu'il a de lui-même après avoir cédé à ses désirs : « Ces insatiables désirs qui renaissent sans fin me lassent<sup>2316</sup> ». Ce travail de mise en récit des fantasmes ou aventures érotiques révèle un plaisir de l'écriture de ce type de scènes et une esthétisation, comme pour l'acte criminel. À l'instar des faits divers, certains récits érotiques sont bâtis sur le principe du « retour » puisque Green se montre fasciné par le postérieur d'Adolf dont il a des photos<sup>2317</sup>. Enfin, les lieux de rencontres homosexuelles rejoignent certains lieux criminels dont nous avons parlé : les zones portuaires, fluviales ou certains escaliers, ainsi qu'André Gide le raconte à Green, comme à la piscine Rochechouart qui comportait un « certain escalier obscur dans lequel un garçon pouvait se considérer comme perdu sitôt qu'il s'y engageait<sup>2318</sup> ». Le contenu de certains récits érotiques témoigne d'une violence de la part

---

<sup>2312</sup> *Ibid.*, 26 novembre 1931, p. 330-331.

<sup>2313</sup> *Ibid.*, 20 juillet 1933, p. 621.

<sup>2314</sup> *Ibid.*, 24 octobre 1928, p. 98.

<sup>2315</sup> *Ibid.*, 13 juin 1931, p. 261.

<sup>2316</sup> *Ibid.*, 28 novembre 1934, p. 848-849.

<sup>2317</sup> *Ibid.*, 16 juin 1933, p. 608.

<sup>2318</sup> *Ibid.*, 24 septembre 1929, p. 135.

de Green envers ses amants de passage quand il déclare après leur relation en jouant sur la polysémie physique et psychologique du mot « saigner » : « je l'ai fait saigner de plus d'une façon ce jour-là<sup>2319</sup>. »

L'écriture des fantasmes et récits érotiques par Green ne se réduit pas à un simple plaisir. Il s'agit d'une catharsis : « Je me délivre un peu du poids des mauvais désirs en en parlant dans ce journal<sup>2320</sup> ». L'écriture constitue donc une sorte d'assouvissement des désirs à la façon des dessins érotiques que fait Green : « Fait quelques dessins qui trompent ma faim un instant<sup>2321</sup>. » Pour les aventures réellement arrivées, l'écriture permet de les revivre, de les mémoriser à jamais, comme Green l'évoque le 11 octobre 1995 dans son *Journal* : « Dans une de mes bibliothèques viennoises, je gardais des textes que j'ai brûlés depuis, toute une mémoire érotique, et des photos de nus que je prenais moi-même. Était-ce pour éterniser des instants qui se chassaient l'un l'autre<sup>2322</sup> ? » Cet autre journal se veut aussi et peut-être surtout comme une révolte ainsi que le suggère Green : « Je lui [André Gide] parle de mon journal qui m'est comme une revanche prise sur l'hypocrisie d'une vie malgré tout bourgeoise<sup>2323</sup> ». Le sentiment de revanche implique une idée de provocation mais aussi une idée de confession comme tentera de le faire le double de papier de Green, Jean Rollet, le héros du *Malfaiteur*. Ce journal est le reflet d'une autre facette de Green, c'est la « revanche de la chair<sup>2324</sup> », comme il le dit plus loin. L'idée de « revanche » et de confession implique l'idée d'un crime.

Les récits érotiques de Green s'inscrivent dans une tradition et un contexte littéraires. Green lit Donatien Alphonse François de Sade : « Beaucoup de désirs, de rêves érotiques, suite naturelle d'une lecture du marquis de Sade<sup>2325</sup>. » Les récits érotiques greeniens, par leur lexique et la fascination sadique pour certaines scènes de films, rappellent certains passages de Sade : « On voyait une jeune fille, condamnée à recevoir le fouet, attachée à un chevalet de bois<sup>2326</sup>. » En outre, Green mentionne aussi la lecture de *Monsieur Vénus* de Rachilde (1884) et du *Livre blanc* de Jean Cocteau<sup>2327</sup> (1928) qui traite de l'homosexualité masculine.

Quant à la représentation de l'homosexualité dans ce *Journal intégral*, une comparaison sans doute enrichissante serait aussi à faire entre l'œuvre fictionnelle où elle apparaît indicible et criminelle, surtout si l'on songe au roman *Le Malfaiteur*, au titre éloquent, puisqu'il désigne Jean Rollet, un double de Green, qui tente justement de raconter son histoire et d'avouer ses aventures homosexuelles, avant de s'arrêter, car il juge impossible de blesser les lecteurs mais aussi et surtout ses parents et proches, en les choquant, par un récit trop exact de sa double vie. Comment l'homosexualité est-elle représentée dans le *Journal intégral* ? Est-ce en termes

---

<sup>2319</sup> *Ibid.*, 19 novembre 1931, p. 325.

<sup>2320</sup> *Ibid.*, 3 février 1929, p. 107.

<sup>2321</sup> *Ibid.*, 28 septembre 1928, p. 92.

<sup>2322</sup> *Pourquoi suis-je moi ?*, 11 octobre 1995, *op. cit.*, p. 357.

<sup>2323</sup> *Journal intégral*, 17 février 1931, *op. cit.*, p. 238.

<sup>2324</sup> *Ibid.*, 18 novembre 1931, p. 324.

<sup>2325</sup> *Ibid.*, 11 septembre 1933, p. 640.

<sup>2326</sup> *Ibid.*, 16 avril 1932, p. 407.

<sup>2327</sup> *Ibid.*, 3 février 1929, p. 107-108.

de crime ? Quels rôles l'écriture de la vie homosexuelle jouent-elle dans l'ensemble du *Journal* ? S'agit-il d'un assouvissement des désirs par l'écriture, d'une catharsis ou d'un souci de vérité envers soi-même, selon le « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune ? Bon nombre des éclairages que nous avons apportés pour la représentation de la sexualité dans le *Journal intégral* sont évidemment valables pour l'homosexualité puisque les scènes de relations sexuelles se déroulent, pour la très grande majorité, entre hommes. Mais quelques éléments méritent d'être ajoutés car ils apportent un éclairage spécifique sur l'homosexualité vue par Green dans ce *Journal* complet.

Dans son *Journal intégral*, Green dresse à la fois le portrait d'un homosexuel de son temps qui fréquente les lieux de rencontres homosexuelles (bains publics, parcs, zones portuaires, pissotières, soirées artistiques ou mondaines...) mais aussi celui d'un homosexuel unique divisant l'amour (pour Robert de Saint Jean uniquement) et le sexe (toutes les autres relations mais aussi Robert de Saint Jean). Nous pouvons ainsi suivre le parcours et les réflexions de Green sur son homosexualité et l'homosexualité en général. Si Green s'accepte en tant qu'homosexuel dans sa vie quotidienne, en revanche, il peine à se dire et s'écrire en tant que tel, tout comme ses doubles de papier, entre autres à cause de l'intolérance et du caractère délictueux de l'homosexualité jusqu'en 1982 qui imposent la discrétion : la publication *post mortem* de son *Journal intégral* le démontre assez bien, indiquant ainsi un caractère criminel de l'homosexualité aux yeux de Green. François Mauriac, à qui Green demande de lui dire ce qu'est l'homosexualité pour la religion catholique, lui répond d'ailleurs sans ambages : « l'impureté, le mal<sup>2328</sup>. » Au regard de la vie homosexuelle qui y est décrite et menée, les passages rétablis du *Journal intégral* constituent un document précieux tant sur le plan autobiographique que sur le plan historique ainsi que Green en a conscience : « j'aurais grand tort de les [les cahiers gris] détruire, car ils présentent une expérience de la vie que bien des êtres n'ont pas connue. Ils pourront quelque jour instruire, peut-être servir<sup>2329</sup>. »

Grâce à la publication du *Journal intégral*, ce sont de nouvelles pistes de recherches et d'études greeniennes qui s'annoncent. La nouvelle matière littéraire mise au jour sera porteuse de nouvelles tensions au sein de l'œuvre de Green et dans son contexte littéraire, permettant d'enrichir le sens de son œuvre, de susciter les débats, tout en accentuant son mystère et son ambiguïté, probablement. De ce mystère et de cette ambiguïté irréductibles, nous pouvons nous réjouir car c'est le chiffre des grands écrivains.

---

<sup>2328</sup> *Ibid.*, 29 mars 1933, p. 583.

<sup>2329</sup> *Ibid.*, 4 février 1935, p. 875.

# ANNEXES





## 1. Annexe 1 : Résumé des œuvres de fiction greeniennes

### *Mont-Cinère*

En 1887, non loin de la ville de Glencoe, dans le Sud des États-Unis, se trouve Mont-Cinère, demeure où vivent en tête-à-tête, Mrs. Fletcher et sa fille, Emily, qui a quinze ans. Le père d'Emily, Stephen Fletcher, est décédé cinq ans auparavant, laissant à sa femme la maison et une fortune confortable. Mais, Mrs. Fletcher, loin de profiter de cette aisance, s'adonne à sa passion dominante : l'avarice. Elle vend ainsi l'argenterie et économise sur les repas, les vêtements ainsi que sur le chauffage de la maison : elle et Emily s'affrontent fréquemment sur la question du chauffage et de la nécessité de faire du feu dans les chambres. Emily, elle, rêve de posséder Mont-Cinère et d'en devenir la propriétaire exclusive : elle inventorie ainsi les objets de la maison et veille à ce que sa mère ne vende rien de ce qu'elle considère déjà comme son futur bien. Peu de temps après le décès de Mr. Fletcher, il fut décidé que la mère de Mrs. Fletcher, Mrs. Elliot, qui n'avait plus que sa fille au monde, viendrait vivre sous son toit. Cette arrivée entraîne d'abord un surcroît de dépenses pour Mrs. Fletcher car sa mère veut rénover la chambre qu'elle occupe. Puis, une attaque l'affaiblit et elle doit s'aliter pour se reposer puis prend goût à cette existence paresseuse. Mrs. Elliot devient alors une confidente pour Emily et une alliée contre l'avarice de sa mère. Mrs. Elliot, diminuée, finit par persuader Emily que Mrs. Fletcher veut sa mort et cherche à l'empoisonner car c'est une bouche inutile à nourrir. Le pasteur de Glencoe, Sedgwick, rend visite à Mrs. Fletcher afin de lui reprocher de ne pas venir à l'église et pour lui réclamer de l'argent pour aider les pauvres de la paroisse. Mrs. Fletcher refuse. Sedgwick propose alors à Emily de venir travailler à l'ouvroir pour aider les pauvres : celle-ci accepte. Emily, désœuvrée, ne tarde pas à tomber amoureuse de Sedgwick, ce qui cause des jalousies au sein de la paroisse. Emily doit cesser de venir à l'église et à l'ouvroir et le pasteur conseille alors à la jeune femme de se marier. Sur ces entrefaites, Mrs. Elliot décède, ce qui entraîne une lutte terrible entre Mrs. Fletcher et Emily pour faire du feu dans la chambre de la défunte. Bien décidée à gagner de nouveau de l'argent, Mrs. Fletcher décide de louer la chambre de Mrs. Elliot à Miss Gay. Pour se venger et être enfin la maîtresse exclusive de Mont-Cinère, Emily décide d'aller voir Franck Stevens, leur pauvre voisin de Rockly, afin de lui proposer le marché suivant : elle le sauvera de la misère à condition qu'il devienne son époux et l'aide à posséder Mont-Cinère. Le mariage a lieu et Franck prend possession des lieux. Il installe bientôt la petite Laura, son bébé, contre l'avis d'Emily qui comprend que c'est Franck, légalement, le véritable maître de Mont-Cinère. La folie gagne Emily, piégée par ce mariage. Devant les crédits et le refus de payer de Mrs. Fletcher, Franck décide de la chasser de Mont-Cinère. Il menace ensuite Emily de vendre les objets de Mont-Cinère pour pouvoir payer les fournisseurs. Emily sombre alors dans une crise de démence et, après avoir tenté d'étrangler la petite Laura, elle met le feu à Mont-Cinère afin que nul ne puisse posséder cette maison puisqu'elle ne peut la détenir.

## *Adrienne Mesurat*

Dans la villa des Charmes, à La Tour-L'Évêque, vivent Adrienne, jeune fille de dix-huit ans, sa sœur aînée malade, Germaine, et leur père, Antoine Mesurat. M. Mesurat, égoïste et épris de ses habitudes, retient près de lui ses filles. L'ennui et la monotonie rythment leur existence. Quand Adrienne tombe subitement amoureuse du Dr Maurecourt et qu'elle fait mine de vouloir vivre sa passion librement, à l'insu de sa sœur, de son père et même du docteur, Germaine se met à la surveiller, trouve son secret et la dénonce à son père. Antoine Mesurat laisse alors éclater sa nature tyrannique en menaçant physiquement Adrienne et la séquestrant : désormais, elle ne pourra plus sortir seule ni librement. Après une scène d'automutilation au cours de laquelle Adrienne passe les bras au travers d'une vitre, les choses rentrent peu à peu dans l'ordre, aux yeux de M. Mesurat. Devant l'aggravation de la santé de Germaine, M. Mesurat exerce de nouveau sa tyrannie sur sa fille aînée cette fois-ci, qu'il contraint à descendre et faire la partie de cartes rituelle. Germaine décide alors de quitter la maison paternelle avec ses économies. Avec l'aide d'Adrienne, Germaine parvient à s'enfuir et prendre le train, à l'insu de son père. Découvrant le départ de sa fille aînée et la complicité d'Adrienne qui a prêté ses économies à sa sœur, Antoine Mesurat, le soir, fait une violente scène à Adrienne qu'il gifle à plusieurs reprises, menace de séquestrer, de déshériter et d'humilier en allant tout dire au Dr Maurecourt. Face à cette menace, Adrienne, mue par une mystérieuse force, se rue sur son père qu'elle pousse dans l'escalier : elle tue ainsi son père. Après une nuit d'insomnie passée dans un état second, Adrienne doit faire face à son crime, à la police et au docteur venu constater le décès. Perdant la tête, elle a recours à la diligente mais surnoise aide de Mme Legras, une voisine récemment arrivée. Mme Legras et la domestique comprennent tout de suite qu'Adrienne a tué son père mais lui taisent leurs soupçons. Après l'enterrement de son père, une vie monotone et inquiète se met à nouveau en place pour Adrienne qui recherche constamment la compagnie bavarde et pleine d'insinuations de Mme Legras. Une courte absence de Mme Legras place Adrienne en face d'elle-même et de son amour inavoué et toujours aussi passionné pour le docteur Maurecourt. Afin de fuir cette souffrance et se fuir, Adrienne part à Montfort pour deux jours, en train. Puis, le soir, devant les remarques désobligeantes de l'hôtesse, Adrienne part pour Dreux où elle se sent de plus en plus malheureuse. Sa difficulté à communiquer avec autrui l'enferme un peu plus dans cette ville inconnue. Au cours d'une sortie, le soir, elle croise un ouvrier qui l'aborde et lui fait peur. Elle fuit alors et se réfugie dans sa chambre d'hôtel où des cauchemars l'assaillent. De retour chez elle, Adrienne reçoit la visite de Mme Legras avec qui elle se dispute et qui la menace de la dénoncer à la justice pour son parricide. Sous le coup du désespoir et d'une immense frustration, Adrienne poste une lettre au Dr Maurecourt qui déclenche les hostilités de sa sœur qui a intercepté tout son courrier. De plus en plus agitée, Adrienne fait une syncope chez Mme Legras qu'elle charge de dire à Maurecourt de venir la voir. Adrienne avoue au docteur son amour pour lui et son parricide. Le docteur décline l'amour d'Adrienne qui sombre alors dans une grande souffrance. Adrienne fait une nouvelle syncope devant Mme Legras qui en profite pour lui voler tout son argent et ses bijoux. À son réveil, Adrienne a perdu la raison et quitte sa maison en divaguant.

## *Léviathan*

Paul Guéret vient d’emménager à Chanteilles avec sa femme. Il mène une vie monotone : son métier de précepteur chez les riches Grosgeorge ne l’intéresse pas et il n’est plus amoureux de sa femme qu’il trouve laide et vieillie. Les seuls moments qui lui procurent un plaisir mêlé de souffrance sont les rendez-vous secrets que lui donne la belle Angèle, jeune orpheline de dix-huit ans qui vit chez Mme Londe, qui tient un restaurant à Lorges, ville limitrophe de Chanteilles. Guéret est tombé passionnément amoureux d’Angèle qui se refuse à lui mais prend plaisir à le voir car elle n’a jamais connu d’hommes réellement amoureux d’elle et qui la respectent de cette façon. Pourtant, Guéret est frustré et désire davantage que ces rendez-vous où il ne fait que parler avec Angèle. Devenu un habitué du restaurant Londe, Guéret découvre la véritable vie d’Angèle : tous les habitués du restaurant Londe ont eu la possibilité de sortir avec la jeune femme et d’obtenir ses faveurs. Angèle ne se refuse qu’à Guéret. L’amour sincère de Guéret pour Angèle commence à faire évoluer la jeune femme qui ne veut plus être prostituée par Mme Londe à ses clients. Une dispute éclate entre Mme Londe et Angèle qui décide de dormir chez une amie. De son côté, jaloux, trahi et blessé, Guéret vit une nuit de souffrance et d’insomnie au cours de laquelle il décide d’entrer de force dans la chambre d’Angèle, au-dessus du restaurant Londe. Après des essais infructueux, Guéret parvient à entrer dans la chambre d’Angèle : la jeune femme ne s’y trouve pas. Alarmée par les bruits de l’effraction, Mme Londe entre dans la chambre. Guéret a juste eu le temps de sauter et se cacher dans l’ombre. Le lendemain, Guéret croise Angèle qu’il entraîne sur la berge de la Sommeillante pour laisser éclater sa colère et sa frustration : il viole la jeune femme, la frappe et la défigure avec une branche. Puis, en proie à la fureur, dans sa fuite, Guéret croise un vieil homme, M. Sarcenas, qu’il prend pour un mouchard et qu’il tue à coups de canne. Guéret quitte Lorges.

Des mois ont passé. Angèle, bien que faible, semble rétablie mais elle est enlaidie par deux grandes cicatrices qui rayent son visage. Pourtant, par ce qui ressemble à de l’amour, elle n’a pas dénoncé Guéret. Le restaurant de Mme Londe périclité car les clients ont perdu la satisfaction de disposer d’Angèle. Les habitants de Lorges et de Chanteilles ont peur après ces crimes. Seule, Mme Grosgeorge s’épanouit : elle aime Guéret, le précepteur de son fils, fascinée par son double crime. Quand Guéret revient à Lorges afin de retrouver Angèle qu’il aime toujours, Mme Grosgeorge lui propose de le cacher chez elle afin de lui donner de l’argent. Guéret croise Angèle à qui il donne un rendez-vous pour quitter Lorges. Dès que Mme Grosgeorge comprend que Guéret est toujours amoureux d’Angèle et qu’il n’est revenu que pour elle, elle décide de le trahir dans un billet écrit à Angèle. Le mot est d’abord intercepté par Mme Londe qui, vieillie et humiliée par le déclin de son restaurant, a du ressentiment envers Guéret. Tandis que Mme Londe se dirige vers le commissariat, Angèle tente de sauver Guéret par l’entremise de la petite Fernande, une amie. Mme Grosgeorge s’enferme avec Guéret dans la pièce où elle l’a accueilli et jette la clef par la fenêtre. Comme il demande à Fernande de trouver la clef jetée dans le jardin, Mme Grosgeorge tente de se tuer d’une balle de revolver dans le ventre. Affaiblie, Angèle se rend au rendez-vous indiqué par Guéret et tombe de fatigue et de froid. Elle meurt peu après.

## *Épaves*

Philippe Cléry, riche bourgeois désœuvré de trente ans, vit dans un bel appartement parisien avec sa femme, Henriette, et la sœur de cette dernière, Éliane. Henriette et lui ne s'aiment plus depuis longtemps. Henriette trompe d'ailleurs son époux qui la laisse faire. Éliane est secrètement éprise de Philippe qu'elle couve jalousement, le séparant, sous couvert de lui rendre service, de sa femme et de son fils, Robert. Philippe, lui, reste indifférent à cet amour, trop épris de lui-même. Il aime à se promener à la nuit tombante et le soir non loin des quais de Seine. Un soir, il surprend un terrassier ivre qui se dispute violemment avec sa femme. Intrigué, Philippe décide de les suivre. Il se penche pour les observer tandis que le terrassier menace physiquement sa compagne : celle-ci, prise de peur que son mari ne la jette à l'eau, appelle à l'aide Philippe. Ce dernier, se recule et prend la fuite, découvrant à cet instant sa lâcheté. Cette découverte, confirmée peu de temps après quand il se laisse voler par un jeune voyou, contamine alors tout le récit. Philippe commence à épaissir, cherche dans les journaux le fait divers d'une femme noyée et décide subitement de quitter le conseil d'administration de l'Union, cédant sa part pour de l'argent. Éliane, inquiète pour sa sécurité financière, après avoir découvert l'absence d'amour entre Philippe et sa sœur, et malheureuse de voir son amour rejeté, décide de partir quelques jours à Passy, dans une pension. L'ennui et son amour frustré mais passionné pour Philippe la contraignent à rentrer à l'appartement. Là, peu à peu, la nature mauvaise d'Éliane s'épanouit : elle avoue son amour pour Philippe à sa sœur et la menace de ne plus la voir si elle rit et se moque encore une fois de Philippe. En effet, ce rire rappelle à Philippe celui de sa jeune épouse lors de la nuit de noces ratée où il s'est montré impuissant. Henriette est alors tentée de se suicider en sautant du haut du balcon. C'est son fils, Robert, qui la soustrait à cette tentative. Philippe se met à passer de plus en plus de temps avec son fils car il lui ressemble de plus en plus, ce qui le fascine. Éliane rudoie le jeune Robert car il lui ravit son père. Un soir, Philippe trouve enfin ce qu'il cherche dans les journaux : un fait divers fait part de la découverte d'un cadavre d'une femme d'une cinquantaine d'années repêchée au pont de Saint-Cloud. Philippe ne peut s'empêcher de laisser aller son imagination autour de ce fait divers, l'analysant tout haut devant Éliane. Il en vient même à lui raconter le récit fictif de cette pauvre noyée qu'un passant appelé à l'aide aurait laissé en danger et que son mari, ivre, aurait ainsi pu jeter à l'eau en toute impunité. Avec la clairvoyance que donne l'amour, Éliane comprend aussitôt que ce lâche passant n'est autre que Philippe. En colère et frustrée, Éliane s'empare à l'insu de son beau-frère d'un coupe-papier qu'elle brandit d'abord au-dessus de lui, avant de le jeter au loin et de se ruer sur son beau-frère pour l'immobiliser et le violer. Le roman s'achève sur une promenade le long de la Seine de Philippe et son fils. Philippe éprouve alors la tentation dangereuse de toucher l'eau et peut-être aussi d'y tomber : la présence bienveillante de son fils le sauve probablement.

