

Le fil du Destin et le fil du Récit Métatexte et religion dans Julien Green : *Varouna*

par

Anne Loddegaard

Si l'étrange trilogie de *Varouna* a fait l'objet, ces dernières années, d'une série d'analyses approfondies¹, seuls les traits oniriques et fantastiques du texte semblent retenir l'intérêt, alors que l'aspect proprement religieux n'intéresse apparemment personne. Certes, ces lectures (ainsi que des lectures plus anciennes) ont bien relevé l'influence de la religion et de la philosophie indiennes, influence confirmée par Green lui-même² et que corroborent entre autres le titre et le thème récurrent de la métempsycose. En effet, les trois parties de *Varouna* totalisent plus d'un millénaire, et tout est fait pour présenter les personnages des deux dernières parties comme des réincarnations de ceux de la première. Que faire, dans ce cas, des éléments incontestablement chrétiens dans ce même univers ?³ Selon certains critiques⁴, d'ailleurs secondés par l'auteur lui-même⁵, il s'agit de regrettables contradictions – et qu'il aurait donc été préférable d'éviter.

Le propos de la présente analyse consiste à démontrer que les contradictions ne sont qu'apparentes, que *Varouna* est un *roman chrétien* d'un bout à l'autre, de même qu'il manifeste, au niveau de la symbolique religieuse universelle, une cohérence sans faille, bien qu'assez complexe. Comme cette symbolique universelle jouera un rôle prépondérant dans tout ce qui suit, nous allons lui consacrer quelques remarques générales avant d'aborder les trois récits un par un. Un vaste réseau de symboles sous-tend toute la trilogie, véhiculant deux séries d'images isomorphes, la série du salut, dont l'image-clé est la *croix*, et la série du péché et du Mal, organisée autour de l'image du *fil du destin* et comportant par ailleurs toutes sortes de symboles puisés dans les mythologies hellénique, celte et indienne. Ainsi, comme nous essaierons de le démontrer, la chaîne de la réincarna-

tion s'intègre parfaitement dans la symbolique *chrétienne* du Mal. Du réseau symbolique se dégage la structure *palimpseste* de *Varouna*. Les trois parties se reflètent dans les prismes successifs du réseau commun : la symbolique de *Hoël* est amystique, celle d'*Hélène* est mystique, et dans *Jeanne*, le fil du destin se métamorphose en *fil du récit* pour devenir une *réflexion métatextuelle* sur *Varouna*, sur les sources de la création romanesque et sur le roman catholique. Ainsi, les trois parties, intrinsèquement liées, forment une œuvre à la fois très complexe et admirablement cohérente. Dans ce qui suit, nous espérons mettre en évidence que *Varouna*, l'unique *roman du romancier* de Green, est une poétique de sa propre œuvre, qui nous fournit une clé précieuse de l'univers romanesque dans son ensemble.

1. *Höel*

L'action se déroule au VII^e siècle, au Pays de Galles. Pendant une tempête de mer, une grande vague noire – la main de *Varouna* – jette la chaîne aux pieds de l'enfant *Hoël*. Les hommes de la mer promettent la richesse et l'amour de *Morgane* à celui qui garde la chaîne, mais *Hoël* la perd. Après une longue vie d'errance en Suède et au Danemark, où il rencontre le Démon *Abaddon*, *Hoël*, retourné dans son pays natal, accomplit enfin sa destinée : il égorge *Morgane* et reconnaît la chaîne au cou de la morte. Au moment de mourir sur le gibet, il est sauvé par Dieu.

1.1. *Le fil du destin.*

La symbolique du Mal s'attache à quatre figures mythologiques – *Varouna*, le Démon chrétien, la *Parque* et la *Mélusine* – qui partagent les attributs *chaîne, fil et mer* composant la constellation symbolique du *fil du destin*. *Varouna*, le dieu justicier des *Védas* (Eliade I, pp. 213-14), est « attentif à venger le crime de chacun et à veiller sur l'accomplissement de toutes les destinées » (préface de *Varouna*, p. 1485). Ce dieu *lieur*, « maître des liens (...) représenté avec une corde à la main » (Eliade I, p. 213), attache *Hoël* à sa destinée par la *chaîne*. L'une des fonctions de cette chaîne, qui « paraissait n'avoir ni commencement ni fin » (pp. 623, 777), est de symboliser « la chaîne ininterrompue de réincarnations » (Eliade II, p. 97). *Hoël* se passant la chaîne autour du cou, voit en rêve ses réincarnations antérieures et futures (pp. 623-27). L'influence indienne est donc parfaitement claire dans cette première partie, même plus prononcée qu'on ne l'a dit, puisque la destinée de *Hoël* suit exactement la séquence fatale *avidya* (l'ignorance métaphysique) → *karman* (la totalité des actes impurs) → *samsara* (la chaîne de réincarnations). Cette séquence, découverte aux temps des *Upanishads*, constitue l'essentiel de la philosophie indienne

ultérieure (Eliade I, p. 254 ; II, p. 52). La naïveté et l'insouciance de Hoël (pp. 634, 640) – l'avidya – l'empêchent d'essayer de comprendre sa destinée (p. 647), et l'avidya produit inévitablement le karman décisif, le meurtre de Morgane, qui prolongera le cycle par une nouvelle réincarnation. Le rêve de Hoël après le meurtre est une réalisation poétique de l'idée du karman créateur de la matière karmique, « sorte d'organisme psychocorporel qui s'attache à l'âme et la force à transmigrer » (Eliade II, p. 89) :

il vit d'abord quelque chose de noir couché entre lui et le corps de Morgane (...) l'être se dressa sur ses jambes et toucha le plafond de ses deux mains, puis à voix basse dit ces mots : (...) « 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*. Je puis maintenant me promener sur toute la surface de la terre, me rendre là où l'on m'appelle.... » (pp. 679-80).

Pour saisir la valorisation textuelle de la religion indienne, il faut se rappeler (la critique semble l'oublier) que la séquence avidya-karman-samsara est un *cercle infernal* (Eliade I, p. 254). La chaîne du Varouna lieur est une adaptation de l'imaginaire indien, qui utilise les images de *liage* et d'*enchaînement* comme symboles du cercle infernal (Eliade II, p. 49). Le but de la religion indienne est « la délivrance des *liens* », « au moyen de la « gnose », de la connaissance d'ordre métaphysique » (Eliade II, p. 49 ; I, p. 254). Mais comme ni Hoël, ni les autres personnages de *Varouna* n'arrivent à la délivrance dans l'acception indienne de ce terme, la chaîne reste fermée sur son cycle infernal. L'aspect *nocturne* et *marin* de Varouna dans l'ouverture du roman accentue la malédiction de la chaîne. Dieu de la *mer* et de la *nuit* (Eliade I, p. 215), Varouna s'allie dans ce texte aux « *hommes de la mer* » de l'Atlantide, et son association mythique au monstre *Vrta, serpent de la mer* (Eliade I, pp. 2, 215), se reflète dans l'apparence *serpentiforme* de la chaîne : au cou coupé de Morgane, Hoël voit « quelque chose qui semblait frétiller dans le sang de la plaie comme *un serpent dans l'eau*, et c'était une chaîne » (p. 680 ; voir aussi les descriptions de la chaîne serpentiforme pp. 621, 623, 630 (Hoël), p. 738 (Hélène), pp. 813, 838-39 (Jeanne)).

