

## **Responsabilité, prise de conscience et obsession, Le récit répétitif dans *Épaves* de Julien Green**

**Shahpar-rad Katayoun**

Maître de conférences  
Université Hakim Sabzévéri  
E-mail: k.shahpar@hsu.ac.r

**Hossein-zadeh Azine**

Maître de conférences  
Université Hakim Sabzévéri  
E-mail: azine@hsu.ac.ir

**Ahmad-Pour Motahare**

Étudiante en master de littérature française  
Université Hakim Sabzévéri  
E-mail: Motahare\_ahmadpoor@yahoo.com

(Date de réception: 26/09/2021- date d'approbation: 23/11/2021)

### **Résumé**

Julien Green est reconnu comme le romancier des âmes tourmentées; en nous focalisant que sur les premiers écrits de sa longue carrière d'écrivain, depuis *Mont-Cinère* (1927), son premier roman, jusqu'à *Epaves* (1932), nous constatons que cet écrivain prolifique du vingtième siècle se plaît à raconter les conflits intérieurs qui amènent les êtres à s'affronter, tantôt avec brutalité, tantôt dans un silence morose et rêveur.

Le personnage principal d'*Epaves* présente un cas particulièrement intéressant: au hasard d'une promenade nocturne, il refuse de porter secours à une femme menacée par un homme. La découverte de sa lâcheté le conduit à revoir le sens de sa vie et celui de la responsabilité: dès lors, il est pris dans l'engrenage des pensées obsessionnelles, le flux des souvenirs douloureux et la réminiscence des peurs anciennes.

L'analyse narratologique de ce roman grâce aux catégories proposées par Gérard Genette dans *Figures III*, en particulier la fréquence narrative (récit répétitif) et la voix, nous permettra de mieux comprendre le romanesque de Green dans sa façon de raconter la vie intérieure d'un individu, emmuré dans l'incommunication et la vanité. Cette approche structuraliste nous conduira à voir dans ce roman une grande symphonie où une phrase répétitive se joue sur plusieurs modes.

**Mots clés:** Responsabilité, Conscience, Obsession, Green, *Epaves*, Genette.

Ce n'est pas un hasard si c'est l'écrivain catholique Georges Bernanos qui encourage le jeune Julien Green à poursuivre une carrière romanesque qu'il ne vient que de commencer. L'auteur de *Sous le soleil de Satan* publié en 1926, la même année où Green fait connaître son premier roman, bénéficie déjà d'une notoriété assurée et se sent à même de juger la valeur littéraire de *Mont-Cinère* qu'il trouve « marqué du signe de la vérité ». Bernanos, le romancier de la vie spirituelle et de l'invisible, avait dû ressentir que le jeune Julien Green deviendrait par la suite le peintre sans complaisance de l'âme humaine, un auteur de la même trempe que Mauriac, l'autre romancier des âmes tourmentées. Et il serait intéressant de souligner que François Mauriac et Julien Green publient tous deux, en 1927, *Thérèse Desqueyroux* et *Adrienne Mesurat*, deux romans dont les héroïnes éponymes sont des créatures extrêmes et lucides, étouffant dans le cadre étriqué de la vie familiale. Une nette parenté se dessine donc entre les mondes romanesques de Bernanos, Mauriac et Green et ce, malgré les différences qui les séparent.

Jusqu'en 1930<sup>1</sup>, l'action des romans de Julien Green se déroule dans des petites villes de province. Mais l'histoire d'*Épaves*, publiée en 1932, se situe dans le Paris envoûtant d'après la Grande Guerre dont l'atmosphère obscure s'accorde avec les tourments du personnage principal, Philippe, qui cherche à tromper sa solitude et fuir le cadre oppressant de sa vie familiale par des promenades nocturnes.

Philippe, le protagoniste du roman que nous nous proposons d'examiner, est témoin d'un accident au bord de la Seine: une nuit d'octobre, lors d'une dispute, un homme ivre essaie de noyer une femme dans le fleuve. Philippe

---

1. C'est l'année de la publication de *l'Autre Sommeil* dont le personnage principal, René, offre bien des ressemblances avec celui d'*Épaves*. Il mène, tout comme lui, une existence morose et semble détaché de son entourage. Il est également à noter que la présence de la Seine dans ce roman est liée à la peur. Le narrateur, René, se souvient que son cousin l'a tenu par les chevilles au-dessus des flots troubles de la Seine. Chez l'un et l'autre les eaux troubles du fleuve rappellent des souvenirs douloureux.

qui a entendu le cri de la femme ne réagit pas et ne tente rien pour la sauver. Dès lors, sa vie et ses relations avec les autres sont marquées par le souvenir de cette terrible nuit; il passe ses journées dans l'angoisse et l'inquiétude: il vient de se rendre compte de sa lâcheté et, par ce biais, de sa responsabilité morale. Cette prise de conscience est quelque chose de nouveau pour lui et l'amène à s'interroger sur tout ce qui le lie à son entourage. Ce jeune homme beau, riche et sûr de lui qui s'était toujours dérobé à toute réflexion profonde, découvre, à travers cette prise de conscience, sa vanité, son manque de courage et l'ennui perpétuel dans lequel s'enlise sa vie.