## *Le Visionnaire*

Manuel, jeune homme laid, faible et atteint de la tuberculose, est orphelin. Il travaille sans satisfaction comme assistant dans une librairie où son patron l'exploite. Sa tante, Mme Plasse, l'a recueilli chez elle et il partage sa vie avec sa cousine, la jeune et jolie Marie-Thérèse. Mme Plasse, croyante avec rigueur et dureté, se plaît à rudoyer sa fille et son neveu qu'elle vient voir parfois dans la librairie où il travaille pour lui reprocher sa pauvre vie et sa laideur, contrairement à son père qui, lui, était beau. Mme Plasse, secrètement éprise du père de Manuel, a reporté cet amour caché sur son neveu. Seuls le chagrin et la maladie de son neveu l'humanisent envers lui : elle est alors d'un grand dévouement à son chevet pour le soigner et faire baisser la fièvre qui s'empare de lui, quand une forte émotion ou un coup de froid vient le fragiliser. Marie-Thérèse est fascinée par l'univers de l'école de bonnes sœurs dans lequel elle étudie. Sous l'admiration de l'une des sœurs, Marie-Thérèse se pense appelée et manifeste son souhait d'entrer dans les ordres. Mise au courant, sa mère, Mme Plasse, l'humilie et rabroue vertement cette velléité car, à ses yeux, sa fille est un peu bête et ne souhaite qu'une chose : se rendre intéressante et se faire remarquer. De son côté, si Manuel est un jeune homme sans avenir, il n'est pas sans talent ni intelligence : il se cultive, lit et écrit un journal où il note les menus faits de son existence, les progrès de la maladie et les évolutions de sa passion secrète pour sa cousine, Marie-Thérèse. Plus mystérieusement, Manuel consigne aussi la vie imaginaire des habitants du « Château », jeu qu'il partage avec sa cousine, encore enfant. Ce jeu du « Château » prend appui sur un château bien réel aux tours de pierre grise des environs. Manuel indique à sa jeune cousine les changements qui surviennent au château et qu'il imagine. Au comble du désir frustré, Manuel propose un soir à sa jeune cousine de venir faire avec lui une promenade au lieu-dit de l'Hermitage où se trouve une pierre celte. Celle-ci, devenue adolescente, accepte étourdiment. Manuel, en proie à un violent désir, est tenté de violer sa cousine. Toutefois, la syncope de celle-ci, effrayée par les regards de désir de son cousin, la sauve de cette pulsion. Manuel, inquiet, tente de ranimer sa cousine et la ramène à la maison, en lui faisant jurer le secret. Mais, Marie-Thérèse, influencée par son milieu et sa foi catholique, raconte tout au prêtre en confession et doit en parler à sa mère. Mme Plasse interroge alors son neveu bien-aimé qui ment et nie effrontément les accusations de Marie-Thérèse. Cette dernière est durement punie par sa mère, ce qui fragilise un peu plus le lien entre les deux femmes. De plus en plus malade, Manuel doit quitter la librairie et s'aliter, veillé consciencieusement par Mme Plasse. Pour se désennuyer, échapper à la peur de la mort et à la frustration de son amour impossible pour sa cousine, Manuel décide de s'évader dans le jeu du « Château », rêve éveillé où il vit une seconde vie. Mais cette évasion renvoie à Manuel son désir et ses peurs grandis et magnifiés à travers les personnages de la vicomtesse, hautaine et cruelle, et de son père agonisant, entre la vie et la mort depuis des mois. Au cours d'une nuit, Manuel et la vicomtesse auront une relation sexuelle qui scellera les liens entre la mort et le désir puisque la vicomtesse meurt pendant leur étreinte. Au cours d'une promenade avec Marie-Thérèse pour aller voir le « Château », Manuel est pris de faiblesse et meurt sur les genoux de sa cousine.

## *Minuit*

Après le suicide de sa mère, Blanche, Élisabeth se retrouve orpheline. Elle passe ainsi la nuit chez l'une de ses tantes, Marie Ladouet. Celle-ci, peu aimante, réunit en conseil de famille ses deux autres sœurs, la peureuse Clémentine et la brutale et bourrue, Rose. Marie raconte à haute voix et avec un plaisir évident le suicide de sa cousine dont elle a été en partie témoin. Elle charge ensuite Clémentine d'annoncer la nouvelle à la petite Élisabeth qui a tout entendu. Marie offre des ciseaux usagés à la fillette pour la consoler. Mais celle-ci se rebelle et refuse que Marie la touche. Élisabeth menace même sa tante avec ses ciseaux, lui tailladant au passage la robe. C'est Rose qui emmène alors la fillette pour qu'elle vive chez elle. Sa tante installe Élisabeth dans un débarras inquiétant et la laisse dans le noir, à la lueur blafarde d'une fenêtre. L'imagination de la fillette, déjà fatiguée par le brutal décès de sa mère, se plaît à lui faire voir des formes monstrueuses et cauchemardesques dans l'enchevêtrement des meubles. Élisabeth, de peur, finit par quitter le débarras et découvrir que sa tante Rose, nettoie le sol de la cuisine dans la nuit, parlant toute seule, en s'adressant à son mari et à son enfant défunts. La fillette s'enfuit et tente d'aller voir Clémentine qui pense à un cambrioleur en la voyant dans la nuit. Élisabeth erre alors seule dans la ville de nuit et fait la rencontre du bon M. Lerat qui l'adopte et l'héberge sous son toit, aux côtés de ses deux filles, Berthe et Hélène. Élisabeth vit ainsi chez les Lerat quelques années paisibles, bien que Berthe et Hélène ne l'aiment guère car elle est aussi belle que les deux filles sont disgracieuses. Un jour, Marie Ladouet rend visite à M. Lerat pour lui apprendre que M. Edme, l'amant de la mère d'Élisabeth, désire avoir auprès de lui la jeune Élisabeth, à Fontfroide, une maison d'éducation. M. Lerat meurt d'une attaque au moment de la visite. Élisabeth est prise en charge par M. Agnel, le chargé de M. Edme, qui la conduit au domaine de Fontfroide, étrange demeure où rien, ni les êtres ni les choses, ne sont ce qu'ils paraissent. Les habitants de Fontfroide vivent en effet la nuit et dorment le jour. Ils semblent tous fascinés par le maître des lieux, M. Edme. Un jour, Élisabeth, intriguée et munie d'allumettes, se met à visiter les chambres de l'étrange demeure. Elle découvre dans l'une d'entre elles, un beau jeune homme couvert d'ecchymoses, Serge, un jeune orphelin du village. Elle tombe aussitôt amoureuse de lui. Le coup de foudre est réciproque. Mais la brutalité de Serge effraie la jeune femme. Le jeune homme propose à Élisabeth de se cacher dans la cuisine pendant le dîner afin d'assister au mystérieux repas de Fontfroide. M. Edme arrive bientôt et fait un discours au cours duquel il raconte un rêve empreint de mysticisme où il annonce prophétiquement l'avènement d'un autre royaume, sorte de Jérusalem céleste. Sous le charme, Élisabeth indique à Serge qu'elle veut rester à Fontfroide où elle sera plus heureuse avec M. Edme. Serge enlève alors brutalement la jeune femme sous les yeux des convives et du maître de maison. Il part se cacher avec Élisabeth dans une chambre. Là, en proie à un désir brutal, Serge viole la jeune femme et veut la contraindre à fuir avec lui. Armé d'un fusil, pour assurer leur fuite, Serge tire sur M. Edme mais M. Agnel s'interpose et est tué par le coup de feu. Serge décide alors de fuir par la fenêtre, en descendant le long de l'à-pic rocheux de Fontfroide. Il tombe dans le vide. Élisabeth le suit alors dans sa fuite et chute à son tour.



L'histoire de ce roman repose sur la théorie de la métempsycose : elle raconte dans trois parties différentes, à quelques siècles d'écart, le retour de deux âmes qui, incarnées dans des êtres différents, sont destinées à s'aimer. La première partie se déroule au IX<sup>e</sup> siècle, au Pays de Galles. Hoël, un jeune garçon, trouve sur une grève, une mystérieuse chaîne qu'il décide de garder. Un jour qu'il la passe à son cou et s'endort, le jeune garçon fait un rêve étrange : il se voit sous les traits d'un riche seigneur et fait la rencontre d'un ermite qui leur apprend que lui-même, le seigneur et l'ermite sont une seule et même personne, âme. L'ermite montre ainsi à Hoël et au seigneur leurs vies antérieures marquées par l'envie et l'égoïsme. Hoël ne résiste pas au désir de montrer sa chaîne à Marcion, un moine chrétien, qui lui dit que la chaîne est mauvaise car les hommes de la mer l'ont faite. Marcion rejettera la chaîne en mer, contre l'avis de Hoël. Sur ces entrefaites, les parents de Hoël, des pilliers d'épaves, sont arrêtés et pendus. Hoël est sommé de quitter le Pays de Galles. Il se rend ainsi au Danemark où il apprend à voler avec une bande de mauvais garçons, puis, en Suède, où il file des jours heureux, séduisant toutes les femmes du village et vivant sans travailler, ni se marier. Devenu vieux, Hoël décide de rentrer au Pays de Galles et aide un jeune garçon à rentrer chez lui. Son oncle, un rémouleur, lui offre un couteau. Pauvre, Hoël est hébergé par la riche et vieille Morgane qui lui raconte sa vie et lui parle d'un « joyau ». Hoël, pris du désir de s'emparer du « joyau », égorge Morgane durant son sommeil et découvre à son cou, la chaîne qu'il avait possédée tout jeune. Il comprend alors que Morgane était la promise dont lui avaient parlé les hommes de la mer. Hoël se repent amèrement de son crime et récite les premiers mots du *Notre Père* au moment où il est pendu. La deuxième partie se passe en France, au XVI<sup>e</sup> siècle, sous le toit des Lombard. Bertrand Lombard, le riche maître de la maison, est d'un naturel taciturne depuis que sa femme bien-aimée est morte en couches. La sœur de celle-ci, Marguerite, aussi laide que travailleuse, s'est introduite dans la maison, à ce moment, pour s'occuper de la petite Hélène, la fille de Bertrand et de la maison. Marguerite est secrètement amoureuse de son beau-frère et pense qu'à force de dévouement, elle parviendra à s'en faire accepter, sinon aimer. Hélène devient une belle adolescente et ressemble de plus en plus à sa mère, ce qui ne laisse pas de troubler son père, toujours épris de sa défunte femme. Un colporteur vient un jour offrir à Hélène la chaîne qui a appartenu à Hoël et Morgane, dans la première partie. Bertrand Lombard consulte alors son cousin, Eustache Croche, qui s'adonne à l'ésotérisme, pour savoir si sa femme ne se serait pas réincarnée dans sa fille. Croche, comprenant le désir ambigu de Bertrand Lombard, monte une supercherie pour escroquer son cousin : il invente une cérémonie de consultation des esprits afin de démontrer que la jeune Hélène n'est autre que sa femme re-née pour retrouver son mari et que le cercueil de sa femme contient un cadavre de bébé. Pour les quatorze ans d'Hélène, Bertrand Lombard organise une fête et décore sa maison à l'italienne, durant la période de Carnaval. Il est troublé par la similitude entre Hélène et sa défunte mère. À l'occasion de cette fête, Hélène tombe amoureuse d'un page qui lui vole un baiser. Le jeune homme n'est autre que l'assistant d'Eustache Croche et il cherche à mettre en garde Hélène un soir contre le danger de voir seule son père et son oncle. Après le départ du beau jeune homme,

Bertrand Lombard et Croche arrivent au galop et se mettent en quête d'Hélène afin de lui faire recouvrer la mémoire qu'elle est la femme de Bertrand Lombard revenue à la vie. Après s'être brutalement débarrassé de Marguerite, Croche commence à hypnotiser Hélène qui parle de son amoureux qui lui a offert un collier de roses. Mais la vue du collier des hommes de la mer trouble Bertrand Lombard qui comprend qu'il a été Hoël, personnage qui ressemble à celui d'une tapisserie qu'aimait sa défunte épouse, et qu'il a fini pendu. Interrogée, Hélène explique que cette chaîne lie la destinée de deux êtres voués à se rencontrer et s'aimer. Tandis que Croche a hypnotisé Hélène afin qu'elle croie être l'épouse re-née de Bertrand Lombard et qu'elle s'apprête à le retrouver, Bertrand Lombard est en proie à une grande agitation et, en entendant Hélène descendre, il a une attaque et meurt sur le coup. La troisième partie du roman se déroule en France, au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans la même ville que dans la deuxième partie du roman. Jeanne est une romancière qui vit avec son mari, Louis et son frère et sa sœur, dans la maison familiale. Jeanne a trouvé un nouveau sujet et veut écrire sur le procès d'Eustache Croche ainsi que sur l'entrée au couvent d'Hélène Lombard, après le procès. Plus elle approfondit son sujet, plus elle découvre qu'elle ressemble à Hélène Lombard, qu'elle *est* Hélène Lombard. En proie à une violente fièvre, Jeanne rêve qu'elle est Morgane, qu'elle porte la chaîne et que Louis-Hoël, son mari, vient lui couper la gorge. En visitant le British Museum, elle et Louis voient la chaîne dans une vitrine et éprouvent un vertige ainsi que le violent désir de la posséder. Jeanne comprend alors que son âme et celle de Louis étaient vouées à s'unir, par-delà les âges et l'espace.

## *Si j'étais vous...*

Fabien Especel est un jeune homme d'une vingtaine d'années qui se sent à l'étroit dans sa vie personnelle et professionnelle : il se sent en effet prisonnier des promesses religieuses qu'il a faites à sa mère, comme celle de faire ses Pâques et il se sent enfermé dans son travail d'employé de bureau sous la direction de l'autoritaire M. Poujars. Fabien est d'une nature encline à la rêverie. À l'ennui, s'allie le regret de ne pas être plus beau et de ne pouvoir réussir à séduire les femmes comme il le souhaiterait. Un soir, un inconnu vêtu de noir l'aborde et lui promet qu'il va réussir à séduire la femme qui l'intéresse, ce qui se produit en effet. Mais, sitôt que Fabien se retrouve abandonné par la jeune femme, il se prend à souhaiter le retour de l'inconnu qui l'a abordé. Aussitôt des pas résonnent dans l'escalier et l'inconnu toque à sa porte. D'abord effrayé, Fabien finit par ouvrir à l'inconnu qui se révèle être M. Brittomart. Cet homme promet d'améliorer la vie de Fabien et de réaliser ses rêves les plus inaccessibles, à condition que celui-ci veuille bien venir au rendez-vous qu'il lui fixe peu de jours après. Indécis, Fabien finit par se rendre au rendez-vous de M. Brittomart qui l'emmène dans une étrange demeure où des êtres malheureux et envieux sont assemblés. Au cours de cette singulière soirée, M. Brittomart propose à Fabien de lui donner le don de devenir qui il veut et d'assouvir ainsi tous ses désirs, en s'échappant de la prison de son identité. Au prix de son âme, Fabien accepte de recevoir ce don et Brittomart indique alors à l'oreille du jeune homme une formule magique à chuchoter dans l'oreille de la personne dans laquelle il souhaite s'incarner pour qu'aussitôt la transformation s'accomplisse. À son réveil, le lendemain, Fabien pense avoir rêvé mais il se souvient parfaitement de la formule magique. Arrivé à son travail, Fabien décide aussitôt d'essayer la formule en se transformant en son chef, M. Poujars. La transformation réussit et Fabien découvre bien vite que Poujars est imbu de lui-même mais faible et timoré. Se sentant gagné par le manque de courage de M. Poujars, Fabien a toutes les peines du monde pour quitter le corps de son patron et devenir Paul Esménard, jeune homme brutal, bien bâti, mais laid de visage. Fabien comprend alors qu'il vient de tomber dans un cerveau trop faible pour se souvenir de lui, Fabien, et de la formule assurant sa possibilité de fuite. La conscience de ses limites intellectuelles met le jeune homme en colère. Paul Esménard est amoureux de Berthe mais celle-ci le rejette. Avec l'argent que Poujars lui a glissé dans la poche, il se pense riche. Il veut donc rendre visite à Berthe pour la convaincre de l'aimer. Paul se rend chez Berthe en proie à une colère jalouse car il pense pouvoir se battre avec l'amant de Berthe, si elle n'est pas seule chez elle. Il s'introduit chez Berthe de force et la maintient de toutes ses forces pour l'empêcher de remuer et de crier. Hors de lui par la résistance de Berthe, Paul étrangle alors la jeune femme. Brittomart doit intervenir pour sauver le jeune homme d'une arrestation et lui apprendre une formule plus courte. Fabien parvient à s'évader du corps de Paul pour découvrir celui d'Emmanuel Fruges, érudit qui étudie la théologie et vit pauvrement de traductions mal rémunérées. Fruges est en réalité un mystique fourvoyé dans l'orgueil de son savoir et frustré de ne pouvoir posséder davantage de biens matériels. Il est aussi affligé d'une grande laideur qui le fait secrètement souffrir. Il cherche ainsi maladroitement à s'incarner dans un enfant pour retrouver son innocence perdue mais la transformation échoue. Puis, de dépit, il se tourne vers le

luxe qu'il cherche tout aussi maladroitement à posséder sans y parvenir. Fruges éprouve alors des tentations de désespoir et de suicide, de ne pouvoir réussir à s'évader de lui-même. Fabien comprend que plus il séjourne dans le corps d'un étranger plus il risque de se perdre et donc de perdre la possibilité de contact avec son moi véritable. Puis, il aperçoit le beau et jeune Camille qui se promène avec son oncle Firmin et son jeune frère, André. Fruges se précipite sur le jeune homme et prononce la formule mystérieuse. Fabien peut alors s'évader du corps de Fruges et découvrir le beau Camille. Mais il déçante bien vite et se rend compte à nouveau que les apparences sont trompeuses : si Camille est beau, en effet, il n'est pas heureux pour autant car il est marié à l'hautaine et orgueilleuse Stéphanie qu'il n'aime pas et dont il n'est pas aimé. Fabien dans Camille se sent attiré par Élise en laquelle il se reconnaît car elle possède des yeux similaires à ceux de Fabien. Camille-Fabien décide alors d'assouvir les trois désirs de Camille : se brouiller avec son oncle, gifler Stéphanie, sa femme, et embrasser Élise. S'il accomplit les deux premiers désirs, en revanche Camille-Fabien décide de dire à Élise qu'il ne l'aime pas afin de lui éviter de souffrir davantage. Camille-Fabien s'échappe ensuite en courant de la maison afin de faire en sens inverse le parcours spatial accompli par Fabien, au cours de ses pérégrinations. Finalement, Camille-Fabien parvient à retrouver le corps de Fabien, inconscient et alité, veillé par sa mère et sa grand-mère. Comme sa grand-mère est endormie, Fabien s'éveille et échange les mots de la formule magique avec Camille. Fabien redevient lui-même. Dans la version de 1947, Fabien meurt de ce choc émotionnel. Dans celle de 1970 qui rétablit la version primitive, Fabien s'éveille d'un rêve et se met à vivre dans la réalité le début exact du rêve qu'il vient de faire et que le lecteur vient de lire, ce qui laisse supposer que Fabien va vivre ce que nous venons de lire.

## *Moïra*

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Joseph Day, jeune homme roux qui vient des collines, arrive en ville afin d'y faire ses études. En dépit de ses préventions contre les roux, Mrs. Dare, la logeuse, finit par accepter de lui louer une chambre. Peu de temps après le premier jour de la rentrée, Joseph se bat avec un étudiant avec qui il aurait aimé faire connaissance mais qu'il trouve arrogant. Celui-ci s'est moqué de la couleur de ses cheveux : il s'agit de Bruce Praileau. Bien vite, Joseph se distingue de ses camarades étudiants par son désir de rester vierge, sa sobriété et sa piété. Mais, malgré lui, il entend les conversations et les termes libres de ses colocataires, ce qui le met en colère, tout en le marquant malgré lui. Profondément imprégné par la lecture de l'Ancien Testament, il devient d'ailleurs dur, intransigent et colérique quand il est question de sexualité, ce qui le pousse à frapper à coups de ceinture, l'un de ses camarades, Mac Allister, venu lui montrer des gestes obscènes. Pourtant, ce comportement farouche ne fait pas fuir tous ses camarades car il s'accompagne d'une grande beauté dont Joseph n'a pas conscience et qui attire aussi bien les hommes que les femmes : le jeune homme aime presque tous les autres personnages du roman. C'est ainsi que Simon, fou de chagrin de ne pouvoir se faire aimer par Joseph, rentrera chez lui pour se tuer, après avoir été rejeté par Joseph qui ne comprend pas les sentiments qu'il suscite. David, un jeune homme aussi pieux que lui et qui veut devenir pasteur, lui propose son amitié et tâche d'adoucir et de cultiver le farouche Joseph, en lui faisant lire William Shakespeare et notamment la pièce d'*Othello*. Ce dernier accepte difficilement son aide, souffrant d'un complexe d'infériorité. Convaincu par David, Joseph finit par accepter de quitter la pension de Mrs. Dare pour s'installer dans celle de David, plus calme et plus pieuse. Ayant oublié un chandail dans son ancienne chambre, Joseph, revenu à la pension de Mrs. Dare, fait la connaissance de la belle et hautaine Moïra : cette jeune femme, maquillée et vêtue d'une robe moulante, est la parfaite image de la prostituée, aux yeux de Joseph. Pourtant, il la désire aussitôt et ne peut s'empêcher d'y songer. La piété et la rigueur de Joseph agacent ses camarades qui décident de lui jouer un mauvais tour : Moïra relève le défi de s'introduire dans la chambre du jeune homme pour le mettre dans une situation fâcheuse. Enfermé avec la jeune femme, Joseph choisit de bouder et d'attendre que le temps passe, même s'il la désire. Sur le point de partir, Moïra ne peut résister à l'envie de toucher les cheveux de Joseph, ce qui déclenche le désir du jeune homme qui se jette sur la jeune femme. Au réveil, après leur relation sexuelle, Joseph, en colère d'avoir perdu sa pureté, se rue sur Moïra pour l'étrangler. Il l'enterre ensuite dans le jardin. Puis, il vit la journée du lendemain comme un somnambule, absent de lui-même. C'est Bruce Praileau, inquiet du sort de Moïra, qui va réveiller Joseph et lui proposer de s'évader grâce à des hommes de confiance. D'abord d'accord pour fuir, bien que ne comprenant pas pourquoi Praileau souhaite l'aider, Joseph décide ensuite de rebrousser chemin et de se rendre dans la chambre de David. Il avoue tout à son ami puis s'endort, exténué. David est anéanti. Joseph se réveille et demande à David de porter un message à Praileau lui indiquant qu'il a compris mais que rien n'était possible. Puis, Joseph quitte David pour se livrer à la justice.

