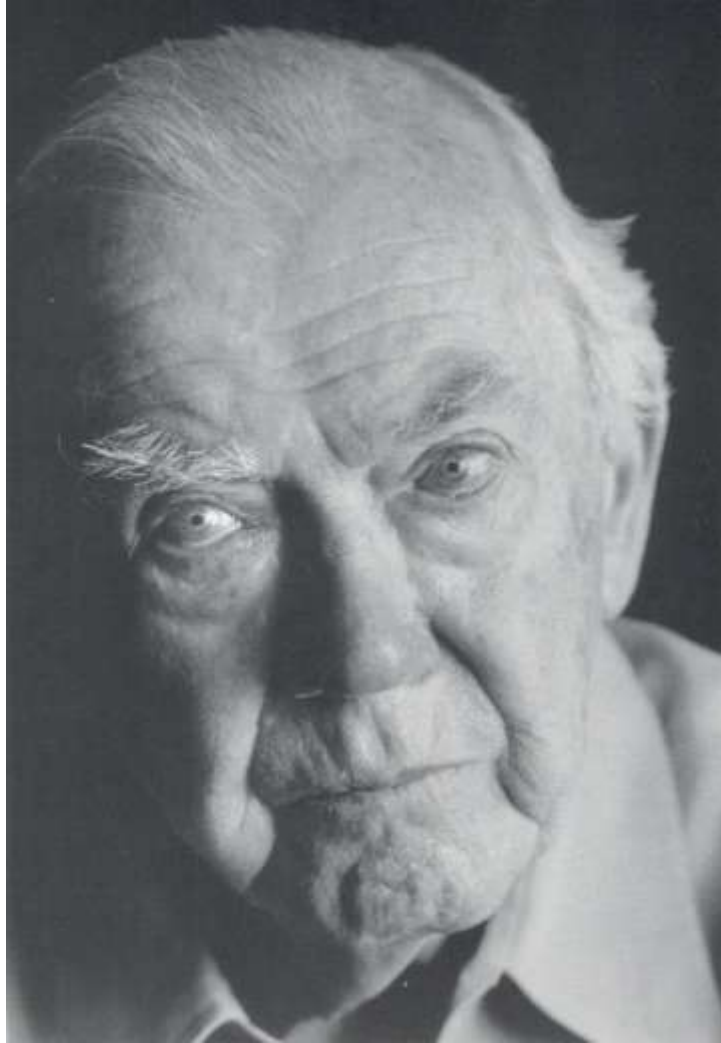


GRAHAM GREENE (1904-1991)

NOTES SUR UN AGENT DOUBLE

« ... je me mis à réfléchir sur la destinée de l'homme de lettres qui n'est qu'une longue suite d'épreuves. D'abord, il faut supporter la pauvreté et l'indifférence ; puis, si le succès vient, subir les caprices d'un public inconstant. Vous êtes à la merci de chacun. Ce sont les interviews des journalistes, les exigences des photographes, l'impatience des éditeurs qui vous réclament de la copie, l'avidité d'un fisc insatiable. Ce sont les grandes dames avec leurs déjeuners, les secrétaires de sociétés qui vous sollicitent pour des conférences, les femmes qui veulent vous épouser, la vôtre qui demande le divorce. N'oublions pas les gamins et leurs albums d'autographes, les acteurs qui vous relancent pour avoir un rôle, les tapeurs, les belles parleuses qui quêtent vos conseils sur leurs affaires de cœur, les débutants dont il faut guider les premiers pas. Sans compter les inquiétudes intimes de votre propre conscience. Mais le forçat de la plume a au moins une compensation. Toute émotion qu'il éprouve, tout choc moral qu'il ressent, chagrin de la mort d'un ami, amour malheureux, blessure d'amour-propre, trahison d'un ingrat : il lui suffit d'en faire un sujet d'un roman ou d'une nouvelle pour s'en libérer. Au fond, l'homme de lettres est le seul homme indépendant. »

W. Somerset MAUGHAM, *La Ronde de l'amour (Cakes and Ale*, 1930), Union Générale d'Editeurs, « 10/18 » (n°2050), 1989, p.240-241.