Afin de mieux rendre compte de la manière dont Green raconte cette prise de conscience, il nous faut d'abord définir brièvement la notion de responsabilité. Par la suite, nous tenterons de procéder à une analyse narratologique du roman, en nous appuyant sur trois des catégories proposées par Gérard Genette (fréquence, vitesse, mode) que nous expliquerons brièvement dans un langage simplifié, tout en définissant certains termes spécifiques tels que récit itératif, récit répétitif, récit singulatif, analepse, prolepse etc. Cette approche nous permettra de dégager les procédés narratifs grâce auxquels Julien Green a fait de cette prise de conscience un tourment obsessionnel sur fond d'ennui existentiel (Andevert, 2015: 36).

Peu de chercheurs iraniens se sont à ce jour penchés sur l'œuvre de Julien Green, d'autant que l'enseignement universitaire en Iran ne s'intéresse que rarement aux œuvres réputées difficiles de ce romancier. Un seul article publié dans une revue iranienne procède à l'analyse des personnages de Green, afin d'y déceler les tourments qui ont traversé la vie de cet auteur chrétien, par l'application de la psychocritique de Charles Mauron et de Gaston Bachelard. Cette approche diffère foncièrement de notre lecture qui se veut basée sur une méthode structuraliste. (Hasheminia, Razzaghi, 2018: 3)

### 1. La responsabilité

L'adjectif responsable vient du latin *respondere*, au sens de « répondre »; ce qui signifie « se porter garant ». Cet adjectif est attesté dès le Moyen Âge, tantôt dans le sens de résister (un château « responsable aux durs assauts »), tantôt pour désigner celui qui est tenu de répondre (« justiciables et responsables »). Le substantif (responsabilité) apparaît plus tardivement, puisque les premières mentions sont signalées entre 1783 et 1788 (Henriot 1990: 2250). La responsabilité est l'obligation de répondre de certains de ses actes, d'être garant de quelque chose, d'assumer ses promesses. Elle est ce caractère des personnes qui peuvent et doivent rendre compte de leurs actions, c'est-à-dire s'en reconnaître les auteurs et en supporter les conséquences. La responsabilité implique le devoir de réparer un préjudice causé à quelqu'un de par son fait ou par le fait de ceux dont on a en charge la surveillance, voire de supporter une sanction. Elle désigne également la capacité ou le pouvoir de prendre soi-même des décisions. La responsabilité morale place cette notion dans le sens d'une valeur, éthique ou morale. Ce dernier terme vient du latin *mōrēs* (pluriel de *mōs*), mœurs, conduite, manière d'agir, genre de vie, habitude. C'est la capacité pour la personne de prendre une décision en toute conscience, sans se référer préalablement à une autorité supérieure, à pouvoir donner les motifs de ses actes, et à pouvoir être jugé pour eux. La responsabilité morale est la nécessité pour une personne de répondre de ses intentions et de ses actes devant sa conscience. Elle suppose l'existence de valeurs morales définies par la société ou par l'individu lui-même et dépend d'un certain nombre de conditions dont, la plus importante est la liberté d'agir.

Si nous nous sommes attardés sur le sens du mot « responsabilité » pour en dégager les différents aspects, c'est parce que nous voulons montrer que dans *Épaves* de Green, c'est l'incapacité de Philippe de répondre de son acte et de son choix qui donne de lui l'image d'un homme irresponsable et lâche. De surcroît, nous voulons aussi insister sur le fait que, loin de rester indifférent à cet état de lâcheté, il essaie par tous les moyens de calmer ses

tourments et d'apaiser son agitation intérieure en reprenant plusieurs fois le récit de ce qui s'est déroulé au cours de cette nuit afin de justifier son absence d'empathie.

En analysant les caractéristiques narratologiques de ce récit, nous chercherons à dégager les spécificités de ce personnage greenien qui, à l'instar de tous les protagonistes de ce romancier, est en prise à un mal-être profond, reflet d'une vie intérieure tourmentée (Catelain, 2005: 4).

Pour ce faire, nous allons utiliser les catégories proposées par Gérard Genette dans *Figures III*. Ce célèbre essai dont le but premier est de proposer une méthode d'approche afin de mieux saisir la complexité du romanesque proustien dans *À la Recherche du temps perdu*, nous permettra de voir comment Julien Green parvient, par le biais de la répétition, à faire valoir le caractère obsessionnel de la culpabilité que ressent le personnage central après avoir fui, par lâcheté, la responsabilité qui lui incombait.