## *Le Malfaiteur*

Dans l'hôtel des Vasseur vivent le couple Vasseur, bourgeois ternes, Ulrique, la fille de ceux-ci, avec Raoul, son mari, Mme Pauque, la sœur de Mme Vasseur, Jean, le cousin de Mme Vasseur et Hedwige, une jeune orpheline recueillie par la famille. Jean vit en marge de la famille, partageant son temps entre l'étude et l'écriture d'un livre qui n'avance pas et des sorties secrètes dans les lieux de rencontres consacrés aux amours homosexuelles clandestines. Contraint d'aimer en secret les hommes, dans une société qui réproouve l'homosexualité et la considère comme un délit, Jean se perçoit comme le malfaiteur de sa famille. Ulrique, aussi belle qu'elle est désœuvrée, organise une fête avec ses amis dans l'hôtel de ses parents. Au cours de cette fête pour faire une expérience et voir ce qui va se passer, Ulrique présente le beau Gaston Dolange à sa cousine, Hedwige, naïve, honnête et ignorante de tout. Hedwige tombe aussitôt violemment et tragiquement amoureuse du jeune Dolange. Malheureusement pour la jeune femme, Gaston Dolange ne pourra jamais répondre à son amour puisqu'il est homosexuel. Mais Hedwige l'ignore et ne comprendra jamais vraiment pourquoi Dolange ne peut l'aimer, tant elle est ignorante des multiples formes d'amour et des sous-entendus de tous ceux qui tentent de l'instruire. Amoureuse et frustrée de ne pouvoir voir Dolange et en être aimé comme elle l'aime, Hedwige sombre vite dans la tristesse, pleurant à longueur de journée. Devant ce spectacle dont elle est responsable, Ulrique fuit, prétextant un déplacement urgent. Elle a soin néanmoins d'indiquer à sa cousine que son amie, Arlette, pourra peut-être l'aider à revoir Dolange et s'en faire aimer. Après deux entrevues avec Arlette, Hedwige finit par obtenir un court rendez-vous avec Dolange qui montre tout son ennui d'être en compagnie de la jeune femme. Hedwige ne sait quoi lui dire et trouve Dolange vulgaire mais ne peut s'empêcher de l'aimer. Elle souffre donc de l'indifférence du jeune homme. De son côté, Jean, qui est aussi amoureux de Dolange, a vent de l'amour passionnel d'Hedwige pour ce jeune homme et tente de la prévenir de l'impossibilité de s'en faire aimer. Mais, s'étant attiré une mauvaise histoire avec le fils d'un boutiquier du quartier, Jean décide de partir quelques temps en Italie, afin de se faire oublier et ne peut avertir Hedwige de vive voix. Il rédige une confession à l'intention d'Hedwige mais ce document échouera entre les mains de la discrète et inquiétante Mme Pauque qui sera seule à le lire. Jean y avoue son homosexualité et relate ses humiliations lorsqu'il a commencé à courir les lieux mal éclairés des villes, en quête d'aventures et de relations avec des hommes. Il a ainsi sacrifié ses relations avec sa famille, ses études et son avenir en cédant à ses désirs toujours plus exigeants et guidés, pourtant, par une quête idéale de la beauté. Il indique aussi l'homosexualité de Dolange et son amour pour ce jeune homme. Cette confession deviendra le testament de Jean lorsqu'on apprend le suicide de ce dernier en Italie. Oppressée par le poids de son amour pour Dolange qu'elle sait impossible et la lourdeur du non-dit de son homosexualité, Hedwige devient la proie d'un désespoir profond. Ayant trouvé le revolver de Raoul, Hedwige veut d'abord tuer Dolange avec cette arme mais, par ignorance ou accident, elle tourne le canon vers elle et appuie sur la détente. Le geste d'Hedwige peut s'apparenter à un suicide.

## *Chaque homme dans sa nuit*

Wilfred, un jeune homme de vingt-quatre ans, désargenté, se rend chez son oncle Horace, dans la demeure de Wormsloe, car il est en train de mourir. Il est accueilli froidement par sa tante Mrs. Howard, une riche dame, et son cousin, Angus, le fils fortuné de Mrs. Howard, qui semble agacé en le voyant après quelques années d'éloignement. Wilfred est logé dans une petite chambre pauvrement meublée, sur ordre de Mrs. Howard. Bientôt, Wilfred, catholique et connu pour avoir la foi dans sa famille, est appelé par l'oncle Horace. Le vieil homme est effrayé à l'idée de mourir car il n'a plus la foi et demande à Wilfred d'intercéder en sa faveur auprès de Dieu. Wilfred, qui déteste parler de sa foi, se montre réticent, puis finit par prier pour Horace et lui-même car il a peur que ses nombreuses liaisons avec des femmes ne lui fasse perdre sa foi. Horace meurt chrétiennement mais James Knight, un cousin éloigné, ardent protestant, laisse entendre à Wilfred qu'Horace n'est pas sauvé. Wilfred croise la femme de James Knight, Phœbé, qu'il trouve charmante, bien qu'enfantine. Au moment de quitter la maison d'Horace, James Knight raccompagne Wilfred à la gare et lui dit qu'il finira par se perdre à force de chercher des aventures : il lui interdit de chercher à revoir sa femme ou lui-même. Rentré chez lui, Wilfred va retrouver sa vie qui se partage entre le magasin où il vend des chemises, ses conquêtes féminines, ses remords et les élans vers Dieu, au cours des messes à l'église. Pourtant, Wilfred, par son charme, va devenir un aimant, un catalyseur pour l'ensemble des personnages du roman. Au cours de la lecture du testament de l'oncle Horace, Wilfred revoit Phœbé qui vient spontanément vers lui et lui apprend que son mari a eu une attaque qui l'a profondément changé : elle l'invite à venir chez eux. James Knight se rend dans le magasin où travaille Wilfred et lui confirme son invitation. Wilfred commence à s'éprendre de Phœbé. Il rencontre un étrange personnage, un Polonais, Max, qui vient lui rapporter son livre de prières oublié dans une église et lui parle de religion tout en mêlant des propos inconvenants. Wilfred se rend à l'invitation des Knight et peut échanger et voir Phœbé dont il finit par tomber passionnément amoureux bien qu'il sache que c'est un péché puisqu'elle est mariée. Une lutte entre la foi et le désir s'engage alors en Wilfred, tiraillant vivement le jeune homme. Seul et en proie à une crise religieuse, Wilfred retrouve Max pour lui demander conseil. Mais Max a bu et laisse échapper des propos ambigus sur son métier de prostitué homosexuel qu'il émaille de réflexions religieuses et éthiques : Wilfred se met en colère devant ses propos blasphématoires et gifle Max. Angus va aider Wilfred à monnayer les valeurs que lui a léguées son oncle et lui avoue son amour pour lui, de même que le chantage dont il fait l'objet de la part de son chauffeur. Wilfred, devant le désespoir de son cousin, éprouve du mal à le consoler. Il agit mal également envers Tommy, un jeune homme très catholique tenant une librairie de livres pieux : il l'incite à multiplier les relations avec les femmes et à se perdre. Wilfred, après avoir manqué de charité avec Freddie, un jeune collègue laid et chétif, finit par l'accompagner pour faire une prise de sang et vérifier qu'il n'a pas contracté une maladie vénérienne. Par peur, Freddie se suicide en ingérant des médicaments. Avant de mourir, Freddie demande à Wilfred de le baptiser afin qu'il soit catholique comme lui et puisse avoir la foi. Wilfred se trouve amené à accomplir un acte chrétien et réparer son manque de charité. Il croise de nouveau Tommy qui a



complètement changé depuis leur conversation : il est devenu ce que Wilfred lui avait conseillé de devenir et s'est mis à fréquenter les femmes et à sortir tous les soirs, en quête d'aventures. Wilfred se repent de son attitude envers Tommy et tente de le convaincre de revenir à la foi catholique. Au cours d'une dernière soirée chez les Knight, à Wormsloe dont ils sont devenus les propriétaires, Wilfred et Phœbé vont pouvoir se dire leur amour et s'embrasser. Wilfred tâche aussi de convaincre James Knight d'avoir la foi. Dans un dernier baiser, avant de rentrer en ville, Phœbé indique à Wilfred qu'ils ne se verront plus car elle ne veut pas détruire la foi du jeune homme qui est constitutive de son être. En proie au désespoir et à la conscience de son péché d'adultère, au cours d'une longue nuit d'errance, Wilfred tentera en vain, de donner l'argent de l'héritage d'Horace à des pauvres avant de se rendre chez Max afin de se confesser à lui de ses fautes. Mais Max lui garde rancune des gifles qu'il a reçues et il a bu. Le Polonais enferme d'abord Wilfred à son insu dans son salon afin de lui faire peur et de l'avoir à sa merci. Il lui raconte qu'il a été interné, qu'il est séduit par Wilfred et qu'il a un revolver dans sa poche. Parvenu à sortir de l'appartement, Wilfred pense que Max va le tuer en lui tirant dessus depuis sa fenêtre et n'ose sortir de l'immeuble. Il tente alors d'obtenir de l'aide en sonnant aux portes des autres habitants de l'immeuble mais nul ne lui répond. Il vit alors un moment de peur intense dans l'escalier de l'immeuble avant de se décider à descendre en repassant devant l'appartement de Max. Sur le point de quitter l'immeuble, Max le menace de le tuer s'il bouge. D'abord immobile, Wilfred se met à courir pour gagner la sortie. Mais une balle l'abat aussitôt. Max s'agenouille aux côtés de Wilfred et implore son pardon. Le jeune homme, mortellement blessé, parvient à articuler son pardon. Max sombre dans la folie. Wilfred décède à l'hôpital, le visage rayonnant. James Knight relate les derniers moments de Wilfred à Angus, qui est effondré et n'a plus la foi.

## *L'Autre*

Le roman s'ouvre sur la découverte du corps de Karin, noyée, dans l'un des canaux de Copenhague, le 21 avril 1949 : très vite, tant pour ses amis que pour les habitants se pose la question des circonstances de sa mort. Karin s'est-elle suicidée ou a-t-elle été assassinée ? L'enquête piétine et est abandonnée. La deuxième partie du roman constitue une analepse de dix ans et relate la rencontre entre Karin et Roger au cours de l'été 1939. Tout oppose ces deux protagonistes : Karin est une fervente protestante et une jeune femme de dix-huit ans encore vierge ; Roger est un jeune français athée d'une vingtaine d'années venu au Danemark pour profiter de la vie et des femmes danoises dont la beauté le met aux abois et en émoi. Pourtant, Karin, à la différence de ses compatriotes féminines plus belles, parle parfaitement français. Roger a recours à une entremetteuse, Mlle Ott, pour rencontrer des jeunes beautés danoises peu farouches. Au cours d'une réception chez Mlle Ott, Roger jette alors son dévolu sur la compagne de l'affreux et inquiétant Mr. Gore, aussi riche entrepreneur qu'il est laid : la ravissante Ilse. Mlle Ott fait alors tout ce qu'elle peut pour détourner Roger de Karin et le pousser vers Ilse. Mais Roger et Karin continuent à se rencontrer au gré de leurs errances dans la ville et dans le parc de Tivoli, réputé propice aux aventures amoureuses. Roger se sent de plus en plus attiré par Karin mais tâche de réfréner cette attirance car il craint de souffrir, étant donné sa foi religieuse. Son rendez-vous avec Ilse est un échec puisque Mr. Gore a retenu la jeune femme au dernier moment afin d'en profiter : Roger se retrouve donc à dîner avec Mlle Ott, ravie. Roger décide alors de séduire Karin et de la libérer de ses idées religieuses qu'il juge obsolètes et mensongères. Karin finit par succomber à l'attirance pour la sexualité qu'elle ressent depuis déjà un moment. Elle et Roger vivent alors une idylle intense et passionnée, bien que la guerre vienne bouleverser leur relation. Roger doit quitter Karin et revenir en France pour être mobilisé, comme la guerre approche. Karin se retrouve donc seule à nouveau, ayant perdu Roger, sa foi, mais découvert le pays de la sexualité qui a éveillé une grande faim des sens chez elle. L'occupation du Danemark par l'armée allemande permettra à Karin d'assouvir sa frénésie sexuelle avec les officiers. La fin de la guerre sonne l'heure des règlements de compte au Danemark. Karin, qui a trahi en s'affichant avec ses amants allemands, se voit mise au ban de la société danoise par un procédé très simple : plus personne ne lui adresse la parole ni ne la regarde vraiment, comme si elle n'existait plus. C'est une mort sociale et symbolique qui lui est donc infligée pendant quatre ans, aigrissant et fragilisant psychologiquement la jeune femme.

La troisième partie du roman s'ouvre dix ans après la seconde partie, soit en mars-avril 1949 : Karin tient un journal intime dans lequel elle relate son existence et la dureté du châtement que ses compatriotes lui infligent. Puis, un jour, Roger prend contact avec elle et lui annonce qu'il va venir la voir. Karin se pense devenue folle car elle croit que Roger est mort à la guerre. Roger a beaucoup changé et Karin peine à le reconnaître : il a vieilli et a été blessé à la guerre. Mais surtout, il est devenu catholique et veut réparer le tort qu'il a causé à Karin en lui faisant perdre sa foi, en 1939. Révoltée par l'idée que Roger veuille la convertir mais encore très amoureuse de lui, Karin engage alors une lutte avec Roger pour réussir à le voir et s'en faire aimer, tout en jouant

la pécheresse repentie. Au cours d'une nuit, après avoir cru Karin noyée, Roger va succomber et avoir une relation sexuelle avec elle. Il comprend alors qu'il doit partir car il est dangereux pour le salut de Karin comme elle l'est pour le sien. Roger parti, Karin croit devenir folle et sombre dans le désespoir. Mais elle se raccroche au prêtre catholique dont Roger lui a laissé le numéro pour ne pas s'effondrer. Toujours amoureuse de Roger, elle commence à se tourner vers le Dieu qu'il aime et vers la foi catholique. Mais ce parcours n'est pas linéaire : les doutes, les assauts de l'athéisme et l'ironie protestante dressent de multiples obstacles sur le parcours spirituel de Karin. La vie de Karin commence à changer car ses compatriotes sont en train de lui pardonner et de lever le châtimeur de la prison du silence : le déclencheur a été le retour de Roger interprété comme le pardon du Français. Une fête surprise s'organise alors dans l'appartement de Karin pour son anniversaire avec l'arrivée de tous les habitants de son quartier. Face à tout ce monde qui s'est montré si dur et à présent hypocrite, Karin ressent un immense dégoût de la vie dans le monde réel. Tous les invités partis, Karin se met à prier à l'endroit où elle a vu Roger le faire et connaît un moment d'extase mystique qui la transporte dans un autre monde où n'existe plus que l'Amour et le bonheur. Karin a retrouvé la foi et décide d'arrêter son journal pour aller se promener à la chute du jour, le 20 avril 1949. Elle croise deux voyous qui l'ont suivie et l'empêchent de fuir le long d'un quai : ils veulent la forcer à avoir une relation avec eux. Karin se met à courir pour leur échapper et trébuche sur un anneau au bord du quai : elle bascule alors dans l'eau et se noie.

## *Sud*

Première pièce de théâtre de Julien Green, l'action de *Sud* se déroule non loin de Charleston, en Caroline du Sud, quelques heures avant le début de la guerre de Sécession, en 1861. La plantation appartient à Édouard Broderick qui y vit avec sa fille, Angelina, sa nièce, Regina et Ian Wiczewski, un officier du Nord, d'origine polonaise. Regina aime passionnément et secrètement Ian qui reste indifférent à son égard et s'amuse en revanche sadiquement à la faire souffrir. La guerre approche et Ian conseille à Mrs. Strong, la mère de Regina, de la mettre à l'écart. Mais celle-ci veut marier sa fille. Voyant l'indifférence de Ian envers sa fille, elle décide de la marier à Erik Mac Clure, un jeune homme désargenté d'une plantation proche. Regina est décidée à partir car, comme elle le dit en confidence à Angelina, elle déteste Ian. Angelina avoue alors à Regina qu'elle aime secrètement Mac Clure alors qu'elle l'a tout juste entraperçu. Mac Clure arrive dans la plantation et rencontre Ian : l'officier tombe aussitôt amoureux du jeune homme. Broderick demande à Mac Clure de convaincre Ian de rester et de combattre en faveur du Sud. Mac Clure pense que Ian est un déserteur. Avant le dîner, Ian échange quelques mots avec Angelina afin de lui dire qu'il a entendu toute sa conversation avec Regina et qu'il est contrarié que Mac Clure lui ait écrit une lettre d'amour. Il avoue à la jeune femme son amour mais celle-ci ne le croit pas et lui reproche son mensonge. Ian a cru voir entrer avec Mac Clure son double avec le visage recouvert d'une étoffe : il prend cela pour un mauvais présage. Il raconte alors à Jimmy, le fils de Broderick, l'histoire de l'un de ses ancêtres qui se nommait Ian aussi. Cet ancêtre était tombé fou amoureux d'une femme qui ne l'aimait pas. De dépit et pour ne plus souffrir, son ancêtre avait fait tuer la femme qu'il aimait mais la faire disparaître n'empêcha pas qu'il continuât d'aimer la femme qu'il avait fait assassiner. À mots couverts, Ian semble narrer sa propre histoire. Entre-temps, Regina a fini par avouer à Angelina qu'elle aime Ian, bien qu'elle le considère comme un monstre. Ian décide d'échanger de nouveau avec Mac Clure afin de lui dire son amour : un quiproquo s'installe qui donne d'abord de l'espoir à Ian mais qui se révèle cacher en fait l'amour secret de Mac Clure pour Angelina. De dépit, Ian laisse alors éclater sa colère, déclare à Mac Clure que son amour est un mensonge car il est trop pur, pieux et chaste pour être réellement amoureux. Il l'insulte et le gifle afin d'obtenir un duel avec lui. Peu avant le duel, Ian décide de demander pardon à Regina pour la souffrance qu'il lui a causée car il comprend à présent quelle souffrance recèle un amour impossible. Au cours du duel entre Mac Clure et Ian, ce dernier se défend d'abord, avant de se laisser tuer par son adversaire, en proie à la fureur. Broderick chasse alors Mac Clure qu'il accuse d'être un meurtrier. Celui-ci part se faire tuer à la guerre. Le rideau tombe sur Regina, désespérée et pardonnant à Ian.

## *L'Ennemi*

Cette deuxième pièce de théâtre se déroule en France, vers 1785, dans le château des Silleranges. Philippe, l'aîné, vit avec sa femme, Élisabeth, et son frère Jacques. Comme Philippe a été victime d'un accident qui l'a sans doute rendu impuissant, sa femme a une relation adultère avec Jacques, son frère, sans en être amoureuse. Un soir, Pierre de Silleranges, le demi-frère de Jacques et Philippe, arrive épuisé au château. Il est entré dans les ordres et a visiblement abandonné ses vœux. À son réveil, il raconte à son frère Jacques qu'il a quitté le monastère pour séduire une femme d'une beauté parfaite. Pierre, a eu la foi et l'a perdu devant la beauté. Il se réfugie à Silleranges pour y vivre et surtout pour séduire Élisabeth dont il connaît la beauté. Jacques tente de l'en dissuader car il aime passionnément la jeune femme. Pierre lui indique alors qu'il va séduire la jeune femme sous ses yeux. Attirée par la curiosité, Élisabeth vient rencontrer Pierre, en présence de Jacques. Pierre se met alors à lui parler d'un autre monde, à lui tenir des propos mystiques, propos qu'on n'entend jamais à Silleranges où l'ennui règne aux yeux de la jeune femme. La jeune femme se montre intéressée par les paroles de Pierre et, devant l'hostilité de Jacques qui tente d'interrompre la conversation, elle chasse son amant pour rester à échanger avec Pierre, seule. Celui-ci la séduit et lui donne un premier rendez-vous. Il devient ainsi rapidement l'amant d'Élisabeth qu'il aime passionnément pendant plusieurs semaines. Jacques souffre de se voir délaissé : la jalousie de son amour bafoué le conduit à contacter Mugis, un homme de main, afin de mettre sur pied l'assassinat de son demi-frère, Pierre. Philippe, le mari trompé, constate un changement de comportement chez sa femme et son frère et s'en ouvre à Pierre qui pense être démasqué. Mais Philippe se trompe et interprète les changements de comportement de sa femme et de son frère comme le début de leur liaison. Pierre prend alors la défense de Jacques et tente d'étouffer les soupçons de Philippe. Très heureuse, Élisabeth a pourtant le pressentiment que son amant, Pierre, est en danger : elle lui demande de quitter le château. Élisabeth dit à Pierre que quelqu'un se tient près d'eux et qu'elle a peur de ce qu'il va faire : pour elle, l'ennemi de leur amour, c'est Dieu, pour Pierre, l'ennemi, c'est le diable qu'il a invoqué pour obtenir l'amour d'Élisabeth. Jacques, qui a planifié l'assassinat de son demi-frère, tente de le sauver et lui demande de quitter le château. Mais Pierre refuse. Il est assassiné le soir prévu et meurt étouffé sous les mains de Mugis et de l'un de ses acolytes qui maquillent le tout en vol. Élisabeth, qui a perdu l'homme de sa vie, sombre alors dans un mysticisme proche de la folie : elle veut entrer au couvent. Philippe veut garder sa femme près de lui et demande à son frère de redevenir son amant afin de l'y aider.

## *L'Ombre*

L'action de la troisième pièce de théâtre se déroule en décembre 1888, en Grande-Bretagne, dans une ville qui est peut-être Liverpool. Une famille influente et aisée de cette ville de province, les Brimstone, donnent une réception et reçoivent les Anderson, retirés depuis dix ans, dans leur demeure de campagne, Edgware Place. Cette riche famille a dû se retirer à cause des circonstances mystérieuses qui entourent la mort de la première femme de Philip Anderson, le maître de la famille : Évangéline Anderson a été précipitée du haut de la falaise de Bleak Wood au cours d'une promenade avec son époux et son ami, James Ferris. Philip Anderson a été innocenté, de même que James Ferris mais le soupçon plane. Depuis, Philip s'est remarié avec Edith, sa seconde femme. Au cours de cette soirée, où Philip Anderson tâche de rentrer dans les bonnes grâces de la bonne société de Liverpool pour assurer le mariage prochain de sa fille, Lucile, avec un officier, Mrs. Brimstone a ménagé une surprise aux invités : la venue de James Ferris, le vieil ami de Philip avec lequel il est fâché depuis dix ans et qui n'a plus longtemps à vivre. Les deux anciens amis, sous les regards curieux des autres invités, échangent alors des mots durs et l'âpre vérité finit par sortir : Ferris, par jalousie et éconduit par Évangéline qu'il aimait, a décidé de l'accuser auprès de Philip d'adultère. Philip, soupçonneux, a prêté foi au mensonge de Ferris et l'a laissé pousser sa femme dans le vide. Cet aveu d'assassinat et de son mensonge soulage Ferris, avant sa mort, mais torture Philip. Le comportement d'Anderson change alors : il devient plus taciturne, notamment vis-à-vis de sa femme, Edith et de son frère, John. Philip est retombé amoureux de sa première femme qu'il n'avait jamais vraiment cessé d'aimer : il est donc épris d'une ombre. Il part fréquemment se promener le long de la falaise, comme en quête de sa femme. Sur ces entrefaites, Ferris vient à mourir. David Grey, un jeune homme, se présente pour occuper le poste d'un domestique parti et donne une lettre de recommandation à Philip Anderson qui reconnaît aussitôt l'écriture de James Ferris, son ennemi. Il comprend alors que Ferris a réussi à lui envoyer son fils pour que Philip lui pardonne et lui permette d'avoir un avenir. Philip, très effrayé, rencontre David Grey, véritable sosie de son père, Ferris, et éprouve des sentiments mêlés d'attraction et de répulsion. Philip décide de garder quelques jours David Grey. Le jeune homme, poète et rêveur, ne tarde pas à tomber sous le charme de Lucile, la fille de Philip, sosie de sa mère défunte, Évangéline. Mr. Douglas, le frère d'Évangéline, vient rendre visite à Philip afin de lui demander pardon pour les soupçons qu'il a eus à son égard et lui dire qu'il a pardonné à Ferris l'assassinat de sa sœur. Philip, torturé par sa conscience, ne parvient ni à pardonner à Ferris, ni à se pardonner la disparition de sa première femme adorée. Il finit par sombrer dans une sorte de folie, confondant sa fille et sa défunte femme et menaçant David, le prenant pour son père. La pièce se clôt sur le retour de John de la falaise de Bleak Wood : il est seul et la pièce nous laisse entendre que Philip Anderson s'est jeté dans le vide, du haut de la falaise.