Par isomorphisme symbolique, Varouna fait pendant au *Démon Abaddon* (« l'ange des abîmes », Apoc., IX,11), lui aussi *maître de l'océan et de la nuit*. Le cheval monstrueux du diable porte le nom symbolique « Schahor » (« noir » en hébreu, p. 668) ; pendant la traversée de Hoël sur la barque d'Abaddon, celui-ci se rend maître des passagers en leur faisant boire sa « boisson ensorcelée » faite d'*eau de mer* (pp. 660-61) ; puis (pp. 661-65), il fait lever une tempête de mer parallèle à celle de Varouna. Dans l'univers greenien, la mer, toujours maléfique, est souvent associée au *monstre aquatique Léviathan*⁶. Pendant la tempête, Abaddon apparaît tel

un Léviathan tentateur : les passagers « virent le Seigneur Abaddon caracolant sur la mer » (p. 668) monté sur son cheval monstrueux, invitant les passagers à se joindre à lui en se jetant à l'eau (pp. 668-70).

La constellation de Varouna avec Abaddon par ces attributs convergents (nuit, mer, monstre marin) rapproche la religion indienne du *Mal chrétien* ; la symbolique du *filage* et du *liage* (étudiée en détail au chapitre suivant) place sans équivoque Varouna et la chaîne sous le signe de Satan. Après le don initial de la chaîne, Varouna cède la place à Abaddon, qui, en s'emparant de tous les symboles du filage et du liage, devient le *maître lieur dominant* de la constellation. Celle-ci comporte les *Parques* helléniques filant et coupant *le fil du destin*, et la parque *Morgane*, propriétaire d'un troupeau de *moutons* et patronne d'un grand nombre de jeunes filles *fileuses* (p. 677), est également porteuse des attributs *marins* et *serpentins* de la *Mélusine*, déesse de la mort (Rolleston, p. 172). On sait que le nom celte et médiéval de cette figure mythologique à *queue de serpent* « émergeant de l'onde » (Durand, p. 331), est la fée Morgane, nom qui signifie « née de la mer » (Durand, p. 259). La *chaîne* donnée à Morgane par un *homme de la mer* (p. 681) repose dans la boîte de marchand de celui-ci, sur une couche d'*algues*, de *coquillages* et de *sable* (p. 678). La Morgane-Parque-Mélusine possède donc tous les attributs de la symbolique du Mal : mer, serpent, fil – et chaîne.

Entre les mains du Diable, la chaîne *serpentine* devient un symbole chrétien du *péché originel* et de *la damnation*. Au fond, la notion chrétienne de la transmission du péché originel de génération en génération s'apparente à celle du *karman* prolongeant le cercle infernal des réincarnations, et cette parenté conceptuelle permet l'équivalence, dans *Hoël*, d'une part entre *karman* et péché originel, et d'autre part entre réincarnation et damnation. D'ailleurs, la *métempsycose* diabolique est aussi le thème du roman *Si j'étais vous* (1947). Fabien reçoit du diable Brittomart le don de la *métempsycose* ; or, ce don, comme celui des hommes de la mer (pp. 632-33, 678, 1504), est une promesse tentatrice d'immortalité terrestre et de possession *ad libitum* des félicités du monde, promesse qui enferme Fabien dans un cycle infernal de crime et de mort pareil à celui de Hoël. Puisque Green composait *Hoël* « alors que je revenais lentement à l'Eglise » (*Journal*, 28 février 1941, p. 563), l'intégration de la chaîne indienne au Mal chrétien est probablement une sorte d'exorcisme textuel de l'influence orientale – apparemment un procédé dont l'auteur lui-même n'était pas conscient, mais qui reflète sans doute le fait qu'à cette époque il s'était déjà, à son insu, reconverti.

Il nous importait de présenter la complexité de la symbolique chrétienne du Mal en précisant le rôle de la religion indienne dans celle-ci avant

d'aborder ce qui nous intéresse en premier lieu : la symbolique catholique de *Hoël*. Dans l'analyse qui va suivre, nous ne nous référerons qu'au sens chrétien de la chaîne.

1.2. La symbolique catholique.

La symbolique catholique se construit sur une polarisation des images relevant de l'antithèse *croix/arbre/oiseau – chaîne/fil/mer*, et qui opposent clairement le Bien ascensionnel et diurne au Mal cyclique et nocturne. Dès le début du conte, la vie de Hoël est encadrée du catholicisme, représenté par le missionnaire Marcion et sa *croix*, « faite de branches de bouleau » (p. 628) et « plantée » devant sa cabane (la croix arboriale s'apparente à l'*arbre* utilisé plus loin dans le récit). Hoël écoute les sermons de Marcion d'une oreille distraite, et bien qu'il en retienne quelque chose qui « gouvernait à son insu la destinée de cet homme » (p. 639), le missionnaire n'arrive pas à le convertir. La fonction de Marcion se réduit à l'exécution d'un rite baptismal. Reconnaisant le signe du mal dans la chaîne, qui semble « se convulser dans son poing comme pour lui échapper » (p. 630), l'ecclésiastique la rejette à la mer, mais ce baptême purement extérieur ne délivre pas Hoël de la chaîne.

Si Dieu est singulièrement absent de la vie terrestre du protagoniste, l'intervention du Démon est manifeste. Celle-ci se traduit par les symboles cycliques et parquiens *chaîne, ceinture, couronne, corde, hart*. Près de la ville d'Elseneur au Danemark, Abaddon tend son piège, une *ceinture* (isomorphe de la chaîne) qui chatouille si fort la concupiscence de Hoël (p. 647) que celui-ci la vole. Enfermé dans le cercle du péché, Hoël va bientôt être la proie du démon au « bois enchanté », où il passe la nuit en compagnie de son ami Bertil. L'arrivée d'Abaddon est précédée par deux rêves symboliques, qui reflètent la chute et le salut de Hoël. Le rêve de Bertil représente l'homme déchu succombant à la tentation satanique :

Je nous voyais (...) étendus là où nous sommes, dans ces bois ; et à quatre ou cinq coudées au-dessus de nous, deux rois étaient assis sur leurs trônes. Ils avaient leur *couronne* en tête et leur sceptre au poing. Leurs vêtements brillaient comme *de l'eau qui coule* (...) Je me souviens que leurs pensées faisaient un grand bruit de paroles, ou plutôt un bruit comparable à *la rumeur de la mer* (...) ils souriaient dans leur sommeil, comme des hommes très heureux. Il m'a semblé aussi que (...) ces rois avec leur couronne en tête (...) c'était nous-mêmes ! (p. 650)

Selon J. Petit, ce rêve symboliserait le salut de Bertil et de Hoël (p. 1505 note 1), mais les images aquatiques et cycliques ne s'accordent pas avec une telle interprétation. Le bruit de la mer dans les têtes des deux amis est la voix tentatrice des hommes de la mer promettant le bonheur terrestre à

ceux qui portent la chaîne. L'image du roi *couronné* est un leurre diabolique dissimulant l'homme *enchaîné* au péché originel. En effet, le rêveur Bertil incarne l'homme pécheur ; ce montreur d'ours et sa bête nommée *Bror* (« frère » en danois et en suédois), liés par une *chaîne* (p. 647), forment un *couple emblématique* symbolisant l'homme déchu. – Dans le rêve de Hoël, Bror raconte sur un ton de bonhomie sauvage un épisode de sa vie d'ourson :