## **2. *Épaves*, obsession et déni de la culpabilité**

Publié en 1932, *Épaves* se compose de trois parties, chacune divisée en plusieurs chapitres. Cette structure tripartite correspond à une construction quasi dramatique: le premier chapitre présente la source du mal qui va ronger le protagoniste; le second s'attarde sur le quotidien de la famille; le troisième est consacré au dénouement du drame intérieur. L'histoire se déroule dans le Paris des années vingt qui a connu les horreurs de la première guerre mondiale. La vie intime et le quotidien des quatre personnages principaux issus de la bourgeoisie citadine sont racontés par un narrateur omniscient. Philippe Cléry, le personnage principal, est un jeune homme riche et oisif; sa fortune personnelle le dispense de travailler au sens propre. Henriette, son épouse, jeune et jolie, n'aime pas son mari et reste insensible aux tourments qui rongent le jeune homme. Elle a d'ailleurs cessé de l'aimer très tôt et le trompe sans aucun sentiment de culpabilité; Eliane, la sœur aînée d'Henriette, vieille fille aux traits ingrats, est secrètement amoureuse

de Philippe qui semble se douter des sentiments de sa belle-sœur, sans pourtant y réagir.

Au milieu de ces trois adultes, nous avons aussi Robert, le fils de Philippe qu'il ne semble pas aimer d'un amour paternel et demeure pour lui presque comme un étranger, même si à la fin du récit, la pureté de cet enfant docile et silencieux finit par avoir raison de l'indifférence du père. Il existe aussi des personnages secondaires comme Tisserant, l'amant d'Henriette, un jeune homme pauvre et au physique peu avantageux ou encore, Mademoiselle de Moroso, la directrice de la pension que fréquente Eliane pendant les quelques jours qu'elle fuit le toit familial. Nous apprenons également que Philippe avait eu, durant son enfance, une bonne du nom de Lina.

D'une manière générale, si nous voulons nous attarder sur la question de la voix narrative, c'est un narrateur hétérodiégétique qui rapporte au lecteur ce qui arrive pendant les quelques journées constituant l'histoire du roman; le récit est entrecoupé par de longs passages consacrés à l'analyse du ressenti et des états d'âme des personnages; quelques analepses éclairent le lecteur sur le passé de la famille. Il existe également des dialogues entre les personnages, mais il s'agit pour la plupart de dialogues vides (mis à part le dernier entre Philippe et Eliane) et l'essentiel de la vie psychologique des personnages est rapporté par des monologues intérieurs (le narrateur s'attarde presque exclusivement sur la vie intérieure de Philippe et d'Eliane) et par ce que Nathalie Sarraute appellera bien des années plus tard, dans *l'Ère du soupçon* (1956), des « sous-conversations ».

Le seul événement notable du récit se situe dans l'incipit du roman et, après la noyade dont Philippe croit avoir été témoin, il ne se passe rien de particulier, si ce n'est la reprise obsessionnelle des moindres instants de cette promenade nocturne par le personnage principal ou encore quelques infimes anecdotes visant à forcer l'analyse psychologique et à souligner la monotonie des existences décrites. Parallèlement à la vie intérieure de Philippe Cléry, le narrateur scrute également les pensées des autres personnages et il n'est pas exagéré de dire que le récit prend ainsi la forme

d'un vaste et multiple examen de conscience au cours duquel les protagonistes pensent à leur passé, à leur présent, se blâment ou planifient leur avenir.

Les nombreuses descriptions, fonctionnelles ou poétiques, sont souvent teintées d'ironie<sup>1</sup> et s'arrêtent sur les traits physiques des personnages, sur l'intérieur du vaste habitat bourgeois de la famille ou les paysages d'un Paris à l'atmosphère sombre et inquiétante, rappelant la noire et pesante mélancolie de cette ville décrite par Baudelaire dans ses poèmes. Notons au passage que le poète maudit du XIX<sup>ème</sup> siècle possède également un recueil de poèmes intitulé *Les Épaves* (1866) où il a réuni, entre autres, les quelques morceaux des *Fleurs du Mal* condamnés pour outrage à la morale, d'où le titre choisi (Aggoun, 2013: 44).

### 3. La structure du récit

Pour étudier les structures du récit, Genette conçoit cinq catégories: l'ordre, la durée, la fréquence, le mode et la voix (Genette, 1972: 75-76). Les trois premières touchent de près la question du temps du récit et c'est en nous basant essentiellement sur elles que nous tenterons de procéder à une analyse du roman de Green. L'ordre, c'est le rapport de succession des événements dans l'histoire et leur disposition. (*Ibid*: 78) Le narrateur a la possibilité de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, mais il peut, tout aussi bien, se pencher vers une anachronie par analepse, c'est-à-dire raconter un événement survenu avant le moment présent de l'histoire principal, (*Ibid*: 90) ou prolepse, en anticipant les événements qui se produiront après le moment présent (*Ibid*: 105).