## *L'Apprenti Psychiatre*

Casimir Jovite est un jeune doctorant passionné par la neurologie et qui s'adonne à l'étude, vouant toute son admiration aux théories de Broca. Mais il reçoit un jour une lettre de son père, agriculteur, qui décide de ne plus financer ses études et lui enjoint de rentrer à la maison pour s'occuper de la ferme. Jovite, en colère, choisit de rompre avec sa famille et de chercher un emploi. Le jeune étudiant trouve un travail au sein de la famille des de Fronsac : il devient le précepteur d'un jeune adolescent de dix-sept ans, Pierre-Marie de Fronsac. Son oncle et sa tante partent à Baden pour des raisons de santé, laissant le nouveau précepteur seul avec leur neveu. Le trouvant étrange, Jovite se met à étudier son élève. Il décèle alors des signes de nervosité, de dégénérescence et d'anormalité chez Pierre-Marie. Au lieu de prévenir un médecin spécialiste de la Salpêtrière, Jovite se met à l'étudier, tout en se disant que c'est là un chemin pour être reconnu par ses pairs. Il note alors les évolutions de la maladie, attendant une crise qui lui donne raison. Mais une lettre arrive annonçant le retour de l'oncle et de la tante de Pierre-Marie. Jovite se résout alors à passer à l'action et à tâcher de précipiter la crise tant attendue. Il devient alors brutal verbalement et physiquement avec son élève et le prive de piano, seul réconfort de l'adolescent. Jovite est de plus en plus nerveux et sort acheter une arme afin d'obtenir la crise voulue : un coup de feu retentit dans la chambre de Pierre-Marie. L'adolescent est mort, tué par son ancien précepteur qui est devenu la proie de la démence, à ses côtés.



## 2. Annexe 2 : Tableau récapitulatif des crimes dans l'œuvre de Green

Crimes Œuvres	Emplacement	Longueur du récit/scène	Nature du/des crime(s)	Criminel (âge, sexe)	Vicime(s) (âge, sexe)	Motif(s)	Arme(s)	Lieu	Moment de la journée
<i>Mont- Cinère</i> (1926)	Fin du roman	-Récit de la première tentative de meurtre -Ellipse du crime (vue du récit : récit long)	-Tentative d'étranglement  -Incendie	-Emily Fletcher (16 ans, femme)  -Emily Fletcher (16 ans, femme)	-Laura (bébé de Franck, femme)  -Laura, Josephine, la domestique et l'incendiaire (suicide)	-Crime passionnel : désir de possession de la maison de Mont- Cinère.	-Mains  -Feu	-Maison de Mont-Cinère (lieu clos) aux États- Unis -Chambre d'Emily	-Soir  -Nuit (23h ou un peu plus)
<i>Adrienne Mesurat</i> (1927)	Fin de la première partie/charnière	Récit long (dispute et crime)	Parricide	Adrienne Mesurat (18 ans, femme)	Antoine Mesurat (60 ans, homme)	-Crime passionnel (sauver son amour pour le Dr Maurecourt) -désir de liberté	Mains/corps (père poussé dans l'escalier)	France, en province. Maison des Charnes (huis clos)	De nuit
<i>Leviathan</i> (1929)	Fin de la première partie/charnière	-Récit long (dispute et crime)  -Récit long (dispute et crime)	-Viol avec agression  -Meurtre	-Paul Guéret (une trentaine d'années, homme)	-Angèle (18 ans, femme)  -M. Sarcenas (« vicillard »)	-Crime passionnel (jalousie, désir)  -Peur, revanche sociale ?	-Aggression avec une branche (coups)  -Canne (coups)	-France. Une berge de la Sommeillante à Lorges.  -Un croisement de rues à Lorges	-Matin, vers 10h.  -À la nuit tombeante.

<i>Épaves</i> (1932)	Début du roman	-Récit long (dispute, ellipse du crime). -Récit long	-Aggression et crime par noyade -Viol précédé d'une agression	-Un ouvrier (une cinquantaine d'années) -Éliane (31 ans, femme)	-Femme du peuple d'une cinquantaine d'années -Philippe (31 ans, homme)	-Dispute conjugale ? -Désir, frustration	-Mains (femme poussée à l'eau) -coupe-papier	-Quai de Seine -Salon de l'appartement parisien	-À la tombée du jour -Soir
<i>Minuit</i> (1936)	Fin du roman	-Récit long -Récit court	-Viol -Meurtre	Serge (17 ans, homme) M. Agnel (agé, homme) qui s'est interposé pour sauver M. Edme	Élisabeth (15 ans environ, femme) M. Agnel (agé, homme) qui s'est interposé pour sauver M. Edme	-Désir -Jalousie : empêcher M. Edme d'avoir Élisabeth	-Fusil	-France. Château de Fontfroide, chambre de M. Urbain -Dans l'escalier	Nuit (au-delà de minuit)
<i>L'arouina</i> (1940)	Fin de la première partie/charnière	Récit long	Meurtre par égorgement	Hoël (entre cinquante et soixante ans, homme)	Morgane (entre cinquante et soixante ans, femme)	Cupidité : désir de posséder le « joyau » dont lui a parlé Morgane	Couteau	Pays de Galles. Chambre de Morgane	Nuit
<i>Si j'étais vous...</i> (1947)	Première partie (chapitre VII)	Récit long (agression et crime)	Meurtre par étranglement	Paul Esménard (une vingtaine d'années, homme)	Berthe (une vingtaine d'années, femme)	Crime passionnel (désir, colere et jalousie)	Mains	France, Paris. Entrée du logement de Berthe	Vers 11h30-12h
<i>Moïra</i> (1950)	Fin du roman (deuxième partie, chapitre XXIII)	Récit long	Meurtre par étouffement	Joseph Day (18 ans, homme)	Moïra Dare (18 ans, femme)	Colere, désir de rester pur devant Dieu (après avoir	Mains et couverture	Ville du sud des États-Unis. Chambre de	Nuit

<i>Chaque homme dans sa nuit</i> (1960)	Fin du roman	Récit long	Meurtre	Max (une vingtaine d'années, homme)	Wilfred Ingram (vingt-quatre ans, homme)	eu une relation sexuelle avec Moïra)	Revolver	États-Unis. Entrée de l'immeuble de Max.	Nuit
<i>Sud</i> (1953)	Fin de la pièce de théâtre	Longue réplique de M. White racontant le duel	Meurtre en duel	Erik Mac Clure (20 ans, homme)	Ian Wiczewski (environ 25 ans, homme)	-Offense et honneur pour Erik -Amour homosexuel interdit pour Ian qui se laisse tuer	Épée	Sud des États-Unis. Sous les arbres, près du silo de la plantation de M. Broderick	Nuit
<i>L'Ennemi</i> (1954)	Fin de la pièce de théâtre	Scène du crime préparée et montrée	Assassinat par étouffement	-Mugis et un acolyte (hommes de main) - commanditaire : Jacques de Silleranges (homme d'une vingtaine d'années)	Pierre (23 ans, homme)	Jalousie. Amour pour Elisabeth.	Mains et étoffe noire	France. Dans un salon.	Nuit. Vers 23h30.
<i>L'Ombre</i> (1958)	Hors-temps de la pièce, dix ans avant.	Plusieurs récits	Assassinat par poussée dans le vide	James Ferris (a commis l'assassinat, 30 ans) Philip Anderson est	Évangéline Anderson (30 ans, femme de Philip Anderson)	Crime passionnel : jalousie.	Mains	Angleterre. Falaise de Bleak Wood.	Au crépuscule ?



## 3. Annexe 3 : Approche sociocritique des crimes greeniens

### 3.1. Les crimes et leurs protagonistes

#### 3.1.1. Les crimes

Afin de dresser une typologie des crimes dans l'œuvre fictionnelle de Green, nous nous appuyons sur une approche sociologique de la criminalité au cours du XX<sup>e</sup> siècle qui nous permettra de mesurer, par comparaison, les écarts et ressemblances de la fiction de notre auteur avec le réel. Chez Green, nous dénombrons quatre viols et dix-huit homicides pour les dix-sept œuvres de fiction de notre corpus. L'œuvre présente donc en moyenne un crime par fiction, ce qui témoigne d'une abondance du crime. Si l'on s'appuie sur les statistiques contemporaines de la criminalité établies par le ministère de l'Intérieur, au vu du faible nombre d'études sur ce sujet depuis les années 1950, nous nous apercevons que depuis trente ans, le nombre d'homicides est en baisse, se fixant depuis quelques années autour de 800 homicides par an. La baisse de l'homicide est une tendance profonde, que l'on peut même faire remonter à la fin du Moyen Âge, selon le sociologue Nicolas Bourgoïn<sup>2330</sup>. Ce processus s'est renversé à partir des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980, selon Laurent Mucchielli, un autre sociologue : « Depuis la Première Guerre mondiale, c'est la seule période où l'homicide a augmenté durablement en temps de paix<sup>2331</sup>. » Les données de longue période montrent que la diminution récente depuis les années 1990 nous ramène au niveau qui prévalait dans les années 1930, qui est plus élevé que dans la période des années 1950 à 1965 avec un taux de criminalité de 15 %, données qui vont nous permettre de mieux situer l'écart des crimes dans la fiction greenienne par rapport à leur contexte d'écriture. En effet, les œuvres de fiction de Green s'étendent de 1920, avec la parution de la nouvelle *L'Apprenti Psychiatre*, à 1998, avec l'écriture de la nouvelle *L'Inconnu*, récemment parue. Les données que nous allons donner méritent d'être nuancées car leurs dates, récentes, et leur contexte, français, ne rendent pas toujours compte du cadre spatio-temporel des histoires narrées : par exemple, la première partie de *Varouna*, « Hoël », se déroule au IX<sup>e</sup> siècle, au Pays de Galles ; les romans *Moïra* et *Chaque homme dans sa nuit* se situent aux États-Unis. Toutefois, grâce à ces données, la mesure

---

<sup>2330</sup> BOURGOÏN Nicolas, *La Révolution sécuritaire*, Paris, Champ social, 2013.

<sup>2331</sup> MUCCHIELLI Laurent et SPIERENBURG Pieter (dir.), *Histoire de l'homicide en Europe*, Paris, La Découverte, 2009, p. 157.

de la différence entre les crimes fictionnels et leur contexte de rédaction nous permettra de nous demander si l'œuvre refuse les variations du sentiment d'insécurité au fil du XX<sup>e</sup> siècle, ou traduit simplement une obsession constante chez l'écrivain.

Le ministère de l'Intérieur recensait, en France, en 2019, 22 900 viols, chiffre en hausse mais sous-estimé car certaines victimes ne le déclarent pas à la police<sup>2332</sup>. Au vu de cette dernière explication, il est difficile d'établir un chiffre fiable aujourd'hui, *a fortiori* dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle au cours duquel le viol n'a pas toujours été considéré, dans les faits tout du moins, comme un crime. Forte de ce premier état des lieux chiffrés sur les homicides et les viols, nous voyons apparaître que dans l'œuvre fictionnelle de Green la proportion statistique s'inverse : les homicides abondent et les viols sont peu nombreux. Le crime majeur et radical chez Green se présente donc comme l'homicide.

Sur les dix-huit homicides que nous avons identifiés dans l'œuvre de Green, tous peuvent être classés parmi les homicides volontaires. Toutefois, l'intention de tuer (comme pour le crime de Wilfred par Max, à la fin de *Chaque homme dans sa nuit*) ou la préméditation (comme pour l'assassinat de Pierre par Mugis et son acolyte, commandité par Jacques de Silleranges dans *L'Ennemi*) apparaît explicitement pour cinq de ces homicides. Les autres homicides offrent des cas plus ambivalents même si l'intention de tuer peut être aussi identifiée.

L'un des homicides greeniens mérite une attention particulière par sa rareté et l'horreur dont il fait l'objet : le parricide, commis par Adrienne Mesurat. En effet, selon Jean-Pierre Bouchard, éminent psychologue et criminologue spécialiste du sujet, entre trente et quarante parricides seraient commis chaque année, en France<sup>2333</sup>. La tentative d'infanticide d'Emily sur Laura, le bébé de Franck, est aussi rare dans la réalité, en dépit d'affaires qui défraient de temps à autres la chronique. Ici encore, Green dessine une représentation des crimes toute personnelle.

D'après une enquête de l'INHESJ publiée en 2014, on peut distinguer trois grandes catégories d'homicides : les homicides conjugaux et familiaux qui représentent 28 %, les homicides liés à une altercation préalable qui comptent 34 % des cas et les homicides liés à une activité criminelle qui représentent 19 % des cas<sup>2334</sup>. Chez Green, la dernière catégorie d'homicides n'est pas représentée. Nous pouvons dénombrer huit homicides familiaux ou conjugaux, *stricto sensu*, dans la fiction greenienne, ce qui est bien au-dessus de la moyenne annoncée dans l'enquête, constituant le milieu familial comme un terrain très favorable à l'homicide,

---

<sup>2332</sup> Ministère de l'Intérieur, « Insécurité et délinquance en 2019 : une première photographie », Interstats, *Analyse*, n°24, janvier 2020.

<sup>2333</sup> ROMAIN Philippe, « Les parricides les plus retentissants en France », *Le Figaro société*, disponible sur <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2013/09/06> (publié le 06/09/2013).

<sup>2334</sup> LANGLADE Aurélien et SCHERR Mickaël, « Les caractéristiques des homicides commis à Paris et petite couronne », *Grand Angle*, n° 35, Bulletin statistique de l'Observatoire national de la délinquance et des réponses pénales, novembre 2014, p. 16.

surtout dans les premiers romans. Les autres homicides, à l'exception de celui de la nouvelle *Le Rêve de l'assassin*, non décrit, peuvent donc entrer dans la deuxième catégorie des homicides liés à une altercation préalable, mais souvent entre personnages qui se connaissent. Deux exceptions notables à ce dernier constat : M. Sarcenas et Guéret ne se connaissaient pas et Hoël n'a discuté qu'une soirée avec Morgane qu'il va ensuite égorger.

### 3.1.2. Les criminels

Considérons tout d'abord les criminels auteurs d'homicides dans l'œuvre fictionnelle de Green. Sur les dix-huit homicides comptabilisés, seuls deux d'entre eux ont été perpétrés par une femme : Emily Fletcher, l'incendiaire de *Mont-Cinère* et Adrienne Mesurat, la parricide du roman éponyme. La surreprésentation masculine parmi les criminels est une fidèle représentation de la réalité, même encore aujourd'hui. En effet, d'après les statistiques du ministère de l'Intérieur pour l'année 2018, sur 1050 faits homicides, 172 ont été commis par des femmes et 878 par des hommes<sup>2335</sup>. La différenciation sexuelle dans les actes criminels est patente tant dans la réalité que dans l'œuvre de Green.

L'âge des criminels auteurs d'homicides chez Green se situe entre quinze ans (c'est l'âge d'Emily Fletcher, environ) et cinquante ans (c'est environ l'âge du terrassier qui pousse vraisemblablement à l'eau sa compagne, au début d'*Épaves* et de Hoël qui tranche la gorge à Morgane, dans *Varouna*). Sept homicides greeniens sont commis par des criminels qui ont entre dix-huit et trente ans et qu'on peut donc dire jeunes. Il en va de même dans la réalité, toujours d'après les sources officielles de 2018 où 38 %, le plus fort pourcentage des tranches d'âges considérées, des mis en cause dans un homicide ont entre dix-huit et vingt-neuf ans. Dans la réalité, comme dans la fiction greenienne, la criminalité est majoritairement jeune<sup>2336</sup>.

Onze criminels greeniens appartiennent à un milieu modeste, populaire ou ouvrier : c'est donc la majorité qui est issue de milieux défavorisés. Laurent Mucchielli, dans l'une de ses enquêtes sur un département de la région parisienne dans les années 1990, constate que 55 % des criminels proviennent du milieu ouvrier<sup>2337</sup>. Green, sans doute par souci de réalisme, se fait là encore l'écho fidèle de la réalité. En revanche, chez Green, les cinq autres homicides sont commis par des meurtriers issus d'une bourgeoisie moyenne ou de l'aristocratie (seulement pour Jacques de Silleranges, dans *L'Ennemi*, commanditaire de l'assassinat de son frère, exécuté par un homme de main) ce qui paraît offrir une proportion plutôt plus élevée que dans l'étude sociologique de Laurent Mucchielli : sur 122 homicides considérés, neuf émanent de l'équivalent de ces catégories sociales. Le

---

<sup>2335</sup> Ministère de l'Intérieur, « Insécurité et délinquance en 2018 : premier bilan statistique », Fiche#1Homicides, *Interstats*, 2018, p. 49.

<sup>2336</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>2337</sup> MUCCHIELLI Laurent, « Les caractéristiques démographiques et sociales des meurtriers et de leurs victimes, Une enquête sur un département de la région parisienne dans les années 1990 », *Population*, n° 2, 2004, p. 213.



sociologue mentionne en effet la classe des employés comme deuxième pourvoyeuse de meurtriers. Green souhaite sans doute montrer ainsi que le crime touche toutes les couches de la société.

Intéressons-nous à présent aux quatre violeurs de l'œuvre greenienne. Trois d'entre eux, Guéret, dans *Léviathan*, Serge, dans *Minuit* et M. Gustave, dans *Le Mauvais Lieu*, sont des hommes, sans surprise. Mais sur un aussi faible nombre de viols, l'étonnement vient de la présence du cas où un homme est violé par une femme (il s'agit d'Éliane qui viole Philippe, à la fin d'*Épaves*) alors que, selon l'ONDRP (Observatoire National de la Délinquance et des Réponses Pénales), « moins de 1 % des condamnations pour viol concernent des femmes<sup>2338</sup>. »

La fourchette d'âge des mis en cause pour viols se situe entre 25 et 34 ans, selon une étude appliquée à Paris entre 2013 et 2014<sup>2339</sup>. La moyenne d'âge des agresseurs est donc de trente ans, d'après une enquête Ipsos<sup>2340</sup>. Chez Green, la moitié des viols est commis par deux personnages d'une trentaine d'années, ce qui correspondrait aux statistiques. Les deux autres agresseurs ont dix-sept ans et cinquante ans, respectivement.

Dans la fiction greenienne, seulement la moitié des violeurs provient d'un milieu modeste ou populaire. La proportion est donc inférieure aux chiffres avancés par une étude menée sur trois cours d'assises sur une période de dix ans dans les années 2000 selon laquelle 62 % des mis en cause pour viols étaient issus d'un milieu ouvrier<sup>2341</sup>, ce dont se fait l'écho Véronique Le Goaziou. Les deux autres viols, chez Green, ont lieu dans un milieu bourgeois très aisé : Philippe est violé par Éliane, dans leur salon, dans *Épaves* et le riche M. Gustave viole une petite fille et peut étouffer l'affaire dans *Le Mauvais Lieu*. Dans trois des cas de viols, la victime et leur agresseur se connaissaient, comme c'est souvent le cas, toujours d'après l'article de Véronique Le Goaziou<sup>2342</sup>. Green et Véronique Le Goaziou se rejoignent dans la conscience que le viol est un phénomène qui touche tous les milieux, bien qu'il soit dénoncé plus facilement dans les milieux populaires<sup>2343</sup>.

### 3.1.3. Les victimes

Comme pour les profils de criminels, nous allons d'abord nous intéresser aux victimes d'homicides. Chez Green, dans le cadre des dix-huit homicides, sept victimes sont des femmes. La majorité des victimes est donc masculine. Cette prépondérance masculine parmi les victimes d'homicides reflète globalement la réalité

---

<sup>2338</sup> LANGLADE Aurélien et FATET Maëva, « Les Femmes condamnées pour viol en France », *Flash 'crim*, n° 25, septembre 2019.

<sup>2339</sup> STATISTA, « Répartition des mis en cause pour viol commis sur les adultes à Paris entre 2013 et 2014 selon l'âge », disponible sur <https://fr.statista.com/statistiques/573094/viol-commis-paris-par-age-mis-en-cause/>.

<sup>2340</sup> MERCERON Adeline et MERCIER Étienne, « 10 ans : l'âge moyen des premières violences sexuelles », Ipsos, 2019, disponible sur <https://www.ipsos.com/fr-fr/10-ans-lage-moyen-des-premieres-violences-sexuelles/>.

<sup>2341</sup> LE GOAZIOU Véronique, « Les viols en justice : une (in)justice de classe ? », *Nouvelles questions féministes*, vol. 32, 2013/1, p. 19.

<sup>2342</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>2343</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

chiffree du ministere de l'Interieur etablie en 2018, selon lequel 65 % des victimes d'homicides sont des hommes<sup>2344</sup>.

Chez Green, les femmes victimes vont du bebe (Laura dans *Mont-Cinere*) a une femme agee d'une soixantaine d'annees (Morgane dans *Varouna* ou la servante noire de *Mont-Cinere*), en passant par Moira et Angèle (dans *Léviathan*) qui ont dix-huit ans, environ. La moyenne d'age chez les femmes victimes d'homicides est chez Green d'environ trente a quarante ans. C'est egalement le cas dans les chiffres du Ministere en 2018 puisqu'il situe le pic de l'age des femmes victimes entre trente et quarante-quatre ans<sup>2345</sup>. Quant aux hommes victimes d'homicides, chez Green, leur age va de dix-sept ans (pour Pierre-Marie de Fronsac dans la nouvelle *L'Apprenti psychiatre*) a soixante ans (M. Mesurat dans *Adrienne Mesurat*), soixante-dix ans (pour M. Sarcenas dans *Léviathan*) dont trois hommes ages et cinq hommes jeunes. La moyenne d'age se situe donc autour de quarante ans chez Green ce qui ne rejoint que partiellement les chiffres du ministere : en 2018, en effet, le plus grand nombre de tués se situent entre 15 et 44 ans, a part egale dans les deux tranches d'age de 15 a 29 ans et de 30 a 44 ans, ce qui fait une moyenne de trente ans, un peu plus basse que chez Green.

Le milieu social des hommes victimes d'homicides est modeste pour cinq d'entre eux, de facon presque certaine. Antoine Mesurat, dans *Adrienne Mesurat*, fait partie d'une bourgeoisie moyenne assez aisee et Pierre-Marie de Fronsac, dans *L'Apprenti Psychiatre*, est issu d'un milieu social tres favorise. Pour les autres hommes victimes, nous manquons d'informations pour pouvoir les situer socialement. Laurent Mucchielli identifie une proximite socioprofessionnelle entre les auteurs d'homicides et leur victime : les victimes sont en effet pour la plupart des employes ou des inactifs, d'apres une enquete de l'auteur menee dans le departement des Yvelines, entre 1987 et 1996<sup>2346</sup>.

Les victimes de viols, chez Green, sont pour la majorite des femmes, dans trois cas sur quatre, ce qui reflète la realite. Mais l'un des viols, celui de M. Gustave, a ete commis sur une mineure, dans *Le Mauvais Lieu*. Selon le ministere, en 2017, la majorite des viols concernent des victimes agees entre 17 et 20 ans, donc jeunes, apres un pic plus faible, autour de huit ans. Le pic entre dix-sept et vingt ans decroit ensuite lentement jusqu'a trente ans<sup>2347</sup>.

Les victimes de viol, dans l'oeuvre fictionnelle de Green, appartiennent pour trois d'entre elles a une categorie sociale modeste et populaire. Comme nous l'avons evoque ci-dessus, au sujet des profils de criminels, a travers l'article de Veronique Le Goaziou, victimes et agresseurs se connaissent souvent et sont proches

---

<sup>2344</sup> Ministere de l'Interieur, *op. cit.*, 2018, p. 47-48.

<sup>2345</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

<sup>2346</sup> MUCCHIELLI Laurent, « Les caracteristiques demographiques et sociales des meurtriers et de leurs victimes, Une enquete sur un departement de la region parisienne dans les annees 1990 », *op. cit.*, 2004, p. 222.

<sup>2347</sup> Ministere de l'Interieur, « Insécurité et delinquance en 2017 : premier bilan statistique », *Interstats*, 2018, p. 106. Ces donnees sont issues du « Rapport de l'enquete Cadre de vie et securite » de decembre 2017.

socialement<sup>2348</sup>. Philippe, quant à lui, est issu d'un milieu bourgeois très favorisé. Les victimes de viol, à l'instar de leur agresseur, existent dans tous les milieux mais Green se fait le reflet d'une disparité de représentation des viols dans des milieux aisés pour des raisons sociales, principalement. Il peut ainsi souligner que le viol est un crime présent dans toutes les couches de la société.