Un jour (...) nous aperçûmes un *chasseur* qui traversait les bois avec son *arc* à la main. (...) il (...) décocha une *flèche* à ma mère et la manqua. Nous nous ruons aussitôt sur lui, et le voilà à courir de toutes ses forces vers un *gros chêne* auquel il se met à monter. (...) il (...) se mit à chanter. Ma mère qui avait l'oreille très juste prit plaisir à écouter la chanson (...) il passa aux *cantiques*. Nous en aurions pleuré d'attendrissement, ma mère et moi. Rien ne nous remue nous autres, comme les chants d'église. (...) Vers la tombée de la nuit, le chasseur, cédant à une lassitude insurmontable, ferma les yeux et chut à nos pieds. Alors ma bonne ourse de mère le serra dans ses bras jusqu'à ce qu'il dormît tout de bon, et nous le mangeâmes. (pp. 649-50)

Hoël se souvient que le chant du chasseur est celui que lui chantait Marcion (p. 650), et ce souvenir nous fournit la clé de cette allégorie onirique de la chute et du salut. Les *ours* symbolisent le pécheur Hoël qui écoutait Marcion avec complaisance, mais qui restait sourd à la parole de Dieu. Le *chasseur* tirant sur les ours avec l'*arc* et la *flèche*, symboles diurnes et ascensionnels de la pureté (Durand, pp. 148-50), représente Marcion et son essai inutile de convertir Hoël. Le *chêne* rappelle à la fois la croix arborique de Marcion et la croix-gibet sur laquelle Hoël sera pendu et sauvé à la fin du récit, car l'archer dévoré symbolise également le Sauveur crucifié.

Le Seigneur Abaddon surgit devant les deux hommes (pp. 651-52) et leur promet une fortune s'ils consentent à entrer à son service. Comme les deux amis, apeurés, refusent cette proposition, Abaddon disparaît au galop en disant qu'il les retrouvera un jour. Plus tard, Hoël arrive dans un port du Jutland, où Abaddon l'attend. En paiement de la traversée, le diable réclame la *ceinture volée* : « la ceinture, je la veux tout de suite ; elle est venue entre tes mains d'une manière qui lui donne un grand prix à mes yeux. (...) j'étais derrière toi quand tu l'as volée » (p. 658). La ceinture est le gage de leur *pacte satanique* ; sans savoir qui est son maître, Hoël promet d'être le bon serviteur d'Abaddon, « exact, fidèle et zélé », et celui-ci renouvelle sa promesse, « une belle occasion de t'enrichir » (p. 658). Ce quiproquo du diable renvoie au coffre de la riche Morgane, qui déclenchera le meurtre. Au même instant, deux *hommes fileurs* se mettent à tresser le fil du destin de Hoël : la *corde* du gibet. Dans un passage tout shakespearien, qui rappelle les dialogues questions-réponses des sorcières

parques de *Macbeth* (I,1 ; I,3), ces *Parques* masculines annoncent la mort de Hoël :

A cette même heure, par-delà les mers et dans le pays même où Hoël se rendait, deux hommes *tressaient une corde* et l'un disait à l'autre :

« Pour qui cette *corde* ?

– Pour la *barque* dans le port, pour le *chariot* sur la route. »

L'autre demanda encore :

« Pour qui cette *corde* ?

– Pour le *chaland* qu'on *hale*, pour l'*arbre* qu'on *abat*, pour le prisonnier qu'on *lie*. »

Et encore une fois, il fut demandé :

« Pour qui cette *corde* ?

– Pour celui qui ne sait où le mènent ses jambes et dont le ventre est creux et la tête légère ; pour celui qui erre dans la nuit en écoutant la bise et le bruit de ses pensées sous son crâne.

– Tressons-la serrée, camarade, et tressons-la vite, car j'entends le *pêcheur* qui vient, et le *charroyeur* avec lui, le *chalandeau*, le bûcheron, le bailli, mais je n'entends pas le prisonnier.

– 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. »

Ce dialogue particulièrement sibyllin ne se comprend qu'à la lumière de l'imaginaire chrétien opposant croix/arbre/gibet au fil du destin. Les fileurs, sans doute des marins, réunissent la symbolique *marine* et la *corde* de la Parque. L'*arbre abattu*, transporté dans le *chariot* du *charroyeur*, est le gibet transporté dans le char des Parques (voir Ballestra-Puech, p. 74). Mais associé au *pêcheur*, l'arbre-gibet se transforme en arbre-croix salutaire. Ce pêcheur, dont les deux Parques craignent l'arrivée, représente, d'une part, le prêtre qui convertira Hoël dans la prison (pp. 681-83), cf. les apôtres « pêcheurs d'hommes » dans l'Évangile selon Matthieu, 4,19 ; et d'autre part le Christ, cf. la symbolique du Christ pêcheur pêchant un monstre marin à l'aide d'une ligne eschée par la croix (Durand, p. 245).

A travers le dialogue des Parques, la traversée de mer dans la barque d'Abaddon devient le passage de Styx dans la barque de Caron au pays des Enfers et de la mort, où Hoël commettra le meurtre et sera pendu. Que Satan soit le metteur en scène de ces événements est encore souligné par deux allusions subtiles faites par Abaddon au bord de la barque. Le cheval Schahor remplit Hoël d'épouvante, et comme celui-ci refuse de lui passer un *licol*, Abaddon dit : « Nous reparlerons quelque jour de licol, toi et moi » (p. 667). Cette phrase joue sur le double sens de « licol », qui signifie

aussi « corde ». L'un des passagers est un petit garçon qui refuse d'accompagner le diable, parce qu'il aime mieux rentrer chez son oncle, qui est *rémouleur*. Abaddon lui répond : « Soit (...), et nous ferons en sorte que les *couteaux de ton oncle* servent enfin à quelque chose » (p. 670). Ce *rémouleur*, que Hoël rencontrera plus tard à Cardigan (p. 671), est une incarnation masculine d'*Atropos* (la Mort), celle des trois Parques qui coupe le fil du destin (Ballestra-Puech, pp. 72, 78). C'est lui qui donne à Hoël le couteau avec lequel il égorgera Morgane, et « une *corde* pour se l'attacher autour de la taille » (p. 673). Les symboles parquien et cyclique se confondent en l'image de Hoël « seul sur la route, avec son *couteau à la ceinture* » (p. 673), et en celle de la *chaîne* au cou *coupé* de Morgane (p. 680). Hoël passe la chaîne à son cou et va se livrer au juge (p. 681).

Au dernier chapitre s'opposent les deux pôles catholiques chaîne/fil/mer et croix/arbre/oiseau. Hoël, mains *liées*, enchaîné par la *chaîne* du bourreau, voit qu'Abaddon lui fait « un clin d'œil » avant qu'« on lui passe la *hart* au cou » (pp. 684-86). La symbolique du fil du destin se complète par la présence de la Morgane-Parque-Mélusine ressuscitée, aux « *tresses blondes* » et aux yeux bleus qui « semblaient de *l'eau* », et le « dernier aspect du monde » que voit Hoël avant de mourir est les prairies où paissent des troupeaux de *moutons* et, plus loin, la *mer*. – Mais au seuil de la mort, Dieu intervient enfin. En prison, un religieux avait appris le Notre Père à Hoël qui, plein de remords, avait écouté la chanson d'une vieille mendicante dans la rue – promesse d'un salut non-mérité : « Le Paradis soit votre soin/Tel n'y est point qui pense y être/Tel en est près qui s'en croit loin » (p. 683). Cette promesse avait été suivie d'un 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*. (...) Puis le ciel se referma et l'oiseau se mit à voler aux pieds de Hoël dans sa geôle » (pp. 683-84). L'*oiseau*, symbole d'élévation, annonce le salut au gibet transformé en *croix* salutaire : Hoël prononce une dernière fois le Notre Père, et au moment de mourir, il « comprit que le Père lui ouvrait les bras » (p. 686). L'image de Hoël attaché à l'arbre-gibet-croix se reflète dans la symbolique de l'arbre sacré inscrite dans son nom : Hoël évoque « holly » (« houx » en anglais) et « holy ».