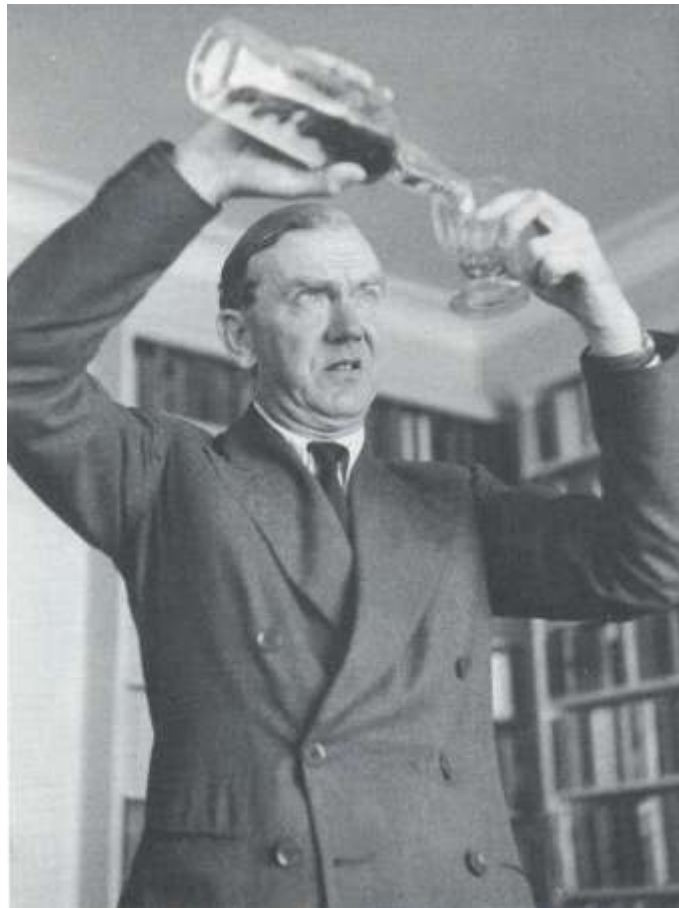
Graham Greene dans les années quatre-vingts.

Si les historiens devaient choisir un homme apte à représenter, à lui seul, le vingtième siècle, dans ses moindres contradictions historiques, idéologiques, sociales et psychologiques, nul doute que Graham Greene comblerait leurs attentes. Né en 1904 à Berkhamsted, près de Londres, mort en 1991 à Vevey, en Suisse, ce diable d'homme englobe déjà presque tout son siècle par ses dates ! Romancier d'une importance capitale, à la fois témoin et acteur de son temps, Graham Greene est pourtant victime, en France, d'un semi-oubli qui dure depuis sa mort. Trop de succès commerciaux et critiques, trop d'œuvres adaptées (mal, pour la plupart) au cinéma, et surtout, une réputation d'« écrivain

catholique » qui l'a longtemps poursuivi, à son corps défendant, depuis que François Mauriac préfaça *La Puissance et la Gloire* pour les lecteurs français, le proclamant ouvertement comme un des « siens ». Or, la dimension chrétienne, voire catholique, de son œuvre, n'est qu'un des aspects (et un des plus épisodiques, on le verra) de cet homme-Protée – ou plutôt, de cet homme qui contenait tant d'hommes dans sa propre peau qu'il faillit, à plusieurs reprises, mourir de cette foule qui se bousculait en lui.

Car Greene n'est pas homme à se laisser immédiatement cerner. Romancier, journaliste, agent secret pendant la Seconde Guerre Mondiale, directeur de collection au sein d'une maison d'édition, homme d'affaires manqué, parfois même intermédiaire entre plusieurs hommes politiques d'Amérique du Sud : au cours des quatre-vingt-sept années de son existence, ses activités professionnelles furent multiples et incessantes. Il ne cessa pas non plus de voyager, parcourant aussi bien les continents africains que sud-américains, poussant son refus des attaches jusqu'à tourner le dos à l'Angleterre (il ne croyait pas à cet attachement très anglais au pays natal, à l'« England-made-me ») pour aller vivre en France, près de Nice. Mais si l'homme social fut des plus remuants, ce fut pour adoucir et assimiler les contradictions de l'« être intérieur », cet « *homme en moi qui est en colère contre moi* »¹, et qui devait avoir des effets à la fois bénéfiques et maléfiques sur son hôte. Jamais en effet il n'y eut d'être plus contradictoire – et qui prospéra autant, matériellement comme littérairement, sur ses propres contradictions – jamais il n'y eut autant de biographes à s'arracher les cheveux pour reconstituer la personnalité de cet auteur qui exhibait ses multiples facettes pour mieux se dissimuler, et compartimenter une vie riche en secrets et pulsions parfois inavouables. Norman Sherry, son biographe officiel, le reconnaissait lui-même : « *Un homme qui écrit deux versions de son journal n'est pas homme à livrer aisément les*