## 3.2. Les circonstances des crimes

### 3.2.1. Lieux et moments

#### a) Les lieux

Examinons tout d'abord les lieux des homicides. Sur les dix-huit homicides recensés dans l'œuvre fictionnelle de Green, dix se déroulent dans un lieu clos et dans la maison même où au moins l'un des deux protagonistes habite, voire les deux. Sept d'entre eux se déroulent à l'extérieur. L'un des homicides n'est pas narré mais seulement inféré du titre et de l'incipit où le personnage est poursuivi par une foule : c'est la nouvelle intitulée *Le Rêve de l'assassin*. On ne peut donc extraire aucune circonstance de l'homicide de cet « assassin ». Selon une enquête de l'INHESJ (Institut National des Hautes Études de la Sécurité et de la Justice) menée entre 2007 et 2013, « [l]a proportion d'homicides commis dans un espace public (49 %) est quasiment équivalente à celle des homicides commis dans un lieu privé (50 %) »<sup>2349</sup>. Les homicides greeniens, majoritairement commis en milieu clos, plutôt dans l'espace privé du meurtrier d'ailleurs, s'écartent donc légèrement de la norme.

Parmi les sept crimes qui ont lieu dans l'espace public, un seul a lieu sur la voie publique celui de M. Sarcenas par Guéret dans *Léviathan*, alors que c'est la majorité, selon l'étude précédemment citée<sup>2350</sup>. Un autre a lieu sur un quai de Seine, dans un renforcement. Deux se produisent dans une clairière, au cours d'un combat loyal à l'épée, dans *Le Duel*. Deux autres ont lieu dans un espace ouvert, non loin d'une habitation. Le dernier, celui d'Évangéline par James Ferris, a lieu du haut d'une falaise, après le bois de Bleak Wood dans *L'Ombre*. Les cadres *choisis* par Green, dans l'espace public, s'écartent ainsi de la norme et sont donc susceptibles d'interprétations notamment symboliques.

---

<sup>2348</sup> LE GOAZIOU Véronique, « Les viols en justice : une (in)justice de classe ? », *op. cit.*, p. 18.

<sup>2349</sup> LANGLADE Aurélien et SCHERR Mickaël, « Les caractéristiques des homicides commis à Paris et petite couronne », *op. cit.*, novembre 2014, p. 5.

<sup>2350</sup> *Ibid.*, p. 5.

Les quatre viols de l'œuvre fictionnelle de Green sont commis dans des lieux divers : deux sont commis dans un lieu privé, le salon pour le viol de Philippe, dans *Épaves*, et la chambre de M. Urbain pour le viol d'Élisabeth, dans *Minuit*. Le viol d'Angèle par Guéret est commis sur l'une des rives de la Sommeillante, dans *Léviathan*, et celui de la petite fille commis par M. Gustave a lieu dans sa limousine, en forêt, dans *Le Mauvais Lieu*. Il y a donc une répartition équivalente entre lieux privés et lieux publics. Selon les statistiques de la permanence téléphonique *Viols femmes informations*, 67 % des viols sont commis au domicile de la victime ou de l'agresseur, en 2012<sup>2351</sup>. La différence entre les viols commis dans la fiction de Green et les statistiques de la réalité est révélatrice d'une poésie personnelle du viol.

#### b) Les moments

À l'instar des lieux, nous allons d'abord nous intéresser aux moments au cours desquels sont perpétrés les homicides greeniens. Dix homicides sur dix-huit ont lieu de nuit ou non loin de la tombée de la nuit, de façon sûre, dans son œuvre fictionnelle. Sept, au moins, sont perpétrés de jour. D'après l'enquête de l'INHESJ déjà citée ci-dessus, 47 % des homicides ont été commis de nuit, contre 34 % le jour. Pour l'homicide restant, il n'a pas été possible de déterminer le moment au cours duquel il a été commis<sup>2352</sup>. Les crimes greeniens, essentiellement nocturnes, reflètent les données de la réalité.

Deux des quatre viols de la fiction greenienne sont commis de nuit (celui d'Élisabeth dans *Minuit* et celui de Philippe dans *Épaves*). Les deux autres sont perpétrés de jour. Selon *Viols femmes informations*, 45 % des viols sont commis de jour<sup>2353</sup>. Les viols dans la fiction de Green semblent corroborer les statistiques recueillies.

### 3.2.2. Mode opératoire et armes utilisées

#### a) Mode opératoire

Intéressons-nous, en premier lieu, au mode opératoire dans les homicides, dans l'œuvre fictionnelle de Green. Sur les dix-huit homicides et la tentative d'homicide, quatre sont commis à une certaine distance, par un coup de feu. Quatre sont dus à des blessures par un objet tranchant dont trois au cours d'un duel. Trois sont produits par le truchement d'une poussée entraînant une chute mortelle, dont deux dans l'eau. Trois homicides

---

<sup>2351</sup> Source disponible sur [https://www.wikipedia.org/wiki/Viol\\_en\\_France](https://www.wikipedia.org/wiki/Viol_en_France).

<sup>2352</sup> LANGLADE Aurélien et SCHERR Mickaël, « Les caractéristiques des homicides commis à Paris et petite couronne », *op. cit.*, 2014, p. 5.

<sup>2353</sup> Source disponible sur [https://www.wikipedia.org/wiki/Viol\\_en\\_France](https://www.wikipedia.org/wiki/Viol_en_France).

sont commis par asphyxie. Deux sont commis par strangulation. Un homicide est dû à des coups répétés par le biais d'un objet contondant. Une tentative d'homicide est aussi due à des coups réitérés par un objet contondant. Pour le dernier homicide, celui du *Rêve de l'assassin*, nous ignorons quel mode opératoire a été utilisé. D'après un article sur les autopsies effectuées par l'Institut Médico-Légal (IML) de Paris depuis vingt ans, entre 1994 et 2013, la majorité des victimes d'homicides volontaires ont succombé suite à des blessures à l'arme blanche, soit 31,2 % du total. Les meurtres par arme à feu sont moins importants en France et ont tendance à diminuer même s'ils viennent après les armes blanches pour les modes opératoires privilégiés dans les homicides volontaires : 27,8 %. Au niveau mondial, c'est pourtant l'arme à feu qui domine dans les homicides volontaires, selon l'ONUDC, avec 41 % des homicides. Aux États-Unis, c'est le mode opératoire le plus utilisé avec 66 % des cas. Revenons à la France. Les victimes succombent ensuite aux coups, dans 19,5 % des cas d'homicides volontaires, puis à la strangulation dans 4,8 % des cas et, en dernier lieu, à l'asphyxie, dans 4,7 % des cas<sup>2354</sup>.

Si l'on compare les modes opératoires des homicides greeniens à ceux majoritairement évoqués dans la réalité selon l'IML, nous nous apercevons de l'originalité et de la variété des homicides chez Green. Tout d'abord, les armes à feu sont utilisées autant que les armes blanches, révélant peut-être par là le biculturalisme de notre auteur jusque dans les modes opératoires des homicides, mêlant ainsi le mode opératoire le plus utilisé aux États-Unis et celui de la France. Les deux duels sont en accord avec le contexte historique des œuvres mais surprenant tout de même pour un auteur du XX<sup>e</sup> siècle : pour mémoire, le dernier duel en France a eu lieu en 1967 entre Defferre et Ribière, deux hommes politiques. L'asphyxie devient chez Green un mode privilégié d'homicide volontaire alors qu'il est peu pratiqué dans la réalité. Un autre mode privilégié dans la fiction greenienne, mais non répertorié dans l'étude, car vraisemblablement peu utilisé comme mode trop incertain pour un homicide volontaire, est celui de la poussée entraînant la chute. Ces deux modes opératoires d'homicides mis ainsi en relief dans l'œuvre greenienne sont porteurs de significations et de symbolisme, comme nous l'avons montré. Chez Green, la strangulation paraît également surreprésentée, comparée aux chiffres fournis par l'étude mentionnée ci-dessus. *A contrario*, les homicides volontaires par coups sont sous-représentés chez Green, puisqu'il n'y en a qu'un. Tout se passe comme si, mis à part les deux modes opératoires privilégiés chez Green qui reflètent la réalité franco-américaine, une inversion s'opérait dans l'univers fictionnel greenien pour donner davantage d'importance à des modes opératoires peu représentés voire inexistant dans les statistiques des homicides réels. Cette inversion est évidemment hautement significative dans la fiction greenienne et pour l'auteur.

Pour les viols, les récits greeniens sont très succincts, et la force des hommes leur donne l'avantage, sans armes spécifiques. Toutefois, le viol d'Angèle par Guéret, dans *Léviathan*, s'accompagne du brandissement

---

<sup>2354</sup> MARCHAND Leïla, « En 20 ans, meurtres et assassinats ont baissé de 64 % autour de Paris », *Le Monde*, 6 mai 2015, disponible sur <https://www.lemonde.fr/article/les-decodeurs/2015/05/06>.

d'une arme de fortune : une branche arrachée. Celui de Philippe par Éliane, dans *Épaves*, est précédé aussi du brandissement d'un coupe-papier. Nous pouvons observer aussi que le cadre géographique où ont lieu ces viols joue en la faveur des agresseurs pour trois d'entre eux : une rive déserte et en contrebas pour Angèle, une chambre close dont la clef est en possession de Serge pour Élisabeth, dans *Minuit* et la limousine de M. Gustave dans la forêt pour la petite fille, dans *Le Mauvais Lieu*.

#### b) Les armes

Dans l'œuvre fictionnelle de Green, les armes à feu, au nombre de quatre sont, dans l'ordre chronologique : un pistolet pour Casimir Jovite dans *L'Apprenti psychiatre*, un fusil pour Serge dans *Minuit*, un revolver pour Max dans *Chaque homme dans sa nuit* et un pistolet pour William Hargrove dans *Les Étoiles du Sud*. Les armes blanches sont un couteau pour Hoël dans *Varouna*, une épée pour Erik Mac Clure dans *Sud*, deux épées dans la nouvelle *Le Duel*. Les trois homicides commis par asphyxie comportent un incendie où l'arme, si l'on peut dire, est le feu, dans *Mont-Cinère*, qui tue deux personnes et l'incendiaire elle-même et un étouffement à l'aide d'une couverture, dans *Moira*. Les trois poussées ayant entraîné une chute mortelle sont produites par les mains, donc sans armes : Adrienne pousse ainsi son père dans l'escalier, dans *Adrienne Mesurat*, le terrassier anonyme pousse sa compagne dans la Seine dans *Épaves* et James Ferris précipite Évangéline du haut de la falaise de Bleak Wood dans *L'Ombre*. Les deux homicides par strangulation sont perpétrés de façon différente : celui de Paul Esménard à mains nues, dans *Si j'étais vous...* et celui de Mugis et de son acolyte avec l'aide d'une pièce d'étoffe noire, dans *L'Ennemi*. La tentative d'homicide de Guéret sur Angèle se fait à l'aide de coups portés avec une branche d'arbre et le meurtre de M. Sarcenas par le même Guéret est perpétré par des coups violents donnés avec une canne. Seuls quatre homicides sont commis sans armes, chez Green. Dans la fiction greenienne, les armes apparaissent variées et même étonnantes, si l'on songe à la branche de Guéret ou à la couverture qui sert à tuer Moira.

Dans l'article de Leïla Marchand, cité ci-dessus, les armes à feu les plus utilisées en France sont « les carabines ou les fusils de chasse<sup>2355</sup>. » Là encore, un écart avec la réalité apparaît dans l'œuvre fictionnelle de Green. Selon l'INHESJ, dans une étude de 2014 déjà citée, entre 2007 et 2013, 64 % des homicides sont commis à l'aide d'une arme. Les armes blanches sont les plus utilisées, puis les coups et violences sans armes et les armes à feu, dans un troisième temps<sup>2356</sup>.

La diversité des objets criminels dans l'œuvre fictionnelle de Green n'est qu'apparente. Une réflexion taxinomique va nous permettre de le démontrer. Traditionnellement, la police judiciaire, la médecine légale et

---

<sup>2355</sup> *Ibid.*, disponible sur <https://www.lemonde.fr/article/les-decodeurs/2015/05/06>.

<sup>2356</sup> LAGLADE Aurélien et SCHERR Mickaël, « Les caractéristiques des homicides commis à Paris et petite couronne », *op. cit.*, 2014, p. 6.

les romans policiers se font l'écho d'une taxinomie particulière des armes du crime que nous allons appliquer aux crimes greeniens : la catégorie des armes à feu dont nous avons déjà parlé, la classe des armes blanches et tranchantes que nous avons déjà évoquée mais à laquelle il faut adjoindre le coupe-papier d'Éliane comme arme menaçante, en prélude du viol de Philippe, et celle des armes contondantes avec la branche et la canne utilisées par Guéret. Cependant, nombre d'objets, tels l'étoffe noire de Mugis, la couverture qu'utilise Joseph pour étouffer Moïra ou l'incendie causé par Emily, dans *Mont-Cinère*, ne peuvent entrer dans ce classement. À cette taxinomie judiciaire s'ajoutent toutefois d'autres sous-catégories qui permettent de classer les armes greeniennes avec plus de pertinence, celles des armes par nature, faites pour tuer, dont le fusil de Serge et le revolver de Max, par exemple, font partie, et celles des armes par destination, c'est-à-dire des armes détournée et bien souvent improvisées, constituées par des outils ou objets dont la fonction initiale est détournée par le crime : ainsi, le feu d'Emily, le coupe-papier d'Éliane, la branche et la canne de Guéret, le couteau de Hoël et la couverture de Joseph deviennent-ils des armes par destination. Ce dernier classement montre assez bien que la plupart des crimes greeniens sont perpétrés à l'aide d'armes tombées par hasard sous la main du criminel. D'ailleurs, quand le criminel n'a pas d'armes, il se sert de ses mains, à l'instar de Paul Esménard, ou pousse sa victime dans le vide, comme dans trois des cas d'homicides.

### 3.3. Cas ambigus et suicides

#### 3.3.1. Cas ambigus

Certaines œuvres de la fiction greenienne comportent des cas ambigus dans les crimes qu'il convient d'évoquer ici afin de bien délimiter notre matériau de travail. Commençons d'abord par les homicides. Pour un lecteur non expert des matières juridiques, la mort de Karin, l'héroïne de *L'Autre*, à la fin du roman, peut apparaître comme un homicide involontaire de la part des deux voyous qui l'abordent. Toutefois, la rencontre avec le premier malfrat s'apparente à un guet-apens : « Elle avait été suivie<sup>2357</sup>. » Piège d'autant plus confirmé qu'un second malfrat surgit bientôt derrière elle : « Se retournant, elle vit un garçon vêtu de toile bleu pâle qui la regardait, les mains dans les poches. » L'impression que produit le visage de cet homme évoque d'ailleurs à Karin une bête prédatrice la surveillant : « Sa figure étroite et avide évoquait irrésistiblement un animal guettant sa proie avec un plaisir cruel. » À deux reprises, l'un des voyous tente de la toucher et de s'emparer d'elle : « Un bras la retint par la taille<sup>2358</sup> » et « le complice du garçon s'approcha d'elle par-derrière et porta des mains

---

<sup>2357</sup> *L'Autre, OC*, t. III, p. 989.

<sup>2358</sup> *Ibid.*, p. 989. Cette référence est valable pour cette citation et celles ci-dessus non référencées.



énormes aux épaules de la jeune femme<sup>2359</sup>. » Les deux voyous souhaitent obliger Karin à avoir une relation sexuelle avec eux, ainsi qu'ils le lui disent sans ambages : « “Sûr que j'ai pas envie de te faire du mal, reprit son compagnon, seulement faudra être raisonnable et te laisser faire gentiment comme avec les Fritz.” » Karin, dans son affolement, pour échapper aux deux voyous, longe le quai, à la lumière incertaine des réverbères, à l'heure du crépuscule, du plus vite qu'elle peut. Mais les deux hommes la suivent de près : « Tout en marchant, ils se rapprochaient d'elle et elle doubla le pas le long du quai et si près du bord qu'elle n'osa courir. » Puis, Karin panique et se met à courir en tous sens pour semer ses poursuivants mais vainement : « Brusquement elle buta contre un grand anneau de métal et, perdant l'équilibre, bascula dans le vide. » Elle tombe donc dans l'eau du canal dont elle essaie de sortir, sans qu'aucun des deux hommes ne l'aide : « Une fois, les dents serrées, elle remonta avec une seule pensée dans tout son être : vivre, puis de nouveau, exténuée, elle coula sans se débattre. » Les deux voyous semblent avoir conscience d'avoir quelque chose à se reprocher, ce dont témoignent les dernières phrases : « “– Restons pas là, fit son compagnon. On se retrouve à Tivoli<sup>2360</sup>.” »

Toutefois, en portant un regard juridique plus pointu et plus précis sur ce texte, il apparaît que les circonstances qui entourent la mort de Karin sont plus complexes que les homicides des autres fictions dont nous avons déjà parlé. En effet, les faits pourraient être considérés comme des violences volontaires ayant entraîné la mort sans intention de la donner, ce qui serait un crime, aggravé du fait que les agresseurs soient au nombre de deux ; la jurisprudence indique que ces violences peuvent être d'ordre psychologique, et l'on pourrait considérer que le choc émotif ressenti par Karin a causé sa chute dans l'eau ; mais il n'est pas certain qu'un tribunal retiendrait cette qualification criminelle en raison de la causalité distendue qui unit les actes des deux individus et la mort de Karin. Le délit de non-assistance à personne en danger est, quant à lui, bien établi, en revanche. La deuxième question consiste à savoir s'il y a tentative de viol, ce qui est un crime. Les paroles prononcées par les deux voyous font bien signe en direction du viol. Mais ce chef d'accusation semble peu défendable, ici, comme les seuls gestes physiques se limitent à un bras passé autour de la taille et deux mains posées sur les épaules de Karin. Les gestes mentionnés seraient probablement insuffisants pour caractériser le commencement d'exécution nécessaire à la constitution de la tentative de viol : ils seraient plutôt considérés comme des actes préparatoires. La mort de Karin ne me semble donc pas pouvoir être insérée naturellement dans le corpus des crimes dans l'œuvre fictionnelle greenienne mais nous pourrions y faire allusion dans la mesure où la mort par asphyxie suite à une chute dans l'eau a déjà été évoquée comme récurrente chez Green.

Considérons à présent la question de la scène de possession sexuelle d'Élisabeth par Serge, dans *Minuit*, que nous avons classée parmi les viols. Élisabeth est amoureuse de Serge. Elle ne se sauve pas avec la clef qu'elle lui a prise et va même jusqu'à le réveiller car elle a peur ; pourtant, la scène comporte maints éléments

---

<sup>2359</sup> *Ibid.*, p. 989-990.

<sup>2360</sup> *Ibid.*, p. 990. Cette référence est valable pour cette citation et celles ci-dessus non référencées.

qui permettent de la requalifier en viol. Serge se montre brutal en l’embrassant de force : « En vain Élisabeth tenta de le repousser [...]. Elle étouffait<sup>2361</sup> ». Serge la déshabille sauvagement : « il lui déchirait sa robe pour la lui ôter plus vite ». Élisabeth refuse de voir, comme pour demeurer dans une sorte d’inconscience : elle « ferma les yeux ». La jeune femme tente d’éviter le contact avec la nudité de Serge : « elle recula jusqu’au mur, mais d’un bond Serge fut près d’elle ». L’ambiguïté de la scène éclate lorsque les corps des deux adolescents se touchent : « Instinctivement, elle se débattit, attirée et, à la fois, épouvantée par ce contact. » La jeune femme ne paraît pas consentante car aux gestes de défense, elle ajoute des paroles : « d’une voix entrecoupée elle le supplia de la lâcher, mais il la serra de plus belle. » La pénétration est vécue par Élisabeth dans la souffrance et une quasi-incompréhension : « Tout à coup, une douleur atroce la déchira, et elle perdit connaissance<sup>2362</sup>. »

Un jugement de Cour de Cassation de Chambre criminelle du 10 juillet 1973 définit le crime de viol en ces termes :

*Ce crime consiste dans le fait d’avoir des relations sexuelles avec une femme contre la volonté de celle-ci, soit que le défaut de consentement résulte de la violence physique ou morale exercée à son égard, soit qu’il résulte de tout autre moyen de contrainte ou de surprise employé par l’auteur de l’action pour atteindre son but, en dehors de la volonté de la victime.*<sup>2363</sup>

La relation sexuelle entre Serge et Élisabeth comporte de la violence, de la contrainte, la manifestation d’une absence de consentement par Élisabeth et même de la surprise puisqu’elle est ignorante des relations amoureuses et ne s’attend pas à l’acte de pénétration. Il semble bien que nous puissions donc classer cette relation sexuelle parmi les viols.

La scène de la relation sexuelle entre Joseph et Moïra, à la fin du roman portant le prénom de l’héroïne, comporte des similitudes avec celle de *Minuit* et n’est pas dénuée d’ambiguïté. Le « consentement soudain<sup>2364</sup> » et final de Moïra font échapper la scène à la catégorie du viol : « elle avait cédé tout à coup ; tout à coup, elle était devenue pareille à une bête... » En outre, tout au long de la scène qui précède, au cours de laquelle Moïra s’est enfermée avec Joseph afin d’obtenir une déclaration d’amour de sa part, la jeune femme n’a cessé de multiplier les provocations clairement offensives à l’égard du jeune homme, comme lorsqu’elle cache la clef de l’étudiant dans son soutien-gorge : « “Cela me fait un drôle d’effet d’avoir cette clef sur la peau. Elle est à la fois brûlante et glaciale. Un peu comme vous, tenez ! d’après ce qu’on dit<sup>2365</sup>.” » Toutefois, comme dans le cas de la scène entre Serge et Élisabeth, le début de la scène de relation sexuelle entre Moïra et Joseph revêt l’apparence d’un viol puisque Moïra refuse clairement la relation : « “Non ! fit Moïra à voix basse. Non. Je ne

---

<sup>2361</sup> *Minuit*, OC, t. II, p. 611.

<sup>2362</sup> *Ibid.*, p. 612. Cette référence est valable aussi pour les citations données ci-dessus et non référencées.

<sup>2363</sup> *Bulletin criminel Cour de Cassation Chambre criminelle*, n° 322, 73-90. 104, p. 786. Disponible sur <https://www.legifrance.gouv.fr/juri/id/JURITEXT000007059671/>.

<sup>2364</sup> *Moïra*, OC, t. III, p. 173.

<sup>2365</sup> *Ibid.*, p. 163.

veux pas ! Je ne veux pas<sup>2366</sup> !” » La « lutte » qui s’ensuit entre les deux personnages rappelle de façon troublante celle entre Serge et Élisabeth : « la femme qui se débattait en le suppliant, sur le plancher où ils étaient tombés, puis sur ce lit ». La brutalité est commune à Serge et Joseph. L’exercice d’une sexualité violente frôle le viol au long de la scène, avec une inversion du rapport de consentement et d’agression : Joseph passe au rang d’agresseur et Moira apparaît au début une victime non consentante. Le cas de *Moira* explore donc une zone grise de bascule entre refus et consentement, chez les deux partenaires. L’homicide est d’ailleurs commis non loin des frontières du viol.