La durée correspond au rythme ou encore à la vitesse de la narration et comporte quatre sous-groupes: la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse

---

1. En parlant de la façade de l'immeuble où habitent les Cléry, Julien Green écrit: « Il ne fallait pas moins de deux vigoureuses sirènes pour supporter le poids de l'écusson où le numéro s'inscrivait en blanc sur un fond turquoise. Des hercules dont on ne voyait que le torse déployaient une musculature de déménageurs [...] ». (Green, 1932: 79).

(*Ibid*: 122). Pour ce qui est de la vitesse narrative, abstraction faite de la représentation théâtrale, où la durée de l'histoire événementielle correspond idéalement à la durée de sa narration sur scène, le narrateur peut procéder à une accélération ou à un ralentissement de la narration en regard des événements racontés: résumer en une seule phrase la vie entière d'un homme, ou raconter en mille pages des faits survenus en vingt-quatre heures.

La fréquence narrative est la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois qu'il se trouve mentionné dans le récit (*Ibid*: 145). Nous pouvons distinguer quatre modes narratifs: raconter **une** fois ce qui s'est passé **une** fois (récit singulatif), raconter **n** fois ce qui s'est passé **n** fois (récit anaphorique et qui demeure en fait une sorte de récit singulatif), raconter **n** fois ce qui s'est passé **une** fois (récit répétitif); enfin raconter **une** fois ou en une seule fois ce qui s'est passé **n** fois (récit itératif; rappelons la fameuse phrase d'*À la recherche du temps perdu* sur laquelle insiste Genette: « longtemps je me suis couché de bonne heure »).

Dans la catégorie du mode narratif, Genette distingue le récit mimétique du récit diégétique et traite aussi de la distance narrative; il souligne par ailleurs l'impossibilité du mimésis à l'état pur, puisqu'à ses yeux, il n'existe que des « degrés de diégésis » (*Ibid*: 183).

La catégorie de la voix narrative examine le statut du narrateur: absent du récit qu'il raconte, il sera hétérodiégétique; s'il est présent dans l'histoire qu'il raconte, il sera homodiégétique; enfin, s'il est lui-même le héros ou le personnage de l'histoire qu'il raconte, il sera autodiégétique (*Ibid*: 225).

Par le biais des classements opérés par Genette, nous allons étudier la manière dont est raconté l'événement clé du roman, à savoir la première promenade de Philippe au cours de laquelle il est témoin d'une violente dispute. Les reprises de cet événement dans l'esprit de Philippe seront autant d'analepses racontées sur le mode répétitif; mais nous allons voir qu'à chaque occurrence, le récit revêtira un sens différent dans la vie intérieure du protagoniste.

#### 4. Souvenirs, obsession et examen de conscience

La vie monotone et oisive de Philippe est chamboulée par la révélation qu'il vient d'avoir de sa lâcheté quand il se retient d'intervenir pour sauver une femme menacée par un homme en colère: dès lors, il est contraint de repenser le passé afin de revivre aussi bien l'accident nocturne que des souvenirs plus lointains, afin de découvrir la source de sa lâcheté. L'action, au sens propre, se limite donc aux toutes premières pages; par la suite elle n'a plus rien de visible, puisqu'elle se déplace de la surface vers les profondeurs de l'être des personnages. Le récit relatara d'abord la vie intérieure de Philippe, mais aussi celle d'Éliane qui, nourrissant un amour secret pour son beau-frère, vit pour sa part dans la détresse de la vieille fille mal-aimée. (Aggoun, 2013: 22) Témoin du trouble de Philippe et de l'infidélité de sa sœur, Éliane commence elle aussi un examen de conscience, passe en revue sa vie sentimentale et sa jalousie, sans qu'il y ait une vraie communication entre les deux individus, si ce n'est vers la fin du roman où elle reçoit, presque à son insu, la pseudo-confession de Philippe.