Nous pouvons donc conclure que ce conte est un texte catholique, tout en constatant qu'à l'intervention omni-présente de Satan correspond l'absence totale de toute intervention divine. Celle-ci ne se produit que *par delà* l'action : au seuil de la mort. Alors que les symboles du Mal, véritablement magiques, agissent sur les événements, ceux du Bien ont pour seule fonction de signifier l'existence de Dieu dans un au-delà qui dépasse le cadre de la narration. Ce conte merveilleux (le seul de l'œuvre de Green)

se prêterait pourtant à la mise en scène d'un Dieu mystique et providentiel. Le fait que Green renonce au miracle, même dans un texte merveilleux, correspond parfaitement à la retenue prononcée à l'égard de tout mysticisme, dont témoigne l'œuvre entière (à une exception près : la nouvelle mystique *Les clefs de la mort* (1928)). Le Dieu greenien est le Dieu caché (dont nous avons étudié ailleurs le caractère janséniste (cf. Loddegaard 1998)) ; sa révélation momentanée dans la toute dernière phrase de *Hoël* est une concession passagère au genre merveilleux qui, cependant, ne fait pas de *Hoël* un conte mystique. Comme l'œuvre greenienne en général, *Hoël* se fonde sur le *catholicisme non-mystique*.

2. Hélène

Dans ce récit de la renaissance, Bertrand Lombard, dont la femme Hélène est morte en couches, est épris de sa fille Hélène, qui ressemble étrangement à sa mère. Persuadé que l'âme de sa femme dort dans le corps de sa fille, Lombard s'adresse au nécromant Eustache Croche qui, moyennant une grosse somme d'argent, « ressuscite » la première Hélène par une supercherie habile. Malgré les avertissements de l'amant d'Hélène, Eustache réussit à hypnotiser la jeune fille qui, dans la scène de clôture, se présente à son père comme une morte-vivante. Epouvanté de ce spectacle, Bertrand Lombard tombe raide mort.

Dans ce récit, la réincarnation a perdu toute connotation indienne. La scène de fausse réincarnation tourne en dérision l'idée d'une réincarnation réelle ; celle-ci se transforme en *métempsychose psychique* représentant les réminiscences de la mémoire ancestrale (cette idée s'inspire sans doute de la conférence de Jung sur l'inconscient collectif qu'avait entendue Green en 1934 (notes de J. Petit, p. 1489)). C'est le personnage d'Eustache Croche qui apporte cette nouvelle perspective sur la réincarnation. Ce faux magicien est aussi un habile hypnotiseur, et ce n'est que lorsque le nécromant commence à agir sur les couches profondes de l'âme de Lombard et de sa fille (p. 705), que ceux-ci voient Morgane et Hoël en rêve ou en pensée (pp. 706-07, 739, 744-45, 776). Ces figures imaginaires ne sont donc pas des réminiscences de réincarnations réelles, comme le pense J. Petit : « Bertrand est Hoël, Hélène est Morgane » (p. 1492), mais des figures primordiales rappelées à la mémoire par l'hypnose. La préface du roman indique précisément cette idée :

Il m'a plu (...) d'imaginer le sort de deux êtres (...) un homme et (...) une femme qui redécouvrent au fond d'eux-mêmes, comme les parcelles d'un héritage oublié, les gestes, les paroles et les cris de générations disparues (...). Ce qu'on appelle métempsychose n'est peut-être qu'une illusion de cette *mémoire ancestrale* qui ramène à l'individu ce qui ne peut s'appliquer qu'au

groupe, car le groupe se réincarne dans l'individu. (...) 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. (pp. 1485-86)

Eustache Croche explique son travail hypnotique sur la jeune Hélène en ces termes, qui reprennent ceux de la préface :

Il semble que sa mémoire soit comme un *palimpseste* dont les plus récents caractères cachent imparfaitement une *écriture plus ancienne*. Je puis lire cette écriture et la faire épeler à Hélène. (pp. 756-57)

Cette citation indique également la structure narrative d'*Hélène, texte palimpseste* laissant paraître l'écriture antérieure de *Hoël* par des jeux spéculaires subtils. Remarquons que l'un des effets de cette narration palimpseste, fusionnant hypotexte et hypertexte⁷, est de faire d'*Hélène* un récit fantastique. Isolé de son hypotexte, ce récit appartient à la catégorie todorovienne de l'étrange (Todorov, pp. 51-52), puisque, en fin de compte, les événements « magiques » s'expliquent tous rationnellement comme les effets de la charlatanerie d'Eustache. Or, les personnages mythologiques et merveilleux de l'hypotexte *Hoël* prêtent aux nouveaux personnages homologues une aura surnaturelle qui crée l'hésitation entre interprétation rationnelle et merveilleuse sur laquelle se fonde justement le genre du fantastique selon Todorov (p. 29). Mais la fonction primaire de la narration palimpseste est d'assurer la continuation de la symbolique chrétienne, puisque ce n'est qu'à travers l'hypotexte que les personnages d'*Hélène* se révèlent comme les porteurs du réseau du *fil du destin*.

Ainsi, ce n'est pas dû au hasard que le donateur de la *chaîne* soit dans ce récit un *marin* qui vend des mouchoirs et des *étoffes* (le tissage étant isomorphe du liage). Ce personnage réaliste emprunte son aura surnaturelle aux *marins parques* tressant le fil du destin de Hoël, et à l'homme de la mer (marchand lui aussi) qui donne la chaîne à Morgane. On entrevoit ce dernier épisode derrière la scène où le marin offre la chaîne à Hélène en disant : « Acceptez ce présent (...) Ce sont les *hommes de la mer* qui vous l'offrent » (p. 738). Le marin apporte la chaîne juste après la conclusion du pacte entre Lombard et Eustache Croche, et dans le passage suivant, Hélène hypnotisée nous explique que la chaîne à son cou symbolise le péché originel transmis de génération en génération :

De main en main, elle est venue jusqu'à moi (...) A travers les siècles qui passent, elle échet toujours à la même personne qu'elle lie invinciblement au même compagnon de route. Aucune force terrestre ne peut rompre un charme aussi puissant, car le métal dont cette chaîne est faite a été fondu et

recuit au brasier d'égoïsme. Seul un acte de pur amour en pourra faire sauter les anneaux et libérer d'un coup deux âmes prisonnières. (p. 777)