### 3.3.2. Les suicides

#### a) Les cas de suicides

Nous allons désormais présenter les suicides qui constituent le deuxième point à éclaircir afin d’avoir un matériau de travail bien défini. Les suicides ne sont pas des crimes, au sens juridique du terme. Cependant, considéré à la lumière de la religion catholique, le suicide, meurtre contre soi-même, est considéré comme un péché grave, selon le premier concile de Braga qui s’est tenu vers 561. Le suicide peut même devenir un péché mortel car il contrevient aux trois vertus théologiques : la Foi, l’Espérance et la Charité (envers soi-même, en l’occurrence). Cette idée est illustrée par le suicide de Judas après qu’il a trahi Jésus-Christ. Le suicidé volontaire et de sang-froid se rendait coupable d’un péché mortel car il engendrait la rupture avec Dieu. D’après le *Catéchisme de l’Église Catholique*, le péché mortel « détruit la charité dans le cœur de l’homme par une infraction grave à la loi de Dieu ; il détourne l’homme de Dieu, qui est sa fin ultime et sa béatitude en Lui préférant un bien inférieur<sup>2367</sup>. » Dans *La Cité de Dieu*, saint Augustin considère le suicide comme un acte interdit :

*à combien plus forte raison faut-il regarder comme interdit de se donner la mort, puisque ces termes “Tu ne tueras point”, sont absolus, et que la loi n’y ajoute rien qui les limite ; d’où il suit que la défense est générale, et que celui-là même à qui il est commandé de ne pas tuer ne s’en trouve pas excepté<sup>2368</sup>.*

Aujourd’hui, l’Église Catholique applique largement les conclusions du concile de Braga et parle essentiellement des suicidés comme de personnes en détresse pour lesquelles un salut est peut-être possible par

---

<sup>2366</sup> *Ibid.*, p. 173. Cette référence est valable pour les citations suivantes, sauf avis contraire de notre part.

<sup>2367</sup> *Catéchisme de l’Église Catholique*, « La gravité du péché : péché mortel et véniel », Art. 8 Le péché, §1855.

<sup>2368</sup> SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, traduction par Jean-Yves Boriaud, Jean-Louis Dumas, Lucien Jerphagnon et Catherine Salles, Livre 1, §20, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2000, p. 31.

des voies connues de Dieu seul. Le statut de péché grave confère aux suicides une place dans notre étude du crime dans la fiction greenienne même s'ils ne sont pas pleinement des crimes : nous les avons donc mentionnés, le cas échéant. Pour dix-huit homicides dans les dix-sept œuvres de fiction considérées dans notre corpus, nous comptons neuf suicides dont une tentative. Un cas ambigu existe aussi, que nous traiterons ensuite. Sur vingt-six décès chez Green, un peu plus de 30 % sont dus à un suicide. Dans un numéro thématique du bulletin épidémiologique sur le suicide en France, Santé Publique France fait état de 9000 décès par suicide en moyenne par an<sup>2369</sup>. Ce chiffre doit être comparé avec les homicides en France, au nombre de 845, en moyenne, ainsi que nous l'avons mentionné ci-dessus. D'emblée, un écart important se fait jour entre la proportion des suicides chez Green et celle des suicides dans la réalité : ils sont sous-représentés chez Green.

À titre de comparaison avec les homicides, nous pouvons dresser une brève typologie des suicides afin de mesurer les points de convergence et de divergence entre les homicides et les crimes. Sur les neuf suicides, dont la tentative de suicide, trois sont commis par des femmes. Les hommes sont donc surreprésentés dans les suicides, à l'instar des homicides. Dans la réalité, les femmes font plus de tentatives de suicide que les hommes mais les hommes réussissent trois fois plus<sup>2370</sup>. 75 % des suicidés sont des hommes. La fiction greenienne se fait donc l'écho du réel. L'abondance des suicidés de sexe masculin s'explique par le mode opératoire utilisé : les femmes utilisent davantage les médicaments, ce qui peut expliquer que les tentatives échouent tandis que les hommes ont recours aux armes à feu et à la pendaison, de façon privilégiée.

Dans la fiction greenienne, le mode opératoire le plus utilisé est l'arme tranchante : Blanche se suicide avec un couteau, au tout début de *Minuit*, Ian se laisse tuer lors d'un duel à l'épée, à la fin de *Sud* et M. Gustave se tranche la gorge avec un rasoir, à la fin du *Mauvais Lieu*. En revanche, dans la réalité, c'est la pendaison qui est le mode le plus fréquent de suicides avec 53, 5 % des cas. L'écart greenien avec le réel est d'autant plus frappant qu'aucun suicide par pendaison n'a lieu, dans la fiction greenienne, ce qui montre, là encore, que le mode opératoire des suicides, à l'instar des homicides, répond à d'autres motifs et obsessions qui n'ont rien à voir avec le souci d'une écriture réaliste. Arrive en deuxième position, chez Green, l'arme à feu : cette fois-ci, la réalité semble identique, mais seulement pour les hommes, avec 18, 31 % des suicides. Mais, dans la fiction greenienne, parmi les deux suicides accomplis à l'arme à feu, l'un est effectué par une femme et il demeure à l'état de tentative puisque Mme Grosgeorge est signalée comme vivante, à la fin de *Léviathan*. Enfin, pour les quatre suicides restants, un mode opératoire différent est accompli : un incendie pour Emily, dans *Mont-Cinère*,

---

<sup>2369</sup> SANTÉ PUBLIQUE FRANCE, « Suicide et tentative de suicides : données nationales et régionales », Actualité 20 mai 2019, disponible sur le site : <https://www.santepubliquefrance.fr/les-actualites/2019/suicide-et-tentative-de-suicides-donnees-nationales-et-regionales>.

<sup>2370</sup> POUCHARD Alexandre, « Six chiffres-clés pour comprendre le suicide en France », *Le Monde*, 09/02/2016. Disponible sur le site : <https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2016/02/09/six-chiffres-cles-pour-comprendre-le-suicide-en-france>. Toutes les informations chiffrées données proviennent de cet article, sauf précision contraire.

des médicaments pour Freddie, dans *Chaque homme dans sa nuit*, le poison pour Jean Rollet dans *Le Malfaiteur* et une chute dans le vide pour Philip Anderson dans *L'Ombre*. Dans la réalité, c'est la prise de médicaments qui vient en troisième mode de suicide utilisé.

Dans l'article d'Alexandre Pouchard, la tranche d'âge la plus touchée par le suicide est celle des quarante à cinquante-quatre ans. Chez Green, cinq des auteurs de suicides ou de tentatives ont dans cette tranche d'âge. Pour les quatre autres suicidés, l'âge est compris entre quinze et vingt-cinq ans. Un écart s'opère donc ici à nouveau entre l'œuvre fictionnelle de Green et la réalité.

Examinons à présent les classes sociales des suicidés. Chez Green, cinq d'entre eux sont issus de milieux populaires et quatre de milieux favorisés et bourgeois, voire très favorisés. Or, selon l'Institut de Veille Sanitaire, le taux de suicide est trois fois plus élevé chez les employés et les ouvriers que chez les cadres. Green fait donc plutôt état d'une universalité du suicide, quels que soient les milieux sociaux.

L'homosexualité apparaît bien comme un facteur pouvant accroître le risque de tentative de suicide : en effet, trois personnages greeniens se suicident en partie parce qu'ils sont homosexuels et la proie d'un amour impossible. Ian dans *Sud*, Simon Demuth dans *Moïra* et Jean Rollet, dans *Le Malfaiteur*. Dans la réalité, en France, les adolescents homosexuels présenteraient quatre à sept fois plus de risques de faire une tentative de suicide et ce, encore plus pour les hommes<sup>2371</sup>.

#### b) Le cas d'Hedwige

Intéressons-nous à présent au cas ambigu d'Hedwige, héroïne du *Malfaiteur* : les circonstances de sa mort font songer, de prime abord, à un accident mais le cas est sans doute plus complexe. En effet, le décès d'Hedwige ressemble à un fait divers. En manipulant le revolver de Raoul, le mari de sa cousine, elle se tue par mégarde, ce que tendrait à confirmer ces quelques lignes : « et tout à coup un grand cri sortit de sa bouche, un cri dans lequel il y avait toute son ignorance de la vie et d'elle-même, un cri d'enfant : “Comment fait-on ?” Le coup partit<sup>2372</sup>. » Le terme « ignorance » et la question posée par Hedwige semblent bien mettre en relief la thèse de l'accident. Toutefois, plusieurs indices nous entraînent du côté de la théorie du suicide. Hedwige, peu avant de presser la gâchette, se trouve en plein désespoir. Elle vient d'avoir une discussion avec la couturière de la maison, Félicie, qui, un peu ivre, lui a révélé à demi-mots l'orientation sexuelle de Jean et de Gaston Dolange, celui qu'Hedwige aime passionnément : « “...pour de l'argent...avec des hommes, vous comprenez<sup>2373</sup>...” » Un peu plus loin, Félicie insiste sur l'impossibilité d'un amour entre Dolange et Hedwige : « “Ça ne manque pas,

---

<sup>2371</sup> BARRATTINI Anaïs, BOURDET-LOUBÈRE Sylvie et MAZOYER Anne-Valérie, « Compréhension de l'acte suicidaire chez les jeunes homosexuels », *Enfances & Psy*, n° 61, 2013/4, p. 169.

<sup>2372</sup> *Le Malfaiteur*, OC, t. III, p. 409.

<sup>2373</sup> *Ibid.*, p. 406.

les garçons qui pourraient vous aimer, mademoiselle Hedwige<sup>2374</sup>.” » Rentrée dans sa chambre, Hedwige devient alors la proie d’un désespoir immense et sans recours :

*On l’avait mise au monde pour qu’un soir, dans une petite chambre banale et paisible, elle eût ce sentiment d’un désastre au-delà duquel il n’y avait rien, car demain était un mot vide de sens : elle ne s’imaginait pas ce que demain pouvait être pour elle, elle se figurait plus facilement ce que pourrait être demain sans elle, comme on se figure une demeure où l’on n’est pas<sup>2375</sup>.*

Puis, Hedwige quitte sa chambre, au moment où M. Vasseur, son oncle, l’appelle. Elle ne veut pas le voir et son attitude s’apparente à une fuite : « Elle ne voulait voir personne, elle voulait être seule, seule à jamais<sup>2376</sup>. » Le désir de mettre fin à ses jours semble bien ici entrer dans l’esprit d’Hedwige. Sa volonté d’échapper à son oncle se manifeste dans la stratégie et la réflexion dont elle fait preuve : « Très doucement elle se glissa jusqu’au bout du couloir et s’arrêta à la porte d’une chambre alors que M. Vasseur montait l’escalier. Hedwige savait qu’il ne la verrait ni ne l’entendrait, si elle demeurait parfaitement immobile ». Hedwige paraît ici avoir non seulement calculé comment échapper à son oncle mais aussi avoir bien choisi la porte devant laquelle elle s’est arrêtée : « D’un geste subit, elle saisit la poignée de la porte et entra. C’était la chambre de Raoul. » Or, quelques pages avant, Hedwige, cherchant une lettre envoyée à Jean, a visité toutes les chambres de la maison et découvert un revolver dans celle de Raoul<sup>2377</sup>. L’intention d’Hedwige se précise d’autant plus qu’elle se dirige directement vers le meuble qui contient l’arme : « Hedwige ouvrit le tiroir de la petite table et prit le revolver<sup>2378</sup>. » Enfin, même ignorante de la façon dont on se sert de l’arme, Hedwige reconnaît le revolver et sait que cela sert à tuer, l’intention suicidaire est donc manifeste quand elle dirige l’arme contre elle-même : « c’était contre sa poitrine qu’elle appuyait le canon de la petite arme ».

Le suicide d’Hedwige apparaît donc plus probant que la thèse de l’accident. Nonobstant, une autre ambiguïté se fait jour puisque Hedwige s’empare d’abord du revolver avec une intention de meurtre, ainsi qu’elle le déclare à voix basse : « “Je vais le tuer<sup>2379</sup>” ». Le meurtre se transforme-t-il donc en suicide ou le suicide devient-il une façon de commettre un meurtre ? En se tuant, Hedwige tue aussi le monde et Dolange d’une certaine façon, même si ce n’est que pour elle-même. Dans *Deuil et mélancolie*, Sigmund Freud a donné au « meurtre de soi-même<sup>2380</sup> », selon la formule de l’Abbé Desfontaines, en 1737, une formulation originale qui fait de soi un autre :

---

<sup>2374</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>2375</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>2376</sup> *Ibid.*, p. 408. Cette référence paginale est valable pour les deux citations suivantes.

<sup>2377</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>2378</sup> *Ibid.*, p. 408. Cette référence paginale est valable pour la citation suivante.

<sup>2379</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>2380</sup> MINOIS Georges, *Histoire du suicide, La Société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995, p. 214.

*l'analyse de la mélancolie nous enseigne que le moi ne peut se tuer que lorsqu'il peut, de par le retour de l'investissement d'objet, se traiter lui-même comme un objet, lorsqu'il lui est loisible de diriger contre lui-même l'hostilité qui vise un objet*<sup>2381</sup> ...

Qui Hedwige veut-elle vraiment tuer ? Elle-même, Dolange ou l'image de Dolange qui est et vit en elle et dont elle rêve, en amoureuse passionnée ? Si l'on suit Sigmund Freud, Hedwige devient l'objet de son amour impossible, Gaston Dolange. Le geste suicidaire est rendu possible, en effet, par une forme d'identification régressive qui annule l'opposition entre sujet et objet, dernière étape du processus mélancolique lié à l'incapacité de faire son deuil d'un objet particulier. Par une sorte d'opération qui ressemble au processus de transfert, nous remplaçons la disparition de l'autre en devenant cet autre : c'est « soi-même comme un autre », pour reprendre le titre de Paul Ricœur.

À titre de comparaison, un processus inverse a lieu dans *Adrienne Mesurat*. En effet, peu de temps avant de précipiter son père dans l'escalier, Adrienne et son père gravissent les marches de ce même escalier et Adrienne, en proie à une vive angoisse, jette un regard dans le vide : « Il lui sembla que ses genoux allaient tout d'un coup plier sous elle, et elle se demanda si une chute jusque sur le marbre du corridor suffirait pour la tuer. "Pas assez haut", pensa-t-elle<sup>2382</sup>. » Sa pulsion suicidaire se changera, après une scène de violente querelle avec son père, en pulsion homicide. Ce processus qui mène cette fois-ci du suicide à l'homicide corrobore la théorie freudienne de la proximité entre suicide et meurtre par le biais de l'identification du sujet à son objet. Le désir suicidaire masque donc un désir homicide. Il semble bien que, dans l'œuvre fictionnelle greenienne, il puisse y avoir réversibilité de l'homicide en suicide et *vice versa*.

---

<sup>2381</sup> FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie*, traduction par Aline Weill, Paris, Payot, coll. « Petite Biblio Payot », 2011, p. 62.

<sup>2382</sup> *Adrienne Mesurat*, OC, t. I, p. 386.





#### 4. Annexe 4 : Gravures de Gustave Doré pour *La Divine Comédie*





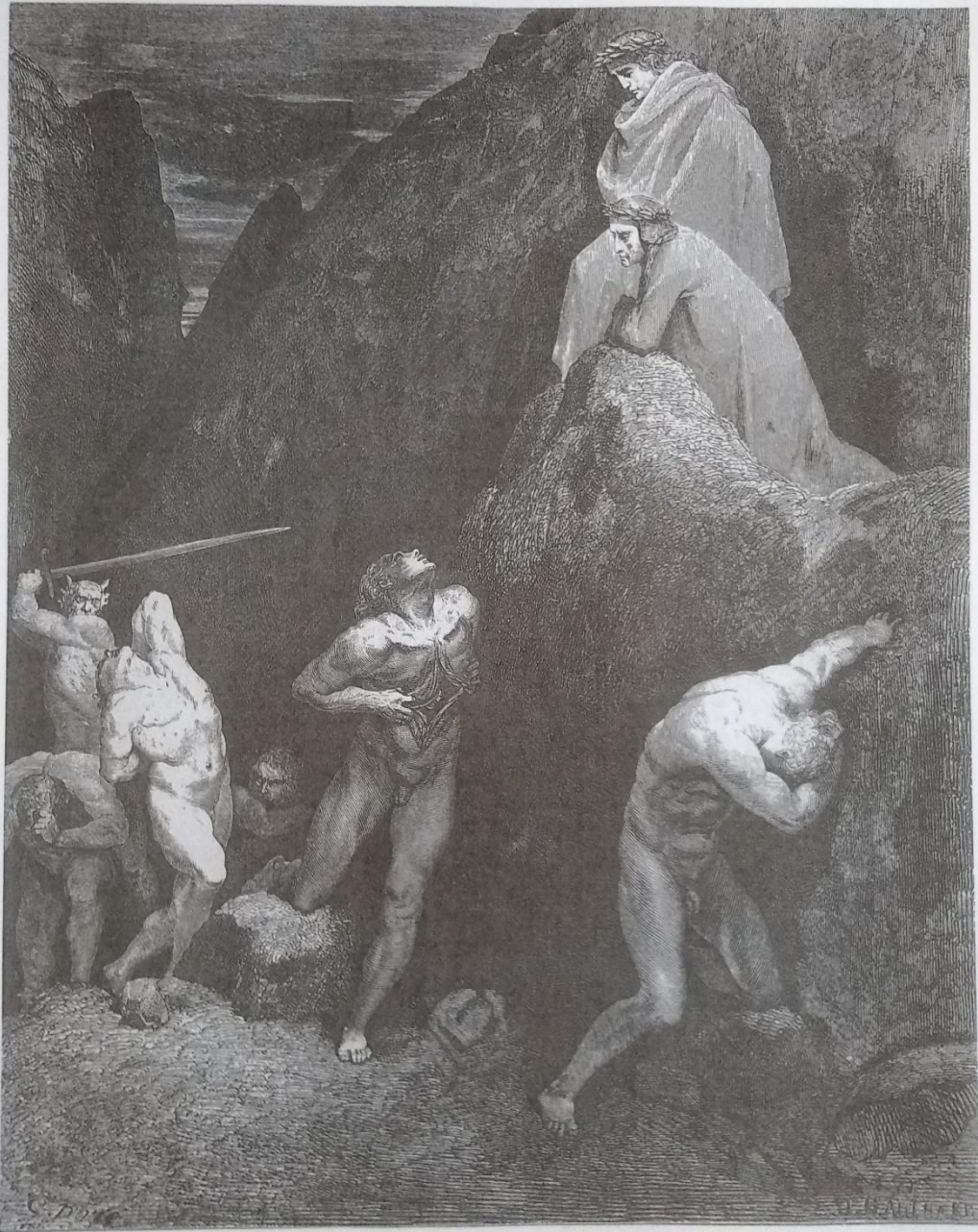
L'Enfer, Chant XVIII, vers 37 et 38.



*d'ici, de là, sur les noirs rochers, je vis des démons cornus qui,  
avec de grands fouets, les frappaient cruellement par-derrière.*



L'Enfer, Chant XXVIII, vers 30 et 31.



« Vois comme dépecé est Mahomet : devant moi Ali va pleurant, le visage fendu du menton jusqu'à la chevelure. »



L'Enfer, Chant XXX, vers 32 et 33.



*L'une se jeta sur Capocchio, et au nœud du cou enfonçant les dents, elle le tira de manière qu'elle lui fit gratter le ventre contre le fond solide ;*



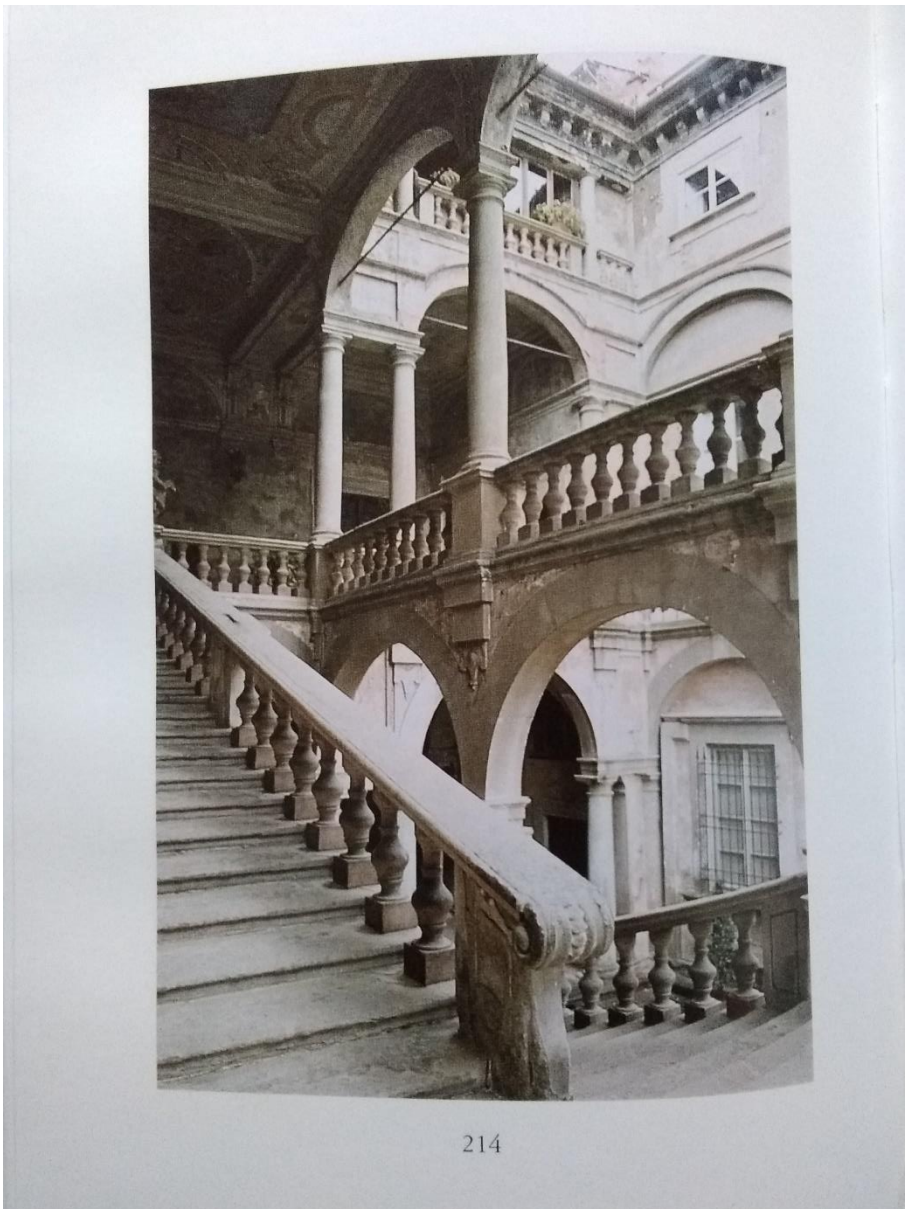
5. Annexe 5 : Photographies d'escaliers tirées de *Journal du voyageur de Green*



*1979. Dans la cathédrale de Lisbonne,  
l'escalier prisonnier.*

*← 1978. Là encore je n'ai rien marqué.  
J'ai un trou dans mes souvenirs.*

183

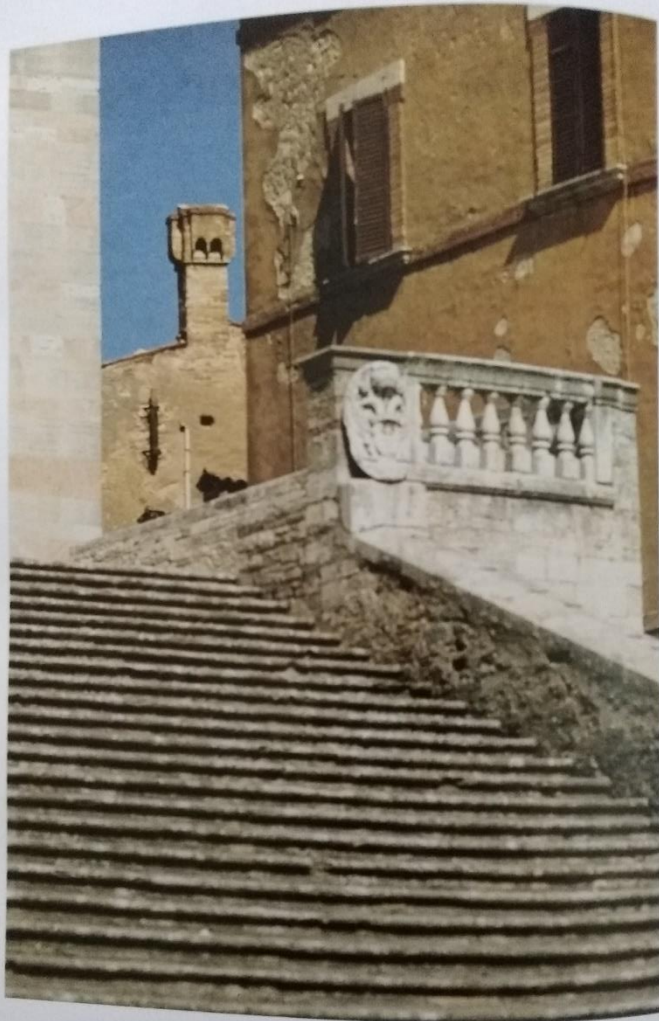


« 1970. Lucca. Les escaliers m'ont toujours fasciné, je ne peux m'empêcher d'y faire quelques pas. Immédiatement l'imagination prend le pouvoir, des personnages montent et descendent, j'entends et je "vois" le bruit des pas<sup>2383</sup>. »

---

<sup>2383</sup> GREEN Julien, *Journal du voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 215.