L'accident nocturne au bord de la Seine est présenté comme un élément déclencheur dans la prise de conscience de Philippe, sans qu'il puisse saisir le moment de ce changement profond:

Il soupira et se demanda à quel moment, à quelle seconde, ce changement avait commencé. Au moment où cette femme l'avait appelé... beaucoup plus loin, au moment où ses mains avaient tremblé sur les rênes de son cheval... plus loin encore, peut-être. Oubliait-il ses frayeurs d'enfant, la crainte de son père, cette crainte presque surnaturelle qui le poursuivait jusqu'ici? (Green, 1932: 138)

Comme nous l'avons précisé plus haut, l'accident du bord de la Seine est raconté sur le mode répétitif pour employer la terminologie de Genette. Toutefois, chaque occurrence revêt un aspect et un sens particuliers qu'il convient d'examiner.

a. La première occurrence constitue l'incipit du roman: racontée par un narrateur extradiégétique, elle occupe environ quatre pages du livre en format poche. Philippe assiste, sans se laisser voir, à une violente dispute entre un homme ivre et une femme. Son premier réflexe est de fuir en courant, même s'il trouve son attitude un peu ridicule: il est sûr de sa force physique et sait qu'il ne craint aucun danger. Néanmoins, pour se justifier, il mise sur une leçon de sagesse:

Cent fois par jour des vies côtoient la nôtre, pleines d'un irritant mystère dont elles ne livrent rien. Mieux vaut s'attacher à son propre destin assez riche en énigmes, assez lourd de secrets pour satisfaire l'inquiétude la plus vaste. (Green, 1932: 12)

La vue de ce couple des plus ordinaires laisse Philippe de marbre et sa pudeur ressemble à de la sécheresse, à de l'absence de sentiment. Pourtant, peu après, il est à nouveau tenté de rejoindre le couple, mais l'atmosphère obscure lui semble sinistre et il se décide à appeler un sergent de ville, si jamais la situation s'envenime. Quand il revoit le couple, la vue de la femme qui crie « Monsieur », défigurée par la peur d'être jetée à la Seine par l'homme, l'incite à réagir. Mais ce sentiment de responsabilité est fugace:

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. (Green, 1932: 13)

Philippe qui vient d'avoir l'affreuse révélation de sa faiblesse, rentre chez lui sans trop de retard et, contrairement à son habitude, ne dit rien de l'incident à sa belle-sœur. Éliane est présentée dès le début de l'histoire comme quelqu'un qui sait écouter: elle devine toujours aux moindres gestes de Philippe qu'un récit va commencer. Cette aptitude à l'écoute fait d'elle l'interlocutrice préférée de Philippe et ce sera encore elle qui, à la fin du

roman, saura décrypter le sens d'une histoire prétendument inventée par son beau-frère.

**b.** La deuxième fois où il est question des événements de cette nuit, c'est lorsque le poids de la culpabilité fait songer Philippe à la possibilité, quoique perdue, de se confesser à Éliane dans l'espoir qu'elle pourra le soulager par des paroles réconfortantes. La belle-sœur est celle qui sait par sa douceur calmer les troubles: « Tout rentrait dans l'ordre habituel au son tranquille de ces phrases qui semblait charmer la nuit sauvage et faire taire le vent » (Green, 1932: 35). Cette occurrence racontée au conditionnel passé – «il aurait omis une ou deux circonstances du récit et quelques pensées qu'il avait eues. Elle l'aurait écouté [...] » – (Green, 1932: 35) montre que le récit n'a pas eu lieu et souligne la lâcheté de Philippe qui craint la réaction d'Éliane tout en espérant son indulgence: « Éliane l'aimait trop pour l'insulter » (*ibid.*)

Durant cette même soirée, alors qu'il feuillette une revue d'art, la pensée de la scène de l'accident ne quitte pas Philippe. On assiste déjà à un dédoublement du personnage, reflet de son ambivalence (Aggoun, 2013: 72). Il y a un Philippe qui se divertit tranquillement en regardant une revue et un autre, beaucoup plus troublé, qui aurait pu aider la femme. Il est intéressant de voir que Philippe, durant cette soirée, parle de lui-même à la troisième personne, ce qui renforce cette impression de dédoublement:

Au bord de l'eau, une femme se débattait pour conserver la vie, en supposant qu'elle ne l'eût pas perdue. Un homme pouvait lui venir en aide, et cet homme tournait les pages d'une revue d'art près d'une lampe. Tout cela ne pouvait être vrai. Si c'était vrai, serait-il là?  
(Green, 1932: 36)

**c.** Le roman revient pour la troisième fois à l'accident de la Seine, la nuit même qu'il a eu lieu. Profondément troublé par ce qu'il vient de vivre, le jeune homme « terne et tranquille » qui a toujours su contrôler ses pensées et ses gestes suivant une « bonne éducation moyenne » revient sur les lieux de

sa promenade. Il éprouve, le temps d'un éclair, un semblant de lucidité: « Peut-être étais-je né pour être libre » mais c'est « une de ces pensées qui nous traversent l'esprit ainsi qu'une lueur trop faible pour nous éclairer et qui rend la nuit plus épaisse » (*Ibid.* 40). C'est lors de ce retour sur les bords de la Seine que Philippe se rend compte qu'il n'a jamais agi en homme libre. Pourtant, il essaie de dominer cet état en engageant la conversation avec un sergent de ville, dans l'espoir d'en savoir plus, tout en omettant de lui rapporter ce qu'il a vu quelques heures auparavant. Là encore, il invente sa propre version des faits pour se déculpabiliser intérieurement: il formule des phrases hypothétiques qui n'arrivent pourtant pas à le calmer:

Si Cette femme avait crié, un agent serait venu aussitôt à son secours. Mais pouvait-elle crier? Question absurde. Une femme qu'on va jeter à l'eau trouve toujours la force de crier. [...] si vraiment elle eût été en danger, elle aurait ouvert la bouche, elle aurait hurlé. (*Ibid.* 43-44)

En dernier lieu, Philippe se plaît à croire que la femme dont l'apparence laisse penser que c'était peut-être une mendicante, l'avait appelé pour lui demander de l'argent. Soulagé d'avoir trouvé des « réponses naturelles à des questions difficiles », il commence à respirer tranquillement dans la fraîcheur de la nuit, même si quelques minutes plus tard, la vue d'une vieille femme à l'allure de mendicante, réveille sa douleur. Il lui donne de l'argent mais ne peut s'empêcher de lui poser des questions pour savoir si elle n'avait pas entendu de cri. La réaction insensée de la vieille femme et son aspect étrange laissent présager que Philippe va de nouveau replonger dans le tourment. Son purgatoire – terme qu'il a entendu de sa bonne lorsqu'il était enfant et qu'il s'ennuyait à finir un devoir (*Ibid.* 136) – est loin d'être terminé.

d. La même nuit, alors que Philippe erre toujours aux alentours de la Seine, il reformule un nouveau récit répétitif de l'accident qu'il résume d'abord par ce que Genette appelle un sommaire: « Sa promenade sur les quais se résumait en quelques mots, et ces mots résonnaient malgré lui dans

sa tête: "Une femme appelait au secours et je me suis sauvé." » (*Ibid.* 52). À ce moment, au sentiment de sa lâcheté – « Sa nature lui avait commandé de fuir et il avait fui » (*Ibid.* 52) –, s'ajoute une autre faiblesse, celle de ressembler à un personnage de mauvais roman:

Il ressemblait au criminel romantique à qui le remords inspire de visiter la scène de son crime. Cette réflexion où il essayait de mettre un peu d'ironie lui parut fausse. Dans son cas, il ne pouvait s'agir de remords, ni de honte. (*Ibid.*, 53)

Philippe qui ne peut même pas recourir à l'autodérision par l'intermédiaire d'une interprétation ironique de la situation, se rend compte qu'il n'a pas ressenti de pitié, mais qu'il est toujours occupé par sa propre personne, au comble de l'égoïsme: « Le véritable acteur de ce drame, ce n'était pas elle, c'était lui. Le "que va-t-il arriver?" de cette minute concernait moins une femme qui tremblait pour sa vie qu'un homme sur le point de découvrir s'il était courageux ou non. Pour la première fois de sa vie peut-être, des circonstances le mettaient en présence de lui-même. » (*Ibid.*, 54). La première réflexion du jeune homme est la surprise: « C'est extraordinaire pensa-t-il, je suis un lâche. » (*Ibid.*, 54). À cet instant précis, la peur s'ajoute au sentiment de lâcheté. Par une analepse qui le fait remonter à ces dix-huit ans, il se souvient d'avoir eu peur en montant un cheval qui avait galopé trop vite. Ce souvenir refoulé se présente à son esprit comme une nouvelle révélation: « C'est extraordinaire, répéta-t-il tout haut. J'ai eu peur. » (*Ibid.*, 56). Pourtant, il se sent toujours rassuré par le fait que personne n'a jamais assisté à ces deux scènes (la promenade à cheval et la promenade au bord de la Seine). Il est surtout soulagé qu'Éliane n'en sache rien. Sur le chemin de retour, il se fait voler son portefeuille et, là aussi, il ne parvient pas à se conduire en homme courageux. De retour chez lui, il sait plus que jamais qu'il n'est plus le même homme: « Un homme avait quitté cette pièce quatre ou cinq heures plus tôt et cet homme y rentrait maintenant. Ne s'agissait-il pas de deux hommes différents? » (*Ibid.*, 71)