Comme *Hoël*, ce récit oppose la puissance invincible du péché à la charité divine, qui seule saurait briser le charme de la chaîne. Les deux scènes centrales, qui se déroulent simultanément au pavillon de chasse entre Lombard et Eustache et au pavillon de feuillage entre Hélène et son amant (les chapitres V et VI), représentent symboliquement ce combat. Dans l'épisode « magique » du pavillon de chasse, l'écriture palimpseste établit la correspondance entre Eustache Croche et le personnage hypotextuel d'Abaddon. Qu'Eustache ne soit pas comme Abaddon le Démon en personne, maître suprême de la chaîne, ressort clairement du fait que le magicien n'attribue aucune importance à la chaîne au cou d'Hélène (pp. 776-77). Le sens diabolique de son pacte avec Lombard le dépasse complètement, mais l'hypertexte laisse entrevoir des scènes centrales entre Abaddon et Hoël qui révèlent ce sens au lecteur. A l'arrière-plan de l'épisode du pavillon de chasse, situé au fond du bois, se dessinent les événements du bois enchanté de *Hoël*. Eustache arrive au bois, monté sur un cheval « d'une robe si noire qu'elle n'a de rivale que la nuit même », dit-il (p. 754), en ajoutant que son cheval « descend d'une bête illustre et quasi légendaire qui s'appelait *Schahor* » – référence au cheval Schahor d'Abaddon. A Eustache Croche s'attache aussi la symbolique *marine* ; son nom est une anagramme de « crustacés », ses yeux verts (pp. 704, 709, 773) évoquent la mer, et derrière ses rites cabbalistiques (pp. 751-52) s'entend l'écho du *Notre Père* dit à rebours par Abaddon pendant la traversée de mer (pp. 661, 665). Comme dans *Hoël*, le pacte satanique est conclu sous le signe de la chaîne. Pendant la séance cabbalistique, Eustache est caché derrière une cloison secrète, qui « faisait exactement le tour de la petite pièce » du pavillon (p. 753). Cette cloison est un *cercle magique* – faux, il est vrai, mais sur le plan symbolique, ce cercle signifie que Lombard est enfermé dans le « charme » de la chaîne.

Alors que la symbolique du Mal et celle de *Hoël* convergent, les symboles du Bien s'écartent radicalement de ceux de l'hypotexte. En effet, l'épisode du pavillon de feuillage met en scène un *Dieu mystique et providentiel* qui intervient dans la destinée terrestre des personnages par « un acte de pur amour » faisant « sauter les anneaux » de la chaîne (p. 777). Dans son *Journal* (pp. 563-64 et note 1), Green note que l'épisode de « l'amant céleste » est imprégné des idées du théologien mystique Raymond Lulle (1233-1315) dans son *Le livre de l'ami et de l'aimé*, dialogue entre Dieu et l'âme. Suivant cette indication, la scène doit se lire allégoriquement, l'amant représentant l'amour de Dieu. L'amant céleste dit à Hélène :

« ... l'amour à présent vous fait voir la création par les yeux de celui qui vous aime. (...) l'amour (...) ouvre la porte, et vous voilà dehors dans la *nuit* pleine d'étoiles. (...) vous serez à moi pour toujours, et voici le gage que je vous en donne. »

Ce disant, il cueillit une tige de petites *roses vermeilles* et *la recourba sur elle-même en la liant par les deux bouts*, puis il la passa au cou de la jeune fille de telle sorte que la chaîne ne se voyait plus. (pp. 764-65)

Comme on le voit, les nouveaux symboles du Bien, *nuit*, *rose mystique* et *collier de roses* (le cercle mystique du *chapelet*), sont nocturnes et cycliques *comme ceux du Mal*. Par définition, le mystique est nocturne et cyclique, mais dans ce récit, la juxtaposition de symboles sataniques et divins *rigoureusement identiques* dote le mysticisme d'une ambiguïté inquiétante. L'amant céleste est aussi l'apprenti d'Eustache Croche, et cette double appartenance indique que l'âme à l'écoute de la voix mystique risque fort de se tromper sur l'origine de celle-ci. L'apprenti et son maître partagent exactement les mêmes symboles : *nuit* et *cercle*, comme on l'a vu, et aussi *rose* et *eau*. Or, pour Eustache, la *rose* signifie l'amour sexuel :

« Fillette, rêvas-tu jamais qu'un homme te donnait une rose ? – Non », dit-elle. Or cette nuit-là, elle rêva qu'une main sortant d'un petit nuage lui offrait la plus belle rose qu'elle eût vue. (p. 705).

Une nuit, (...) elle rêva de nouveau à la main qui sortait d'un nuage pour lui offrir une rose. Cette main fut suivie d'un bras et (...) le nuage prit corps peu à peu et devint le plus beau gentilhomme imaginable. (...) le cœur d'Hélène se mit à lui sauter dans la poitrine. (p. 709)

Le parallèle frappant entre la main céleste offrant la rose et celles offrant un *oiseau* dans le rêve de Hoël met en relief la différence radicale entre la symbolique ascensionnelle et diurne de *Hoël* et la symbolique cyclique et nocturne d'*Hélène*. Le *verre d'eau*, imposé à l'esprit d'Hélène par Eustache, est également offert par une main céleste, ce qui marque la correspondance entre rose mystique et eau maléfique :

elle contemplait une grande nuée (...) qui traversait le ciel et (...) il sortit du fond de l'air (...) un *verre d'eau* qu'une main invisible posa devant Hélène, en même temps qu'une voix douce prononçait cette phrase : « Pour qu'il y ait de l'eau dans ce verre, il faut que quelqu'un l'y ait mise » (p. 710).

Or, l'amant céleste partage également ce symbole avec Eustache :

(le regard d'Hélène) tomba sur un *verre d'eau* posé au milieu de la table. (...) « D'où vient cette eau ? » murmura-t-elle. Alors une voix derrière elle (celle de l'amant céleste) répondit avec douceur (...) : « Pour qu'il y ait de l'eau dans ce verre, il faut que quelqu'un l'y ait mise ». (p. 721)

La question s'impose en effet : qui a mis de l'eau dans ce verre ? Est-ce l'eau baptismale ou une boisson diabolique pareille à celles d'Eustache et d'Abaddon ? A travers le nouveau prisme symbolique, l'expérience mystique se présente sous un aspect foncièrement équivoque, signifiant simultanément l'amour de Dieu et l'amour de la créature. Cette transformation du prisme du Bien est représentée symboliquement (symbolisme au deuxième degré) par la *tapisserie* ornant le mur de la chambre où doit s'accomplir l'acte incestueux :

Cette tapisserie représentait un homme (Hoël) se promenant dans un jardin ; il était vêtu à la mode des vilains de jadis et tenait à la main une *rose rouge* qu'il approchait de son visage comme pour en respirer le parfum. Autour de lui, des *oiseaux* de vives couleurs chantaient dans des *arbres* qui ne semblaient guère plus gros que des *buissons*, mais la maladresse de nos ancêtres ne leur permettait pas de représenter la nature avec plus de fidélité. (pp. 766-67)

Cette image tissée est une mise en abyme métatextuelle symbolisant le *tissu palimpseste* d'Hélène. La rose mystique se détache sur l'oiseau ascensionnel de l'hypotexte ; l'image des arbres réduits à des buissons est à la fois l'arbre ascensionnel de *Hoël* et le nouveau symbole arborique : le *pavillon de feuillage*, « tonnelle toute couverte de lierre et (...) bien abritée » (p. 758) évoquant la descente dans l'intimité mystique. Ainsi, la constellation qui s'attache à l'amant céleste, *tonnelle de feuillage/chapelet (collier de roses)/eau*, est à l'antipode de celle de *Hoël* : arbre/croix/oiseau.