1980. Todi. Les escaliers italiens entre l'opéra-bouffe et la tragédie,  
« Roméo et Juliette » ou « La Locandiera ».

262



# **BIBLIOGRAPHIE**



## 1) Corpus des œuvres de Julien Green :

### a) **Romans**

GREEN Julien, *Mont-Cinère, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1972 [1926].

GREEN Julien, *Adrienne Mesurat, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1972 [1927].

GREEN Julien, *Léviathan, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1972 [1929].

GREEN Julien, *Épaves, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1973 [1932].

GREEN Julien, *Minuit, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1973 [1936].

GREEN Julien, *Varouna, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1973 [1940].

GREEN Julien, *Si j'étais vous..., Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1973 [1947].

GREEN Julien, *Moïra, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 1973 [1950].

GREEN Julien, *Chaque homme dans sa nuit, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 1973 [1960].

GREEN Julien, *Le Mauvais Lieu, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VIII, 1998 [1977].

GREEN Julien, *Les Étoiles du Sud, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VII, 1994 [1989].

### b) **Théâtre**

GREEN Julien, *Sud, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 1973 [1953].

GREEN Julien, *L'Ennemi, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 1973 [1954].

GREEN Julien, *L'Ombre, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 1973 [1958].

c) **Nouvelles**

GREEN Julien, *L'Apprenti Psychiatre, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VIII, 1998 [1920].

GREEN Julien, *Le Duel, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VIII, 1998 [1984].

GREEN Julien, *Le Rêve de l'assassin, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VIII, 1998 [1984].

2) **Autres œuvres de Julien Green**

a) **Autres œuvres de fiction abordées**

GREEN Julien, *Les Clefs de la mort, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1972 [1930].

GREEN Julien, *Le Visionnaire, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1973 [1934].

GREEN Julien et JOURDAN Éric, *Je est un autre, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1973 [1954].

GREEN Julien, *Le Malfaiteur, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 1973 [1955].

GREEN Julien, *L'Autre, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 1973 [1971].

GREEN Julien, *L'Automate, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VIII, 1998 [1985].

GREEN Julien, *Demain n'existe pas, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VIII, 1998 [1985].

b) **Journal et œuvres autobiographiques**

GREEN Julien, *Journal 1926-1981, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. IV, V et VI, [1975-1990].

GREEN Julien, *L'Arc-en-ciel, Journal 1981-1984*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

GREEN Julien, *L'Expatrié, Journal 1984-1990*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

GREEN Julien, *L'Avenir n'est à personne, Journal 1990-1992*, Paris, Fayard, 1993.

GREEN Julien, *Pourquoi suis-je moi ?*, *Journal* 1993-1996, Paris, Fayard, 1996.

GREEN Julien, *En avant par-dessus les tombes*, *Journal* 1996-1997, Paris, Fayard, 2001.

GREEN Julien, *Le Grand Large du soir*, *Journal* 1997-1998, Paris, Flammarion, 2006.

GREEN Julien, *Journal intégral*, 1919-1940, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. I, 2019.

GREEN Julien, *Toute ma vie*, *Journal intégral*, 1940-1945, Paris, Bouquins éditions, t. II, 2021.

GREEN Julien, *Toute ma vie*, *Journal intégral*, 1946-1950, Paris, Bouquins éditions, t. III, 2021.

GREEN Julien, *Jeunes années*, (*Partir avant le jour*, *Mille chemins ouverts*, *Terre lointaine* et *Jeunesse*), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. V, t. VI, [1977-1990].

GREEN Julien, *Journal du voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

#### c) **Essais**

GREEN Julien, *Le Langage et son double*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VI, 1990 [1985].

GREEN Julien, *L'Homme et son ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

#### d) **Entretiens, articles et conférences**

GREEN Julien, *Julien Green en liberté...*, Entretiens avec Marcel Jullian, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VIII, 1998, p. 1156-1296.

GREEN Julien, « Découvrons l'Amérique », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. VI, 1990, p. 1500-1504.

GREEN Julien, *Genèse du roman*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 1973, p. 1458-1473.

KYRIA Pierre, « Entretien avec Julien Green », *Le Magazine littéraire*, n° 50, mars 1971, in GREEN Julien, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. III, 1973, p. 1527-1528.

### 3) **Travaux critiques sur Julien Green et son œuvre**

#### a) **Études biographiques**

GREEN Jean-Éric, *Album Julien Green*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1998.

SAINT JEAN Robert de et ESTANG Luc, *Julien Green*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Microcosme Écrivains de toujours », 1990 [1967].



## b) Études générales sur l'œuvre

- AUROY Carole, « Les blessures de la parole dans l'*Autobiographie greenienne* », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007.
- AUROY-MOHN Carole, « Le désir métaphysique et ses jeux triangulaires dans *Adrienne Mesurat* », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green : Littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2008.
- AUROY Carole et SCHAFFNER Alain (dir.), *Julien Green et alii : Rencontres, parentés, influences*, Actes du colloque des 11-13 juin 2008, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011.
- AUROY Carole, CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green et les rêves du corps, Études greeniennes*, Paris, Calliopées, n° 6, 2014.
- BRUDO Annie, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF Écrivains, 1995.
- CALLE-GRUBER Mireille, « Le récit et ses doubles ou le palimpseste de *Varouna* », in FOUCART Claude et PLANTIER René (dir.), *Julien Green*, Actes du colloque international 12-14 mai 1988, CEDIC, Lyon, Presses Universitaires de Lyon III, 1989.
- CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.
- CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007.
- CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green : Littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2008.
- DOTTIN Hélène, « La chipie au livre noir, un personnage de tragi-comédie », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.
- FESSIER Guy, « Les silences noirs et blancs de Julien Green », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007.
- FITCH Brian T. (dir.), *Configuration critique de Julien Green*, Paris, Minard, *La Revue des Lettres Modernes*, n° 130-133, 1966.
- FOUCART Claude et PLANTIER René (dir.), *Julien Green*, Actes du colloque international 12-14 mai 1988, CEDIC, Lyon, Presses Universitaires de Lyon III, 1989.
- HOY Peter C., « Images crépusculaires et images eidétiques chez Julien Green », in FITCH Brian T. (dir.), *Configuration critique de Julien Green*, Paris, Minard, *La Revue des Lettres Modernes*, n° 130-133, 1966.

- PERRY Édith, « Les avatars du bouddhisme dans *Varouna* », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green : Littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2008.
- PETIT Jacques, *Julien Green, l'homme qui vient d'ailleurs*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969.
- PINTO-MATHIEU Élisabeth, « *Varouna*, un conte médiéval ? », in AUROY Carole et SCHAFFNER Alain (dir.), *Julien Green et alii : Rencontres, parentés, influences*, Actes du colloque des 11-13 juin 2008, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2011.
- POURCELOT Jérôme, « Les indices de l'Indicible dans *Épaves* », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007.
- POURCELOT Jérôme, « Résonances jansénistes dans l'œuvre greenienne », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green : Littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2008.
- RACLOT Michèle, *Le Sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*, Paris, Aux amateurs de livres, 1988. Réédition : *Le Mystère dans l'œuvre de Julien Green*, Nantes, Paulo-Ramand, 2015.
- RACLOT Michèle, « Vision panoramique de l'œuvre romanesque de Julien Green. Étapes, constantes et variations esthétiques », in TOUZOT Jean (dir.), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, *Littératures contemporaines*, n° 4, 1997.
- RACLOT Michèle, « La vision cinématographique du romancier dans *Léviathan* », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.
- RICA Alvaro de la, « *Léviathan*, une poétique visionnaire », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.
- ROMESTAING Alain, « Corps de bêtes dans *Léviathan* de Julien Green », in AUROY Carole, CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green et les rêves du corps, Études greeniennes*, Paris, Calliopées, n° 6, 2014.
- SÉMOLUÉ Jean, *Julien Green ou l'obsession du mal*, Paris, Éditions du Centurion, 1964.
- SÉMOLUÉ Jean, « Julien Green : itinéraire d'un auteur, problème et perspective de lecture », in TOUZOT Jean (dir.), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, *Littératures contemporaines*, n° 4, 1997.
- SÉMOLUÉ Jean, « *Moïra* et Green. Ambiguïtés et certitudes », in CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Julien Green, Non-dit et ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007.
- TAMULY Annette, *Julien Green à la recherche du réel, approche phénoménologique*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Étude 10 », 1976.
- TOUZOT Jean (dir.), *Julien Green*, Paris, Klincksieck, *Littératures contemporaines*, n° 4, 1997.

VERNESCU Flavia, *Clivage et intégration du moi chez Julien Green*, Urbana Champaign, Université de l'Illinois, 1994.

c) **Études sur les romans du corpus**

AUROY Carole, « L'altitude du pardon », *Profils de Julien Green*, séance publique de l'Académie Royale de Belgique du 16/02/2008. Article disponible à l'adresse électronique suivante (dernière consultation le 09/06/2021) : <https://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/16022008/5auroy.pdf>.

CANÉROT Marie-Françoise, « Le roman de Julien Green, un roman du crime ? », *Bulletin de la Société Internationale d'Études Greeniennes*, n° 24, 2008.

CANÉROT Marie-Françoise et RACLOT Michèle (dir.), *Autour de Julien Green, au cœur de Léviathan*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.

GOSELIN Monique (dir.), *Julien Green*, Chaque homme dans sa nuit, Lille, *Roman 20-50*, n° 10, 1990.

JURA Jean-Jacques, « Mystère de la Passion : tradition de la Passion », in GOSELIN Monique (dir.), *Julien Green*, Chaque homme dans sa nuit, Lille, *Roman 20-50*, n° 10, 1990.

RACLOT Michèle, « Le fou, une image dégradée du saint », in GOSELIN Monique (dir.), *Julien Green*, Chaque homme dans sa nuit, Lille, *Roman 20-50*, n° 10, 1990.

d) **Ouvrages partiellement consacrés à Julien Green**

KISSEL Myriam, *Julien Green et Fédor Dostoïevski, Une écriture mystique*, Paris, L'Harmattan, 2012.

KLEIN Mélanie, « Un roman illustrant l'identification projective », in *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1968.

4) **Ouvrages et articles consacrés au crime**

a) **Études sur le crime en littérature**

ASTIER Colette, « Le roman et le crime », dans *Littératures*, n° 39, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

CONSTANS Ellen et VAREILLE Jean-Claude (dir.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international de mai 1992, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1992.

FOUCART Claude (dir.), *Crimes et criminels dans la littérature française*, Actes du colloque international du 29 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1990, CEDIC, Lyon, Presses Universitaires de Lyon III, 1990.

GRIVEL Charles, « De l'assassinat considéré comme le plus populaire des beaux-arts. (Au point de non-retour de la vision romanesque) », in CONSTANS Ellen et VAREILLE Jean-Claude (dir.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international de mai 1992, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1992.

HADDAD-WOTLING Karen (dir.), *Romans du crime*, Paris, Ellipses, 1998.

MALRAUX André, Préface à *Sanctuaire* de William Faulkner, *Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> novembre 1933.

NAM YOUN Kim, « Crime et criminels dans l'œuvre de Julien Green », in FOUCART Claude (dir.), *Crimes et criminels dans la littérature française*, Actes du colloque international du 29 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1990, CEDIC, Lyon, Presses Universitaires de Lyon III, 1990.

VAREILLE Jean-Claude, « L'exclusion, la compensation et le pardon », in CONSTANS Ellen et VAREILLE Jean-Claude (dir.), *Crime et châtement dans le roman populaire de langue française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque international de mai 1992, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1992.

#### b) Études sur le crime en sociologie

BOURGOIN Nicolas, *La Révolution sécuritaire*, Paris, Champ social, 2013.

DURKHEIM Émile, « Le crime, phénomène normal », in SZABO Denis (dir.), *Déviance et criminalité*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1970.

LÉVY-BRUHL Henri, « Évolution du crime et de la peine », in SZABO Denis (dir.), *Déviance et criminalité*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1970.

MUCCHIELLI Laurent et SPIERENBURG Pieter (dir.), *Histoire de l'homicide en Europe*, Paris, La Découverte, 2009.

SZABO Denis (dir.), *Déviance et criminalité*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1970.

TARDE Gabriel, *Études pénales et sociales*, Paris, Masson, 1892.

#### c) Études sur le crime en anthropologie

LOMBROSO Cesare, *L'Homme criminel, Étude anthropologique et médico-légale*, traduction de MM. Regnier et Bournet, Paris, Félix Alcan, 1887. Ouvrage disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k769877/f6.item>.

#### d) **Études statistiques et articles de presse sur le crime**

LANGLADE Aurélien et SCHERR Mickaël, « Les caractéristiques des homicides commis à Paris et petite couronne », *Grand angle*, n° 35, Bulletin statistique de l'Observatoire national de la délinquance et des réponses pénales, novembre 2014.

LANGLADE Aurélien et FATET Maëva, « Les femmes condamnées pour viol en France », *Flash'crim*, n° 25, septembre 2019.

LE GOAZIOU Véronique, « Les viols en justice : une (in)justice de classe ? », *Nouvelles questions féministes*, vol. 32, 2013/1.

MARCHAND Leïla, « En 20 ans, meurtres et assassinats ont baissé de 64 % autour de Paris », *Le Monde*, 6 mai 2015, disponible sur <https://www.lemonde.fr/article/les-decodeurs/2015/05/06>.

MERCERON Adeline et MERCIER Étienne, « 10 ans : l'âge moyen des premières violences sexuelles », Ipsos, 2019, disponible sur <https://www.ipsos.com/fr-fr/10-ans-lage-moyen-des-premieres-violences-sexuelles/>.

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR, « Insécurité et délinquance en 2018 : premier bilan statistique », Fiche#1Homicides, *Interstats*, 2018.

MUCCHIELLI Laurent, « Les caractéristiques démographiques et sociales des meurtriers et de leurs victimes, Une enquête sur un département de la région parisienne dans les années 1990 », *Population*, n° 2, 2004.

ROMAIN Philippe, « Les parricides les plus retentissants en France », *Figaro Société*, disponible sur <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/2013/09/06> (publié le 06/09/2013).

STATISTA, « Répartition des mis en cause pour viol commis sur les adultes à Paris entre 2013 et 2014 selon l'âge », disponible sur <https://fr.statista.com/statistiques/573094/viol-commis-paris-par-age-mis-en-cause/>.

#### 5) **Ouvrages et articles consacrés au suicide**

##### a) **Études sur le suicide en sociologie**

MINOIS Georges, *Histoire du suicide, La Société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995.

##### b) **Études sur le suicide en psychanalyse**

BARRATTINI Anaïs, BOURDET-LOUBÈRE Sylvie et MAZOYER Anne-Valérie, « Compréhension de l'acte suicidaire chez les jeunes homosexuels », *Enfances & Psy*, n° 61, 2013/4.

FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie*, traduction de Aline Weill, Paris, Payot, coll. « Petite Biblio Payot », 2011 [1917].

### c) **Études statistiques et articles de presse sur le suicide**

POUCHARD Alexandre, « Six chiffres-clés pour comprendre le suicide en France », *Le Monde*, 09/02/2016.

Disponible sur le site : <https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2016/02/09/six-chiffres-clés-pour-comprendre-le-suicide-en-france>.

SANTÉ PUBLIQUE FRANCE, « Suicide et tentative de suicides : données nationales et régionales », Actualité du 20 mai 2019, disponible sur le site : <https://www.santepubliquefrance.fr/les-actualites/2019/suicide-et-tentative-de-suicides-donnees-nationales-et-regionales>.

## 6) **Ouvrages et articles consacrés au pardon**

ABEL Olivier (dir.), *Le Pardon, briser la dette et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1991].

BRETON Stanislas, « L'autrement du monde », in ABEL Olivier (dir.), *Le Pardon, briser la dette et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1991].

KRISTEVA Julia, « Dostoïevski, l'écriture de la souffrance et le pardon », in *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006 [1987].

KRISTEVA Julia, « Dostoïevski, une poétique du pardon », in ABEL Olivier (dir.), *Le Pardon, briser la dette et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998 [1991].

## 7) **Histoire et théorie littéraires**

### a) **Études générales sur la littérature**

BARTHES Roland, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981 [1964].

BARTHES Roland, *Œuvres complètes, Nouveaux essais critiques*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1972].

BATAILLE Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2016 [1957].

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985 [1979].

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

GREIMAS Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, vol. 8, n° 8, 1966.

- GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2007 [1966].
- HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977.
- JOURDE Pierre et TORTONESE Paolo, *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Littérature », 1996.
- LARIVAILLE Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974.
- POULET Georges, *Mesure de l'instant*, Paris, Plon, vol. IV, 1968.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2019 [1972].
- ROELENS Nathalie, *Le Lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2004.
- TRAN HUY Minh, *Les Écrivains et le fait divers, Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, 2017.

**b) Études sur des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle**

- BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, traduction de Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970 [1963].
- DESCHARMES René, *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909.
- PICARD Michel, *Nodier, La Fée aux miettes : Loup y es-tu ?*, Paris, PUF, coll. « Le texte rêve », 1992.
- ZOLA Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1880].

**c) Études sur le roman policier**

- DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- PEYRONIE André, « La double enquête du roman policier », *Modernités*, n° 2, « Criminels et policiers », Nantes, 1988.
- REUTER Yves, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2013 [1997].
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

**d) Études sur le roman gothique**

- DUROT-BOUCÉ Elizabeth, *Introduction à la fiction gothique, Identité et altérité : l'écriture des frontières*, Paris, Publibook, 2013.
- LÉVY Maurice, Préface aux *Mystères d'Udolphé* d'Ann Radcliffe, traduction de Victorine de Chastenay revue par Maurice Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.



e) **Études sur la nouvelle**

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. II, 1976, p. 319-337.

GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.

POE Edgar Allan, *Œuvres en prose, La Genèse d'un poème*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1994.

f) **Études sur le théâtre**

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1990.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001 [1972].

RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 [1977].

g) **Études sur le tragique et la tragédie**

BARTHES Roland, *Œuvres complètes, Sur Racine*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1963].

ROMILLY Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006 [1970].

STEINER George, *La Mort de la tragédie*, traduction de Rose Celli, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1965.

8) **Travaux de psychanalyse**

BETTELHEIM Bruno, *La Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 2005 [1976].

ESTÉS Clarissa Pinkola, *Femmes qui courent avec les loups, histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, traduction de Marie-France Girod, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 2020.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, traduction de Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2015 [1921].

FREUD Sigmund, *Le Roman familial des névrosés*, traduction d'Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2014 [1909].

FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, traduction d'Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967 [1899].

JUNG Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduction du docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1933].

JUNG Carl Gustav, *L'Âme et le Soi*, traduction de Christine Pflieger-Maillard et Roland Bourneuf, Paris, Albin Michel, 1990 [1940].

LACAN Jacques, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1966.

LINX Patrick et POLARD José, « Quand l'enfermement, c'est l'autre, Vieillir en huis clos », *Vie sociale et traitements*, 2015/3, n° 127.

## 9) Ouvrages philosophiques

HUSSERL Edmund, *Logique formelle et transcendantale*, traduction de Suzanne Bachelard, Paris, PUF, 1957 [1929].

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Philosophie morale*, « Le Mal », Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 1998 [1947].

KRIPKE Saul, *La Logique des noms propres*, traduction de Pierre Jacob et de François Recanati, Paris, Éditions de Minuit, 1982 [1972].

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Essais de théodicée*, présentation par Jacques Brunschwig, Paris, GF Flammarion, 1969 [1710].

PLOTIN, *Ennéades*, traduction d'Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

RICŒUR Paul, « Le Scandale du mal », *Esprit*, n° 7-8, juillet-août 1988.

RICŒUR Paul, *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et fides, 2004 [1986].

SANTAYANA George, *The Life of Reason, The phases of human progress*, [*La Vie de la Raison, Les phases du progrès humain*], Oxford, Martin A. Coleman, 2014 [1905-1906].

## 10) Ouvrages théologiques

BOTTÉRO Jean, OUAKNIN Marc-Alain et MOINGT Joseph, *La Plus Belle Histoire de Dieu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1997.

SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, traduction de Jean-Yves Boriaud, Jean-Louis Dumas, Lucien Jerphagnon et Catherine Salles, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2000.

SAINT THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, traduction par Aimon-Marie Roguet, Paris, Éditions du Cerf, 1984.

## 11) Travaux sur le langage symbolique

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 2001 [1942].

- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, coll. « Le Livre de Poche », 2016 [1943].
- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2015 [1949].
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1992 [1947].
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 2012 [1969].
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016 [1969].
- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1999 [1957].
- RICŒUR Paul, *La Symbolique du mal*, dans *La Philosophie de la volonté*, Paris, Points, coll. « Essais », 2009 [1960].

## 12) Travaux anthropologiques

- BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, GOLSENNE Thomas, JOLIVET Vincent, HAR-PELED Misgav (dir.), *Adam et l'Astragale : Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 2011 [1957].
- BÉDOUIN Jean-Louis, *Les Masques*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1961.
- DITTMAR Pierre-Olivier, « Le propre de la bête et le sale de l'homme », in BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier, GOLSENNE Thomas, JOLIVET Vincent, HAR-PELED Misgav (dir.), *Adam et l'Astragale : Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2017 [1961].
- GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriels », 1998 [1972].
- QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

## 13) Ouvrages de zoologie

- LORENZ Konrad, *L'Agression, Une histoire naturelle du mal*, traduction de Vilma Fritsch, Paris, Champs sciences, 2018 [1963].

## 14) Ouvrages d'art

- DORÉ Gustave, *Les Gravures de La Divine Comédie*, USA, Fortificatione, 2014.