e. La dernière répétition du récit de la promenade, de loin la plus originale, se situe à la fin de livre (troisième partie, chapitre V) et débute par une conversation qui donne à ce passage une allure dramatique, digne d'une tragédie classique. Philippe qui, quelque temps auparavant, avait été tenté de raconter sa promenade à sa belle-sœur et y avait renoncé par peur, vient de lire une brève information dans le journal. Quatre mois se sont écoulés depuis sa promenade. Éliane le surprend dans sa lecture et voit son trouble puisqu'il est en train de se ronger furieusement l'ongle d'un doigt, geste qu'elle ne lui connaissait pas. Peu après, elle lit à son tour l'entrefilet où il est question d'une « épave »: le corps d'une femme repêché au pont de Saint-Cloud et qui semble avoir séjourné plusieurs mois dans l'eau. L'épave enfouie dans la conscience de Philippe refait surface et, dans un excès de trouble qu'Éliane voit à travers le regard aigu du jeune homme, il se met à raconter l'incident. Cette fois, il use du présent de la narration, mais sur un mode hypothétique, comme s'il s'agissait d'une fiction qu'il inventait au fur et à mesure, et se plaçant dans la position d'un narrateur non pas homodiégétique (puisque en réalité c'est sa propre histoire qu'il raconte), mais hétérodiégétique, puisqu'il n'est pas sûr de la réaction de sa belle-sœur:

Oui, dit-il, les yeux au plafond, j'inventais. Je me figurais cette femme au bord de l'eau, marchant le long du port, en bas du quai de Tokyo, par exemple. Elle est avec un homme, un ouvrier qui lui parle durement, la menace, la bouscule; il a bu. Quant à elle, par timidité, elle ne répond pas; elle boite, on dirait qu'elle essaie de courir; sans doute a-t-elle peur qu'il ne la frappe, qu'il ne la jette à l'eau. (*Ibid.*, 301)

En entendant ce récit, Éliane se sent horrifiée par les détails lugubres et la méditation de son beau-frère sur le sort d'un cadavre puisque ce genre d'histoires ne fait pas partie de l'imaginaire de son beau-frère. Elle croit d'abord que Philippe invente à partir de ses propres souvenirs, puisque les lieux sont les mêmes où il se promène habituellement. Philippe continue son

récit impersonnel, en parlant du monsieur qui se trouverait là et qui, par peur, renonce à aider la pauvre femme. Éliane qui commence à saisir que le monsieur en question n'est autre que son beau-frère, ressent d'abord une haine qui la pousse, dans un accès de violence inhabituelle, à s'armer d'un coupe-papier pour l'attaquer. Puis, elle lui demande avec insistance et à deux reprises si l'homme en question est lui, même si elle connaît déjà la réponse. La déchéance de l'homme qu'Éliane avait toujours admiré fait de lui une proie facile pour la vieille fille que plus aucune pudeur ne retient et qui décide d'assouvir sa faim de Philippe avec une véhémence insoupçonnée de la part de ce personnage frêle, discrète et soumise à sa condition. À l'absence de responsabilité dont a fait preuve Philippe, répond l'acte sans scrupule d'Éliane et sa subite déraison, comme si la déchéance de son beau-frère, la découverte de sa monstruosité, ne lui laissaient plus la possibilité de rester innocente, ni le souci de respecter l'homme. Par ailleurs, il semble bien qu'en le mordant dans un excès de désir, elle devient aussi coupable que lui: après l'acte de l'amour, le miroir lui renvoie l'image d'une criminelle qu'entoure bientôt l'obscurité de la nuit, symbole d'une déchéance certaine. Nous retrouvons là le même geste que Philippe avait souvent répété pour être sûr que rien n'avait changé dans son apparence physique.

### **5. Un roman immobile**

Il est difficile de définir une intrigue pour ce roman. Mis à part l'incident du début du livre, le temps qui passe n'apporte aucun changement dans l'histoire. Ce qui aurait pu constituer les péripéties d'un roman traditionnel se présente dans cet ouvrage de Green comme du « déjà connu ». Philippe « sait » depuis longtemps que sa femme le trompe; il « sait » aussi que sa belle-sœur est amoureuse de lui; il « sait » qu'il a cessé d'aimer sa femme au tout début de leur mariage; il « sait » aussi qu'il ne supporte pas son fils dont il n'arrive pas à percer la personnalité. Indifférent à tout ce qui aurait pu perturber tout homme, il ne connaît que l'ennui d'une vie monotone et sans passion:

Philippe se sentit accablé par la pensée que demain, sans doute, les heures poseraient le même problème qu'aujourd'hui. Et comment n'en serait-il pas ainsi de l'année entière? (*Ibid.*, 178)

Or, à l'immobilité de l'intrigue, répondent en même temps les marches interminables de Philippe dans un Paris nocturne et envoûtant (Andevert, 2015: 48), ses promenades avec son fils, la fuite avortée d'Éliane, une promenade qu'elle vit en rêve et les sorties d'Henriette qui se terminent par des maux de tête insupportables, signes encore d'un ennui difficile à enrayer. Et il semble que cette immobilité confère au récit une structure cyclique: les trois personnages, Philippe, Henriette et Éliane, se retrouvent de nouveau réunis, même si d'imperceptibles signes de malaise (au cours du dernier chapitre, Philippe qui se promène avec son fils se dit qu'il pourrait ne pas rejoindre celui-ci; Eliane feint une tentative de suicide en se penchant à la fenêtre) laissent présager un équilibre fragile.