Le dénouement est équivoque : le don du collier de roses représente-t-il « l'époux céleste » vouant Hélène à la volupté mystique, ou la séduction diabolique initiant Hélène à l'inceste ? L'ambiguïté foncière de la scène mystique se traduit aussi par le fait que l'amant, au lieu de briser la chaîne, *couvre* celle-ci avec le collier de roses « de telle sorte que la chaîne ne se voyait plus » (p. 765). Dans la scène de clôture, Hélène se présente à son père, parée d'un *collier de rubis* (p. 784). Fusion du collier de roses et de la chaîne (cf. la chaîne dans « la blessure qui allait d'une oreille à l'autre » au cou de Morgane (p. 680)), le collier de rubis est le symbole ultime du mysticisme douteux. Il est impossible de savoir s'il protège Hélène contre l'inceste par la mort de Lombard, ou si celle-ci représente le châtiment de Dieu damnant les personnages coupables. Au cœur du mysticisme, Green retrouve donc paradoxalement son Dieu Caché.

3. Le fil du destin et le fil du récit dans « Jeanne »

En 1905, la romancière Jeannne est en train d'écrire un roman sur la vie mystique d'Hélène Lombard, roman inspiré par les documents du procès de sorcellerie contre Eustache Croche. Mais le livre tourne court, parce

que « le blanc n'est pas de ces couleurs dont le romancier puisse faire un très grand usage » (p. 802). Cette métaphore de l'échec du roman mystique immaculé désigne également le mysticisme raté d'*Hélène*. Au lieu de continuer son récit, Jeanne se consacre à son journal intime, « qui prend peu à peu la place de mon roman et qui est *mon* roman » ; « le fait d'écrire un roman est en soi un roman dont le héros est l'auteur » (pp. 814-15 et p. 827). De même, Green renonce au romanesque pur pour se livrer au journal *Jeanne, roman du romancier*. Une référence au *Journal* de Green établit l'identité entre l'auteur et Jeanne. Parmi ses souvenirs d'enfance, source majeure de l'imaginaire (p. 791), la romancière évoque sa bonne, brave fille un peu aventureuse, qui avait « le cou orné d'un *ruban de velours cramoisi* qui en disait aussi long sur son compte que le plus minutieux rapport » (p. 791). On peut lire exactement la même description de la bonne « aventureuse » du petit Julien dans le *Journal* : « Jeanne Lepêcheur (...) portait un *ruban de satin rouge* autour du cou » (le 22 novembre 1931, p. 138)⁸. Cette référence intertextuelle au *Journal* établit la métatextualité de *Jeanne* sur trois plans. En premier lieu, la fonction de porte-parole de Jeanne, qui partage les souvenirs de son créateur. En deuxième lieu, ce souvenir est une référence intratextuelle à *Hoël* et à *Hélène*, qui a pour fonction de révéler que l'image du *fil du destin* est un souvenir vécu : « la blessure qui allait d'une oreille à l'autre » au cou de Morgane (p. 680) et le collier de rubis au cou d'*Hélène* sont des transpositions fictionnelles du ruban rouge de la bonne. Enfin, le fait que l'alter ego de Green porte le même prénom que la bonne au ruban évoque le fil du destin au cou de l'auteur de *Varouna*.

Par une *écriture palimpseste* subtile, qui assure à *Varouna* une remarquable cohérence entre plans narratif et métanarratif, le journal reprend la symbolique du *fil du destin*, dont l'une des fonctions est de désigner le Mal s'attachant au romancier lui-même. Grâce à l'effet palimpseste, les visites à la *mercière brodeuse* deviennent une reprise de la *Parque*. Comme la vieille maison de la brodeuse est celle de Bertrand Lombard (p. 828), l'épisode hypotextuel du marin *parque* vendant des mouchoirs à *Hélène* se dessine nettement à l'arrière-plan des deux passages suivants du journal : la brodeuse vendant des *mouchoirs brodés* à Jeanne (pp. 803-06), et la brodeuse apparaissant en rêve « tout habillée de mouchoirs brodés » (p. 821). La *mercière*, qui s'appelle Mlle Suzanne *Perlès*, incarne aussi la *Mélusine* (comme la Morgane de *Hoël*). Dans une scène centrale, Jeanne éprouve un malaise dans la boutique de Mlle *Perlès*, et quand celle-ci lui offre un *verre d'eau* (pp. 805-06), le lecteur averti entrevoit aisément le verre d'eau d'Eustache et la boisson d'eau de mer d'Abaddon sous l'hyper-texte. Plus tard, dans la boutique de la brodeuse défunte, le malaise se

développe en horreur. Ici, la Brodeuse-Mélusine-Parque est explicitement associée à la Mort :

Il flottait autour de moi une odeur de moisissure qui semblait l'haleine de la Mort. Et c'est à la Mort que je me mis à penser. Sa présence s'imposait d'une façon irrésistible. Elle était là, souveraine, impudente (...) et (...) elle rôdait autour de la visiteuse téméraire. (p. 823)

La constellation *chaîne, tissu, eau* employée dans la description de la mort de Bernard (le frère de Jeanne) est une référence à la Brodeuse-Parque-Mélusine. Le soir de sa mort

Bernard pontifiait à propos de la mort. (...) il l'aura imprudemment attirée de notre côté (...) Nous l'avons trouvé à la porte de sa chambre, un *verre* à la main. Il s'était levé pour boire *de l'eau* (...) C'est là que la mort lui fait son terrible croc-en-jambes. Il s'agrippe à la *portière* qu'il arrache de ses *anneaux* et dont il s'enveloppe les pieds en pivotant sur lui-même. (pp. 829-30)

Jeanne remarque en passant que dans la famille, on appelle son frère et sa sœur « *Ursus et Homo* » (p. 825), ce qui est une référence subtile au couple Ours-Bertil de *Hoël*. De même que le couple emblématique hypertextuel symbolise la nature déchue de Hoël, ainsi Ursus-Homo symbolisent celle de Jeanne. Aussi la *chaîne des hommes de la mer* est-elle la sienne : en regardant, dans une vitrine au British Museum, une vieille *chaîne gaillaise* « rejeté(e) par la mer », apportée par « des *marins* de Tyr (...) venus jusque dans la Manche pour *trafiquer* sur les côtes » (p. 839), Jeanne a le sentiment bouleversant « que cette chaîne était à moi (...) elle remuait imperceptiblement comme un *reptile* qui va dérouler ses *anneaux* » (pp. 838-39).

Ce recyclage de la constellation chaîne/Parque/Mélusine véhicule également la réflexion métatextuelle sur *la narration romanesque*, réflexion toute symbolique comportant une reprise de la métempsychose psychique. Les réflexions de Jeanne sur la source de la création littéraire s'appuient sur les notions jungiennes de l'inconscient et de la mémoire collective :

ma vie intérieure (...) cet univers restreint où brillent si faiblement de petites étoiles, où si peu de terre habitable émerge du chaos de l'inconnaissance (p. 797)

D'où vient ce que nous pensons ? De si loin que nous ne saurions le dire. L'humanité tient à l'aise dans le cerveau d'un seul être, parce que chacun de nous est à lui seul l'humanité entière. C'est pour cette raison que je ne puis me tromper en faisant agir et parler Hélène (...) elle est comme *ressuscitée* en moi » (p. 824)