## 15) Autres œuvres littéraires

- BARRÈS Maurice, *La Colline inspirée*, Paris, Plon, coll. « Le Livre de Poche », 1961 [1913].
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1999 [1857].
- CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1942].
- CAPOTE Truman, *De sang-froid*, traduction de Raymond Girard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1965].
- CATULLE, *Poèmes*, traduction de Thierry Barbaud, Paris, Les Belles Lettres, 2017.
- COCTEAU Jean, *Romans, poésies, œuvres diverses, Théâtre de poche, Le menteur*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1995.
- DANTE Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, GF Flammarion, 1992.
- DICKENS Charles, *Les Aventures d'Oliver Twist*, traduction de Francis Ledoux, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019 [1837].
- DOSTOÏEVSKI Fédor, *Crime et châtiment*, traduction de Doussia Ergaz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2009 [1866].
- DOSTOÏEVSKI Fédor, *L'Idiot*, traduction d'Albert Mousset, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019 [1869].
- HOMÈRE, *Illiade*, traduction de Robert Flacelière, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2011.
- HORACE, *Œuvres, Épîtres*, traduction de François Richard, Paris, GF Flammarion, 1998.
- HUGO Victor, *Les Contemplations*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2002 [1856].
- HUGO Victor, *Les Misérables*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1998 [1862].
- LAMARTINE Alphonse de, *Œuvres poétiques complètes, Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1991 [1830].
- MALLARMÉ Stéphane, *Poésies et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2005 [1866-1925].
- MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, 1993 [1875-1884].
- NERVAL Gérard de, *Les Filles du feu, Aurélia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1997 [1854-1855].
- POE Edgar Allan, *Œuvres en prose*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1994 [1832-1842].
- RACINE Jean, *Théâtre complet*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010 [1664-1691].
- RADCLIFFE Ann, *Les Mystères d'Udolphe*, traduction de Victorine de Chastenay revue par Maurice Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001 [1794].
- RIMBAUD Arthur, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1999 [1870-1886].

- SAINT MATTHIEU, *Évangile, Nouveau Testament*, traduction de Jean Grosjean et Michel Léturmy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1989 [1971].
- SAINT PAUL, *Épître aux Romains, Nouveau Testament*, traduction de Jean Grosjean et Michel Léturmy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1989 [1971].
- SARTRE Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1944].
- SHAKESPEARE William, *Othello*, traduction de François-Victor Hugo, Paris, Pocket, coll. « Classiques », 1998 [1622].
- SOMAIZE Antoine Baudeau de, *Dictionnaire des Précieuses*, Paris, P. Jannet, 1856 [1660].
- STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1980 [1822].
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Livre de Poche, 1983 [1830].
- STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, traduction de Charles-Albert Reichen, Paris, Gallimard Jeunesse, 1985 [1886].
- SUE Eugène, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989 [1842-1843].
- WILDE Oscar, *La Ballade de la geôle de Reading*, traduction de Pascal Aquien, Paris, GF Flammarion, 2008 [1898].
- WORDSWORTH William, *Poèmes*, traduction de François-René Daillie, Paris, NRF Gallimard, coll. « Poésie », 2001 [1798-1842].



## **INDEX DES NOMS DE PERSONNES**





---

**A**

ABEL, OLIVIER.....371, 372, 511  
ADOLF (AMANT DE JULIEN GREEN) .....445, 446  
ARENDT, HANNAH ..... 29  
ARISTOTE..... 9, 41, 42, 223, 231, 329, 432, 440, 513  
ASTIER, COLETTE..... 21, 23, 35, 36, 508  
AUROY, CAROLE..... 229, 276, 287, 380, 414, 506, 507, 508

---

**B**

BACHELARD, GASTON..... 28, 74, 200, 271, 279, 286, 297, 312, 339,  
340, 341, 342, 343, 345, 364, 366, 430, 441, 514, 515.  
BAKHTINE, MIKHAIL.....367, 512  
BALZAC, HONORÉ DE ..... 10, 11, 12, 20, 26, 214, 259, 406  
BARRATTINI, ANAÏS .....489, 510  
BARRÈS, MAURICE.....38, 516  
BARTH, KARL ..... 388  
BARTHES, ROLAND ..... 125, 126, 128, 131, 199, 200, 201, 511, 513  
BARTHOLEYNS, GIL .....352, 515  
BATAILLE, GEORGES...29, 270, 271, 376, 385, 389, 394, 433, 511, 515  
BAUDELAIRE, CHARLES ..... 18, 41, 282, 294, 422, 513, 516  
BÉDOUIN, JEAN-LOUIS .....224, 515  
BERNARD, CLAUDE.....27, 241, 249  
BERTHET, ANTOINE..... 128  
BETTELHEIM, BRUNO .....201, 218, 513  
BONNOT, JULES (MENEUR DE LA BANDE)..... 129  
BOTTIÉRO, JEAN.....390, 514  
BOURDET-LOUBÈRE, SYLVIE.....489, 510  
BOURGOIN, NICOLAS .....475, 509  
BRETON, STANISLAS .....372, 511  
BROWNING, ROBERT .....380, 411  
BRUDO, ANNIE.....214, 506  
BUÑUEL, LUIS.....97, 100, 431  
BUSSI, MICHEL.....22

---

**C**

CALLE-GRUBER, MIREILLE .....360, 506  
CAMUS, ALBERT ..... 22, 351, 352, 516  
CANÉROT, MARIE-FRANÇOISE ... 20, 43, 101, 229, 230, 308, 344, 352,  
360, 410, 506, 507, 508  
CAPOTE, TRUMAN.....22, 516  
CARRÈRE, EMMANUEL ..... 22

CATULLE ..... 181, 195, 516  
CHEVALIER, JEAN ... 215, 222, 279, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 358,  
364, 366, 368, 515  
COCTEAU, JEAN ..... 223, 397, 398, 421, 447, 516  
CONSTANS, ELLEN.....379, 382, 508, 509  
COUTURIER, DELPHINE ..... 128

---

**D**

DANTE, ALIGHIERI..... 10, 92, 93, 94, 95, 431, 516  
DARWIN, CHARLES .....27  
DEFFERRE, GASTON.....482  
DELAMARE, EUGÈNE ..... 128  
DESCHARMES, RENÉ.....395, 512  
DESNOS, ROBERT.....22  
DICKENS, CHARLES .....3, 11, 12, 111, 116, 187, 431, 516  
DITTMAR, PIERRE-OLIVIER.....352, 515  
DORÉ, GUSTAVE.....92, 93, 94, 95, 96, 420, 431, 493, 525  
DOSTOÏEVSKI, FEDOR ..... 10, 14, 21, 26, 111, 117, 118, 119, 121, 122,  
219, 221, 367, 371, 372, 431, 508, 511, 512, 516  
DOTTIN, HÉLÈNE ..... 230, 506  
DOUSTE-BLAZY, PHILIPPE ..... 126  
DUBOIS, JACQUES ..... 145, 146, 512  
DUPIN, ARTHUR.....129  
DURAND, GILBERT ..... 28, 67, 282, 288, 290, 296, 297, 298, 339, 341,  
342, 343, 344, 347, 515  
DURAS, MARGUERITE.....22  
DURKHEIM, ÉMILE.....27, 329, 435, 509  
DUROT-BOUCÉ, ELIZABETH..... 187, 193, 512

---

**E**

ECO, UMBERTO.....38, 39, 53, 153, 511  
ELIADE, MIRCEA .....298, 348, 349, 515  
ELLIS, HENRY HAVELOCK .....299  
ESTANG, LUC.....3, 4, 5, 9, 92, 505  
ESTÉS, CLARISSA PINKOLA ..... 215, 513  
EYMERY, MARGUERITE, DITE RACHILDE .....447

---

**F**

FATET, MAËVA .....478, 510  
FAULKNER, WILLIAM .....27, 509  
FESSIER, GUY .....416, 506  
FITCH, BRIAN T. ....53, 506

FLAUBERT, GUSTAVE ..... 17, 22, 128, 395, 512  
FOUCART, CLAUDE ..... 19, 20, 289, 360, 506, 508, 509  
FREUD, SIGMUND.. 18, 28, 93, 156, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 218,  
224, 241, 269, 271, 274, 278, 280, 287, 288, 294, 337, 414, 431,  
432, 490, 491, 511, 513

---

## G

GENETTE, GÉRARD..... 17, 47, 511  
GHEERBRANT, ALAIN..... 215, 222, 279, 339, 340, 341, 342, 343, 344,  
358, 364, 366, 368, 515  
GIBBONS, JAMES ..... 4  
GIDE, ANDRÉ ..... 446, 447  
GIRARD, RENÉ ..... 29, 47, 168, 229, 258, 273, 274, 275, 276, 287, 288,  
291, 376, 378, 379, 382, 385, 388, 389, 434, 436, 515  
GOLSENNE, THOMAS ..... 352, 515  
GOSSELIN, MONIQUE ..... 20, 362, 508  
GREEN, JEAN-ÉRIC..... 3, 4, 505  
GREEN, EDWARD ..... 3  
GREEN, MARY ADÉLAÏDE HARTRIDGE ..... 3  
GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN ..... 208, 394, 408, 511, 512  
GRIVEL, CHARLES ..... 25, 58, 59, 60, 67, 509  
GROJNOWSKI, DANIEL..... 41, 513

---

## H

HACHEM, GHAYAS ..... 20  
HADDAD-WOTLING, KAREN ..... 509  
HAMON, PHILIPPE ..... 256, 512  
HAR-PELED, MISGAV ..... 352, 515  
HAWTHORNE, NATHANIEL ..... 111  
HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS ..... 111  
HOMÈRE..... 239, 240, 379, 516  
HORACE..... 238, 516  
HOY, PETER C..... 53, 506  
HUGO, VICTOR..... 6, 9, 25, 68, 111, 112, 113, 187, 251, 328, 431, 516  
HUSSLER, EDMUND..... 53, 514

---

## J

JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR ..... 385, 514  
JOHANN (AMANT DE JULIEN GREEN) ..... 445  
JOLIVET, VINCENT ..... 352, 515  
JOURDE, PIERRE ..... 353, 354, 512  
JOUVET, LOUIS..... 6

JUNG, CARL GUSTAV ..... 354, 355, 356, 357, 361, 365, 513, 514  
JURA, JEAN-JACQUES ..... 362, 373, 374, 508

---

## K

KANT, EMMANUEL ..... 28, 386  
KISSEL, MYRIAM ..... 10, 122, 508  
KLEIN, MÉLANIE ..... 294, 295, 296, 297, 508  
KRIPKE, SAUL..... 200, 514  
KRISTEVA, JULIA ..... 371, 372, 511  
KYRIA, PIERRE ..... 72, 505

---

## L

LACAN, JACQUES ..... 353, 514  
LAMARTINE, ALPHONSE DE..... 335, 516  
LANGLADE, AURÉLIEN..... 476, 478, 480, 481, 483, 510  
LARIVAILLE, PAUL ..... 394, 512  
LARTHOMAS, PIERRE ..... 41, 513  
LE GOAZIOU, VÉRONIQUE ..... 478, 479, 480, 510  
LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM ..... 29, 385, 386, 387, 514  
LEJEUNE, PHILIPPE ..... 447  
LEROUX, GASTON..... 225  
LÉVY, MAURICE ..... 213, 214, 286, 512, 516  
LÉVY-BRUHL, HENRI..... 329, 509  
LINX, PATRICK ..... 217, 514  
LOMBROSO, CESARE..... 241, 242, 509  
LORENZ, KONRAD ..... 240, 241, 433, 515

---

## M

MALLARMÉ, STÉPHANE ..... 22, 516  
MALRAUX, ANDRÉ ..... 27, 509  
MARCHAND, LEÏLA..... 482, 483, 510  
MATISSE, HENRI..... 5  
MAUPASSANT, GUY DE ..... 156, 516  
MAURIAC, FRANÇOIS ..... 22, 388, 448  
MAZOYER, ANNE-VALÉRIE ..... 489, 510  
MERCERON, ADELIN ..... 478, 510  
MERCIER, ÉTIENNE..... 478, 510  
MICHEL (AMANT DE JULIEN GREEN) ..... 446  
MILL, JOHN STUART ..... 200  
MINOIS, GEORGES ..... 490, 510  
MOINGT, JOSEPH ..... 390, 514  
MORHANGE, PIERRE ..... 5

MORRIS, VICTOR..... 129  
MUCCHIELLI, LAURENT..... 475, 477, 479, 509, 510  
MURNAU, FRIEDRICH WILHELM..... 96, 97, 98, 431

---

## N

NAM YOUN, KIM..... 19, 289, 509  
NERVAL, GÉRARD DE..... 224, 516  
NOUÿ, JEAN-JULES-ANTOINE LECOMTE DU..... 87, 88, 89, 90, 91, 93,  
133, 285, 293, 296, 297, 298, 431, 434, 438  
NOZIÈRE, VIOLETTE..... 128

---

## O

O'DWYER, MICHAEL..... 19  
OUAKNIN, MARC-ALAIN..... 390, 514  
OWEN, BENTON, ALIAS MARK..... 5, 414, 416, 420, 421, 437

---

## P

PERRY, ÉDITH..... 360, 507  
PETIT, JACQUES..... 65, 189, 225, 229, 233, 253, 415, 418, 507  
PEYRONIE, ANDRÉ..... 24, 512  
PICARD, MICHEL..... 57, 153, 512  
PINTO-MATHIEU, ÉLISABETH..... 359, 507  
PLANTIER, RENÉ..... 20, 360, 506  
PLOTIN..... 385, 514  
POE, EDGAR ALLAN..... 12, 13, 18, 41, 151, 152, 153, 156, 178, 221,  
513, 516  
POLARD, JOSÉ..... 217, 514  
POUCHARD, ALEXANDRE..... 488, 489, 511  
POULET, GEORGES..... 216,, 217, 512  
POURCELOT, JÉRÔME..... 419, 420, 422, 507

---

## Q

QUIGNARD, PASCAL..... 281, 515

---

## R

RACINE, JEAN..... 42, 70, 103, 199, 212, 225, 513, 516  
RACLOT, MICHÈLE..... 9, 17, 19, 20, 43, 100, 101, 229, 230, 289, 308,  
344, 360, 362, 363, 374, 381, 410, 414, 416, 506, 507, 508  
RADCLIFFE, ANN..... 213, 214, 286, 512, 516

REUTER, YVES..... 24, 25, 150, 512  
RIBIÈRE, RENÉ..... 482  
RICA, ALVARO DE LA..... 344, 507  
RICŒUR, PAUL..... 28, 47, 237, 238, 239, 240, 308, 317, 320, 321, 377,  
378, 379, 380, 385, 386, 387, 388, 422, 423, 435, 441, 491, 514,  
515  
RIMBAUD, ARTHUR..... 53, 69, 516  
ROBERT, MARTHE..... 187, 188, 189, 190, 191, 431, 432, 512  
ROELENS, NATHALIE..... 57, 512  
ROMAIN, PHILIPPE..... 476, 510  
ROMESTAING, ALAIN..... 308, 507  
ROMILLY, JACQUELINE DE..... 227, 513  
RYNGAERT, JEAN-PIERRE..... 41, 57, 58, 513  
RZEWUSKI, PÈRE..... 5

---

## S

SADE, DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS DE..... 22, 447  
SAINT AUGUSTIN..... 16, 166, 487, 514  
SAINT JEAN, ROBERT DE..... 3, 4, 5, 9, 92, 297, 444, 447, 505  
SAINT MATTHIEU..... 358, 517  
SAINT PAUL..... 260, 308, 311, 517  
SAINT THOMAS D'AQUIN..... 16, 514  
SANTAYANA, GEORGE..... 227, 514  
SARTRE, JEAN-PAUL..... 217, 517  
SCHAFFNER, ALAIN..... 359, 506, 507  
SCHERR, MICKAËL..... 476, 480, 481, 483, 510  
SCOTT, WALTER..... 3, 111  
SÉMOLUÉ, JEAN.. 10, 19, 122, 129, 189, 194, 204, 208, 294, 311, 421,  
507  
SHAKESPEARE, WILLIAM..... 3, 105, 106, 235, 280, 431, 461, 517  
SOMAIZE, ANTOINE BAUDEAU DE..... 318, 517  
SOPHOCLE..... 103  
SPIERENBURG, PIETER..... 475, 509  
SPINOZA, BARUCH..... 29  
STEINER, GEORGE..... 236, 239, 432, 441, 513  
STENDHAL..... 21, 22, 128, 197, 393, 517  
STEVENSON, ROBERT LOUIS... 5, 13, 14, 107, 108, 109, 110, 111, 308,  
431, 517  
SUE, EUGÈNE..... 25, 26, 111, 113, 114, 115, 116, 187, 251, 406, 431,  
445, 517  
SZABO, DENIS..... 27, 329, 509

---

## T

TAMULY, ANNETTE..... 33, 34, 217, 218, 306, 507

TARDE, GABRIEL.....	254, 509
TODOROV, TZVETAN.....	24, 145, 147, 150, 512
TOLSTOÏ, LÉON.....	10, 242
TORTONESE, PAOLO.....	353, 354, 512
TOUZOT, JEAN.....	10, 17, 429, 507
TRAN HUY, MINH.....	21, 123, 125, 126, 132, 155, 512

---

## U

ÜBERSFELD, ANNE.....	41, 513
----------------------	---------

---

## V

VAREILLE, JEAN-CLAUDE.....	25, 379, 382, 508, 509
----------------------------	------------------------

VERLAINE, PAUL.....	22
VERNESCU, FLAVIA.....	508

---

## W

WIENE, ROBERT.....	97, 98, 99, 431
WILDE, OSCAR.....	198, 199, 364, 517
WORDSWORTH, WILLIAM.....	292, 397, 517

---

## Z

ZOLA, ÉMILE.....	22, 27, 241, 244, 249, 324, 406, 512
------------------	--------------------------------------



## RÉSUMÉ

Qu'il apparaisse sous la forme d'un meurtre, d'un assassinat, d'un viol, d'une agression sexuelle sur mineur, le crime, au sens juridique du terme, est omniprésent dans l'œuvre de Julien Green. Cette thèse, partant de ce constat, s'intéresse à l'étude des romans, des pièces de théâtre et des nouvelles greeniennes et s'interroge sur les enjeux du crime, dans cette œuvre : existe-t-il une écriture spécifique du crime dans l'œuvre de Green ? Pourquoi l'acte criminel est-il commis par les personnages greeniens ? L'acte criminel perpétré, y a-t-il un châtement, un repentir ou un pardon ? Nous commençons donc par une analyse de la poétique de l'acte criminel, en nous servant d'une approche stylistique, thématique, narratologique, intertextuelle et intermédiaire. Puis, nous cherchons à explorer les couches herméneutiques du passage à l'acte criminel des personnages greeniens en convoquant les mobiles diégétiques, tragiques et ceux émanant du déterminisme naturaliste. Nous analysons l'acte criminel dans une perspective psychanalytique et découvrons que la scène de crime cache en fait une autre scène impossible à écrire, celle de la relation sexuelle entre les personnages. Transposition du récit d'une scène interdite, le récit criminel apparaît comme porteur de transformations. Nous examinons alors, enfin, comment le crime se métamorphose en chemin ambigu de l'interdit vers l'indicible et le salut. Les mutations dont le crime est le vecteur se traduisent par un brouillage des frontières et de l'identité des êtres et des choses : les personnages sont animalisés ou réifiés tandis que les armes et les lieux sont personnifiés. Le péché peut s'inverser en voie de rachat. Nous envisageons ensuite les parcours initiatique et religieux vers le salut des criminels et de leurs victimes. Toutefois, des traces du sacré archaïque viennent nuancer cette lecture. En outre, les sources troubles de la fiction, aux yeux de Green, laissent émerger le désir de s'échapper de la fiction en brisant le récit. Cette volonté de s'évader devient alors une tentative pour dire l'indicible et Dieu. Le récit criminel cacherait ainsi une histoire seconde intime et religieuse.

**mots-clés :** Julien Green, crime, poétique, tragique, interdit, indicible, salut, sacré.

## ABSTRACT

Whether it appears in the form of murder, assassination, rape or sexual assault on a minor, crime, in the legal sense of the term, is omnipresent in the work of Julien Green. This thesis, starting from this observation, is interested in the study of Green's novels, plays and short stories and questions the stakes of crime in this work : is there a specific writing of crime in Green's work ? Why do Green's characters commit criminal acts ? Once the criminal act has been committed, is there any punishment, repentance or forgiveness ? We therefore begin with an analysis of the poetics of the criminal act, using a stylistic, thematic, narratological, intertextual and intermedial approach. Then, we seek to explore the hermeneutical layers of the Greenian characters' criminal act by summoning the diegetic, tragic and naturalistic deterministic motives. We analyse the criminal act from a psychoanalytical perspective and discover that the crime scene actually conceals another scene that cannot be written, that of the sexual relationship between the characters. As a transposition of the narrative of a forbidden scene, the criminal narrative appears to be the bearer of transformations. We then examine, finally, how the crime metamorphoses into an ambiguous path from the forbidden to the unspeakable and to salvation. The mutations of which crime is the vector result in a blurring of the boundaries and identity of beings and things : characters are animalised or reified while weapons and places are personified. Sin can be reversed into redemption. We then consider the initiatory and religious paths to salvation for criminals and their victims. However, traces of the archaic sacred come to nuance this reading. Furthermore, the troubled sources of fictions, in Green's eyes, allow the desire to escape from fiction by breaking the narrative to emerge. This desire to escape then becomes an attempt to say the unspeakable and God. The criminal story would thus hide a second, intimate and religious story.

**keywords :** Julien Green, crime, poetic, tragic, forbidden, unspeakable, salvation, sacred.





**Titre :** De l'interdit à l'indicible : la question du crime dans l'œuvre fictionnelle de Julien Green

**Mots clés :** Julien Green, crime, tragique, interdit, salut, sacré.

**Résumé :** Sous la forme d'un meurtre, d'un assassinat ou d'un viol, le crime, au sens juridique, est omniprésent dans l'œuvre de Julien Green. Cette thèse s'intéresse à l'étude des romans, des pièces de théâtre et des nouvelles de Green et s'interroge sur les enjeux du crime, dans cette œuvre : existe-t-il une écriture spécifique du crime ? Pourquoi le crime est-il commis ? L'acte criminel perpétré, y a-t-il un châtement ou un salut ? Nous commençons donc par une analyse de la poétique du crime. Puis, nous explorons les couches herméneutiques du passage à l'acte criminel des personnages greeniens en convoquant les mobiles diégétiques, tragiques et ceux émanant du déterminisme naturaliste. Nous adoptons

ensuite une perspective psychanalytique et découvrons que la scène de crime cache en fait une autre scène impossible à écrire, celle de la relation sexuelle entre les personnages. Récit d'une scène interdite, le crime apparaît comme porteur de transformations. Nous examinons alors, enfin, comment le crime se mue en chemin ambigu de l'interdit vers l'indicible et le salut. Le crime entraîne un brouillage de l'identité des êtres et des choses et la mise en place de parcours initiatiques et religieux vers le salut. Mais des traces de sacré archaïque et l'origine trouble de la fiction nuancent cette lecture et révèlent le désir de Green de s'échapper de la fiction pour dire l'indicible, une histoire seconde et Dieu.

**Title :** From the forbidden to the unspeakable : the question of crime in the fictional work of Julien Green

**Keywords :** Julien Green, crime, tragic, forbidden, salvation, sacred.

**Abstract :** In the form of murder, assassination or rape, crime, in the legal sense, is omnipresent in the work of Julien Green. This thesis is interested in the study of Green's novels, plays and short stories and questions the stakes of crime in this work : is there a specific writing of crime ? Why do commit crime ? Once the criminal act has been committed, is there any punishment or salvation ? We therefore begin with an analysis of the poetics of crime. Then, we explore the hermeneutical layers of the Greenian characters' criminal act by summoning the diegetic, tragic and naturalistic deterministic motives. Then, we adopt a psychoanalytical perspective and discover that the crime scene actually conceals another scene that cannot be

written, that of the sexual relationship between the characters. Narrative of a forbidden scene, the crime appears to be the bearer of transformations. We then examine, finally, how the crime turns into an ambiguous path from the forbidden to the unspeakable and to salvation. Crime leads to a blurring of the identity of beings and things and the establishment of initiatory and religious paths to salvation. But traces of the archaic sacred and troubled source of fictions come to nuance this reading and reveal Green's desire to escape from fiction to say the unspeakable, a second story and God.