L'origine latine du mot épave, *expavidus*, signifie « épouvanté »; le terme s'appliquait, au XVI<sup>ème</sup> siècle aux animaux égarés et épouvantés. Le français moderne utilise ce vocable pour désigner une personne désemparée par le malheur, par une épreuve malheureuse et aussi une personne sans volonté, diminuée physiquement ou moralement. Dans le roman que nous venons d'étudier, l'épave désigne tout autant le corps repêché, que Philippe, l'homme sans volonté, égaré et pusillanime, d'où l'usage du pluriel. Mais les épaves peuvent être également tous les poids que les hommes traînent dans les remous de leur conscience, aussi noire que les eaux de la Seine, qui devient dans ce roman un haut lieu d'épouvante (Castela, 2017: 3).

## Conclusion

Dans le Paris des années vingt, un incident nocturne, insignifiant de prime abord, ouvre une brèche dans le cours tranquille de l'existence morose et ennuyeuse de Philippe. Dès lors, il n'est plus le même homme sûr de lui et de ses capacités à vivre sans tracas, dans une totale indifférence vis-à-vis des

autres. Ainsi, pour essayer de comprendre l'origine de son mal-être, reprend-il plusieurs fois le récit de l'incident de cette fameuse nuit sur plusieurs modes, suivant la terminologie de Genette, avant d'arriver à une confession masquée auprès de sa belle-sœur, une fois que l'épave de sa lâcheté resurgit devant ses yeux sous forme d'un fait divers dans le journal: ce bout de papier qui lui avait toujours permis de tromper son ennui, cet objet insignifiant du quotidien, devient un instrument de torture qui le prend au piège. En avouant enfin sa faiblesse, en détruisant de sa propre initiative, son image de bel homme fort et adoré dans un accès de harcèlement, il entraîne Éliane dans son mal et perd en même temps le masque de la victime. Comme dans l'univers de Baudelaire auquel Julien Green semble emprunter le titre de son ouvrage, l'innocence n'est qu'un leurre. Elle demeure impossible comme elle le fut dans la vie de l'auteur, meurtri de reconnaître que les êtres sont incapables d'atteindre une pureté toute spirituelle. En ce sens, le romanesque greenien rejoint ceux de Mauriac et de Bernanos, deux autres romanciers qui se sont attachés à montrer comment le mal et la tentation couvent sous une apparence de calme et d'innocence. Une étude comparée de certains romans de ces auteurs (*Thérèse Desqueyroux*, *Sous le Soleil de Satan*, *Épaves*) pourrait révéler comment et par quelles techniques narratives chacun de ces auteurs donnent une configuration romanesque à la crise de la conscience qui suit la révélation du mal.

Tout l'art de Julien Green consiste à construire un roman où il ne se passe rien et où un seul et même incident est repris sur plusieurs modes, telle la phrase unique qui se répète dans une grande symphonie. Vu sous cet angle, ce roman de Green a l'allure d'une ritournelle, de l'ennui ou de la culpabilité

### **Bibliographie**

Aggoun, Imene, (2013), *Le Déchirement et le Châtiment de Soi dans Épaves de Julien Green et La Chute d'Albert Camus*, San Jose State University.  
<https://doi.org/10.31979/etd.zxmk-ry64>

Andevert, Anne-Laure, (2015), *L'ennui dans quelques romans de Julien Green: du violent dégoût de tout à l'effroi d'être au monde*, Université d'Avignon.  
<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01267583>

-----, (2017), « *Épaves* de Julien Green: une acédie moderne », in *Cahiers ERTA*, n° : 11, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Castela, Thérèse, (2017) « La représentation fictive de la Seine dans les *Épaves* de Julien Green », in *Fictionnaliser l'espace, Approches thématiques et critiques*, Libreto

Catelain, Valérie, (2005), *Julien Green et la Voie initiatique*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique.

Hashemina, Seyed Vahid, Razzaghi Roya, (2018) « Les personnages de Julien Green, reflet du mythe personnel de leur auteur », in *Revue des études de la langue française*, Volume 10, n°19, pp. 29-40.  
<https://dx.doi.org/10.22108/relf.2018.107649.1043>

Henriot, J., (1990), « Responsabilité », in *Encyclopédie philosophique universelle*, t. II: « Les notions philosophiques », Paris, PUF.

Genette, G., (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.

Green, Julien, (1976), *Épaves*, Paris, Le Livre de poche.