Pour Raclot (pp. 351-52), les références aux personnages des récits précédents signifient que Jeanne et son mari Louis sont des réincarnations

réelles de ceux-ci. Mais le mot « ressusciter » dans le passage cité ci-dessus indique le processus inverse. La romancière n'est pas une réincarnation d'Hélène ; bien au contraire, Hélène naît de l'inconscient de l'écrivain. L'esthétique de Jeanne repose sur la notion de *métempsychose littéraire*, ses personnages romanesques sont des « réincarnations » littéraires d'images primordiales. Visionnaire, « le vrai romancier n'invente rien (...) Par une espèce de seconde vue, il découvre ce qui se cache derrière les apparences et ses dons lui permettent de vivre une vie qui n'est pas la sienne » (pp. 799-800). Un rêve central, le pivot sur lequel repose le métacommentaire, décrit l'accès du romancier à sa mémoire ancestrale à l'aide de sa *lampe de lecture*, symbole de la « seconde vue » du romancier. Dans ce *métarêve*, la brodeuse se pare d'un nouveau prisme symbolique. A titre de *Mélusine*, entourée d'un grand nombre d'objets aquatiques, elle incarne ici la création artistique jaillissant des couches profondes de l'inconscient ; en tant que *Parque* déchirant de la dentelle, elle transforme le fil du destin en *fil du récit*. Trois fois de suite, Jeanne rêve du magasin de la brodeuse :

(Rêve 1) La brodeuse se tenait (...) de l'autre côté du comptoir sur lequel des boîtes de carton vert chasseur étaient ouvertes. (...) mes yeux restaient fixés sur ses mains qui tiraient de la dentelle hors des cartons et la déchiraient avec des gestes lents et délicats. Cette opération (...) faisait courir sur ma peau un léger frisson d'horreur.

(Rêve 2) de nouveau je me trouvais dans le magasin de Mlle Suzanne. Elle agitait les mains dans la dentelle qu'elle avait mise en pièces et riait très fort, d'un gros rire d'homme. (...) Soudain je m'aperçus que toute cette dentelle était en réalité de l'écume sur une vaste étendue d'eau noire et le rire que j'entendais s'amplifiait de seconde en seconde jusqu'à devenir le fracas de l'énorme querelle du vent et de la mer. Un enfant se tenait sur un rocher avec une lanterne au poing ; tout autour de lui, des voix appelaient lugubrement de la terre comme du milieu des flots... . (...) Je m'éveillai (...), j'essayai de lire (...), je regardai brûler la lampe (...)

(Rêve 3) je me suis retrouvée dans le magasin de la brodeuse. Ma lampe y brillait (...) comme si (...) je l'avais transportée dans mon rêve. (...) j'entendais que dans la pièce voisine on faisait couler de l'eau dans un verre. J'ouvris plusieurs des cartons rangés en piles à droite et à gauche de la lampe. (...) le dernier s'ouvrit presque de lui-même pour vomir une quantité d'algues et de coquillages tout luisants d'humidité, et au milieu du varech il y avait quelque chose qui brillait et remuait comme un reptile. J'ai poussé un cri de dégoût. Pourtant, à la lumière de la lampe, j'ai vu que c'était une chaîne (...) Un attrait invincible m'a poussée à la saisir entre mes doigts et je l'ai passée à mon cou. (pp. 8-13)

A la lueur de la lampe se révèle l'imaginaire de *Varouna* : la tempête de mer qui ouvre le roman ; l'enfant Hoël, qui dans le récit de Green aussi « courait dans le sable avec sa lanterne » (p. 621) ; le verre d'eau des visions d'Hélène ; la boîte de marchand de l'homme de la mer et la chaîne serpentine reposant sur sa couche d'algues et de coquillages. – Les romans de Green dériveraient-ils en partie d'une écriture surréaliste, détachée du contrôle de la raison, jaillie de l'inconscient mélusinien ? Selon un livre récent de W. Matz, Breton « considérait Green comme le seul véritable exemple de cette « écriture automatique » qu'il prônait sans jamais y parvenir lui-même » (pp. 84-85). Matz revient à plusieurs reprises sur les aspects surréalistes de l'écriture greenienne, mais sans relever le rôle capital attribué à l'inconscient créateur dans *Jeanne*, et sans se demander si Green y indique un rapport avec le surréalisme.

Quoi qu'il en soit, le rêve dépasse de loin l'aspect esthétique. L'imaginaire de la Brodeuse-Parque-Mélusine désigne en premier lieu que la création romanesque est intrinsèquement liée au Mal. Associé à la *Parque* et à *la chaîne du péché originel*, l'inconscient créateur devient *le siège du Mal assimilant le fil du récit au fil du destin*. L'analogie qu'établit Jeanne entre broderie et écriture, « je n'aime pas à broder sur le canevas d'autrui (...) je ne veux pour *fil conducteur* que mon *intuition* » (p. 799), est une métaphore de la trame narrative tissée du fil du destin « brodé » sur le canevas de la mémoire ancestrale. Dans *Hélène*, une tapisserie représentait l'écriture palimpseste des deux premières parties ; dans *Jeanne*, le canevas ancestral de la Brodeuse représente l'hypotexte primordial, dont toutes les trois parties sont des hypertextes.

Cet imaginaire éclaire la symbolique religieuse de *Varouna*. Puisque le Mal est la substance même de la narration greenienne, seul le symbole ascensionnel et diurne reste immaculé dans le roman greenien. « Non-narratif » en essence, à cause de sa référence hors-textuelle, ce type de symbole s'ajoute au tissu textuel de *Hoël* comme un appendice à la narration propre. Le symbole mystique, par contre, est inévitablement contaminé, puisque son sens inhérent, la communication mystique avec le monde, implique nécessairement son intégration au tissu narratif. Aussi Green retourne-t-il à la symbolique ascensionnelle et diurne dans *Jeanne*, après l'échec de la symbolique mystique d'*Hélène*. Loin d'entreprendre un dialogue mystique avec le divin, la romancière se contente de rendre ses impressions fugitives de l'existence de l'autre monde par les symboles *pilier* (pp. 807, 818, 824), *crucifix* et *flamme* (p. 807), *rayon de soleil* (p. 837). Parallèlement, le journal médite sur le caractère douteux du symbole mystique. Jeanne commente ainsi sa lecture des documents du procès contre Eustache Croche (qui représentent l'*Hélène* de Green) :

(Hélène) proclame (...) qu'elle a pour *amant* un prince vêtu de *blanc* comme un *ange* et qui lui a fait don d'un *collier de roses rouges* (p. 796)

cet *amant* secret (...) elle nous parle d'un jeune homme vêtu de *blanc* comme un *ange* et qui serait venu la mettre en garde contre les infernales menées d'Eustache Croche, puis serait resté assis à côté d'elle, sous un *berceau de feuillage*, pendant toute une *nuit*, sans rien faire que de la tenir dans ses bras ; par ailleurs, il y a le haussement d'épaules du tribunal qui flaire une aventure beaucoup moins céleste (pp. 802-03).

A son tour, Jeanne imagine une scène mystique de son propre roman. A l'église, Hélène contemple son « *amant surnaturel* » (p. 820), qui est confondu avec le Démon :

(Hélène) est restée seule dans l'église. (...) Elle est trop jeune pour savoir (...) que l'adversaire est tout près d'elle, paré de la beauté de tout ce qu'elle voit, mêlé à tout ce qui la flatte. Elle est si simplette qu'elle se croit en sécurité à l'église (...) De cette ignorance, le démon profitera peut-être, car il sait bien qu'entre le corps et l'âme, la frontière est incertaine, que le corps n'est pas tout entier terrestre, de même que l'âme a des yeux qui se laissent séduire (...) *L'eau la plus pure, mêlée à de la poussière, ne formera jamais que de la boue.* (pp. 819-20)

La dernière phrase de ce passage désigne également l'impureté de la source créatrice du romancier. Avec cette image, *Jeanne* s'inscrit dans la polémique sur le *roman catholique*. Dans l'essai *Dieu et Mammon* (1928), Mauriac remarque avec inquiétude que Gide « affirme qu'aucune œuvre d'art ne se crée sans la collaboration du démon » (pp. 813-14), alors que Maritain exigeait du romancier catholique une écriture sans connivence avec le Mal : « Soyez pur, devenez pur, et votre œuvre aussi reflétera le ciel. *Purifiez d'abord la source* et ceux qui boiront de son eau ne seront plus malades » (p. 820). A la fin de l'essai, Mauriac dit : « Toute la question se ramène pour moi, désormais, à ceci : *purifier la source* » (p. 834). Mais quelques années plus tard, il avoue que Gide avait raison : « Il suffit de purifier la source, disais-je, croyant mettre enfin d'accord, dans ma vie, le romancier avec le chrétien. C'était oublier que, purifiée, la source garde encore en son fond *la boue originelle où plongent les secrètes racines de mon œuvre*. Même dans l'état de grâce, mes créatures naissent du plus trouble de moi-même » (cité d'après Charles du Bos, pp. 80-81). Green se sert de la même image dans le passage cité ci-dessus, et *Jeanne*, dans son ensemble, repose sur cette image – *la chaîne du péché originel au fond de l'océan mélusinien*, d'où naissent les personnages romanesques⁹. Devant le problème de la source impure, Mauriac se demande dans *Dieu et Mammon* : « Faut-il donc cesser d'écrire ? » Green se pose la même question

dans la scène de lecture où Louis condamne la scène mystique du roman de sa femme. Dans cette scène, Green est à la fois l'écrivain Jeanne et Louis, le lecteur critique :

(Louis) a trouvé que le livre tournait au *roman satanique* (...) cette vision dont (Hélène) est gratifiée, à l'église, a quelque chose de trouble et d'effrayant ; (...) C'est un mari qu'il lui faudrait, et non ce *louche messenger de l'au-delà* qui la jette en pâmoison, sous une voûte romane où flotte de l'encens (...) tout à coup il (Louis) a saisi une bonne vingtaine des feuillets que je venais de lui lire, et il les a déchirés en quatre (p. 826).

Vers la fin du journal, Jeanne détruit son livre : « J'ai fait un paquet du manuscrit de mon livre (...) et j'ai envoyé le tout *au fond de notre puits* » (p. 836). Dans ce puits, symbole de l'inconscient mélusinien, Jeanne refoule son imaginaire impur ; romancière ratée, elle se consacrera désormais à son journal. Mais Green lui-même est trop artiste pour obéir à la voix de la censure, et la publication de *Varouna* est un défi au « purifier la source » des catholiques bien-pensants. Les toutes dernières lignes du roman reprennent les images de la *chaîne* et de la *croix*. En rêve, Hélène dit à Jeanne :

« Cette *chaîne* est bien à vous. Souffrez seulement que j'y joigne ceci ». Et de ses mains délicates, elle y attache une *croix*. (p. 840).

Pour la critique, cette image représente l'espoir du salut. Certes. Mais au métaplan du texte, elle est un symbole de la poétique de Julien Green : la croix est nécessairement réduite à n'être qu'un appendice à l'univers romanesque, un symbole renvoyant à un au-delà extérieur à la narration propre qui, elle, se referme sur la chaîne du péché originel.

Anne Loddegaard
Université de Roskilde

Notes

1. Voir A. Brudo (pp. 177-2) et M. Raclot (pp. 57-58, 68-69, 572-76).
2. Voir la préface de *Varouna* (pp. 1484-86) et les notices de J. Petit (pp. 1486-89).
3. Le roman a été composé avant et après le retour à l'Eglise de Green en avril 1939 : l'auteur a fini le manuscrit de *Hoël* le 13 janvier 1939 ; *Hélène* a été composé entre le 30 janvier et le 17 août 1939 ; *Jeanne* entre le 25 septembre 1939 et le 23 février 1940 (notes de J. Petit, pp. 1483-84).
4. Brudo (pp. 178-79) ; Raclot (pp. 563-64) ; Petit (p. 1489)
5. *Journal* (28 février 1941, p. 563).
6. Voir en particulier *Léviathan (la traversée inutile)* (1926) et *Léviathan* (1929).
7. Nous empruntons ces termes à Genette 1982, p. 13

8. Ce souvenir hante aussi l'autobiographie *Partir avant le jour* (1963) : « Elle portait autour du cou un ruban de satin rouge » (p. 650) ; « Elle était la même (...) avec son joli sourire et son ruban autour du cou » (p. 865).
9. Le *Journal* fait référence à cette polémique (19 février 1948, pp. 1000-01).

Œuvres de référence

- Ballestra-Puech, Sylvie (1994) : Le mythe des Parques, un exemple de dialogue entre le texte et l'image, in : Brunel, P. (éd.) : *Mythes et littérature*. Paris.
- Brudo, Annie (1995) : *Rêve et fantastique chez Julien Green*. Paris.
- Du Bos, Charles (1933) : *François Mauriac et le problème du romancier catholique*. Paris.
- Durand, Gilbert (1992) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris.
- Eliade, Mircea (1976) : *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol.I-II. Paris.
- Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes*. Editions du Seuil.
- Green, Julien (1975) : *Journal 1926-55*. Œuvres Complètes, t. IV, Gallimard.
- Green, Julien (1973) : *Varouna* (1940). Œuvres Complètes, t. II, Gallimard.
- Green, Julien (1973) : *Si j'étais vous...*(1947). Œuvres Complètes, t. II, Gallimard.
- Green, Julien (1977) : *Partir avant le jour* (1963). Œuvres Complètes, t. V, Gallimard.
- Loddegaard, Anne (1998) : *Den tragiske kristendom. Jansenismens skjulte Gud hos François Mauriac og Julien Green*. Roskilde Universitetsforlag, 1998.
- Matz, Wolfgang (1998) : *Julien Green. Le siècle et son ombre*. Gallimard.
- Mauriac, François (1979) : *Dieu et Mammon* (1929)., Œuvres complètes, t. II, Gallimard.
- Raclot, Michèle (1988) : *Le sens du mystère dans l'œuvre romanesque de Julien Green*. Paris.
- Rolleston, T.W (1990) : *Celtic Myths and legends* (1917). New York, 1990
- Shakespeare, William (1973) : *Macbeth* (1606). The Arden Shakespeare, London.
- Todorov, Tzvetan (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil.

Résumé

Cet article poursuit un objectif double : d'abord, l'analyse du vaste réseau de symboles sous-tendant toute la trilogie de *Varouna* démontre que la coexistence déroutante des religions indienne et chrétienne n'est contradictoire qu'en apparence : *Varouna* est un roman *chrétien* qui intègre la réincarnation indienne dans la symbolique chrétienne du Mal, organisée autour de l'image du *fil du destin*. Ensuite, la lecture se penche sur le catholicisme de l'oeuvre en relevant dans les trois parties la structure *palimpseste*, qui se reflète dans les prismes successifs du réseau symbolique global : la symbolique de *Hoël* est amystique, celle d'*Hélène* est mystique, et dans *Jeanne*, le fil du destin se métamorphose en *fil du récit* pour devenir une *réflexion métatextuelle* sur *Varouna*, sur les sources de la création romanesque et sur le roman catholique.