secrets de son existence. »² Agent secret professionnel pendant quelques années (mais, comme tous ses semblables, cessa-t-il de l'être après avoir disparu des feuilles d'émargement du MI5 ? Son intérêt pour l'Amérique du Sud et certains mouvements révolutionnaires semble indiquer que non), Greene paraît avoir étendu ses compétences en la matière dans son œuvre et dans sa vie. On sait notamment que l'homme avait organisé une source de revenus occultes, écrivant des romans policiers à jet continu sous le masque de James Hadley Chase ; encore aujourd'hui, le succès de ces œuvres mineures ne se dément pas. Et c'est ce que la critique française, toujours prompte à classer ses écrivains comme un entomologiste ses papillons, semble avoir été impuissante à comprendre.



Années cinquante : Greene dans ses œuvres (profanes).

¹ Exergue de son premier roman publié, *L'Homme et lui-même* (*The Man Within*, 1929).

² N. Sherry, *The Life of Graham Greene, Volume Two : 1939-1955*, Londres, Jonathan Cape, 1994, p.XIV. Ouvrage non traduit en français, comme la plupart des biographies de Greene – ce qui augmente encore la méconnaissance de cet auteur dans notre pays.

Un homme et son monde

Dans son premier *best-seller*, *Orient-Express* (1932), Graham Greene nous montrait comment des personnages, pris au hasard dans un train, pouvaient interagir les uns sur les autres (même lorsque chacun restait enfermé dans son compartiment), et ainsi produire à l'aide d'une dizaine de petites histoires, de quelques liens tissés au hasard, une grande histoire tour à tour politique, sentimentale et morbide. Mais *Orient-Express* peut être aussi vu comme la métaphore la plus directe de l'univers « greenéen », et de l'inconscient même de son créateur, cherchant à isoler, entre elles comme loin du regard des curieux, les moindres composantes de sa personnalité ; et pourtant, l'instinct créateur ne peut s'empêcher de profiter des moindres failles de l'homme pour recréer des liens entre ces composantes morcelées. De là, chez Greene, une impression contradictoire d'unité et de disparate lorsqu'on lit ses œuvres (et surtout ses premiers romans) : ses livres peuvent très bien s'ouvrir sur une scène et des personnages précis, pour continuer sur un épisode et d'autres héros radicalement différents des premiers, et ce sont les continuités thématique et stylistique qui assurent l'unité du livre et font pressentir au lecteur que tout, à un moment donné, va converger. L'univers de Greene est celui du *suspens* : devant ce morcellement de faits, de personnages, le lecteur semble réduit à attendre que ce qui se déroule sous les yeux se recompose, progressivement. Mais il devra sortir de sa propre attente. Au contraire de Proust, Greene ne lui livre pas immédiatement son monde et les techniques pour le reconstituer, au risque de se révéler par défaut, de faire crouler son lecteur sous l'avalanche de son orgueil de créateur : le lecteur, chez Proust, n'est qu'un manipulé, un crédule que l'on flatte et qu'on ramène à soi à coups de belles métaphores et

d'appels du pied – et comment ne pas admirer un homme qui vous révèle votre propre intelligence, votre propre sensibilité ?

Greene, homme secret, agent double dans tous les sens du terme, a cette supériorité qu'il ne veut être ni admiré, ni honni : il veut, simplement, être ignoré en tant qu'homme et reconnu comme créateur (Proust le souhaitait également, mais la scénographie qui accompagne ses protestations de simple créateur le rend suspect de narcissisme). Il coupe donc les ponts qui pourraient mener à sa propre personne : le lecteur n'a plus devant lui qu'un monde où la présence de l'auteur est celle du créateur seul. L'amateur de Greene se voit dès lors promu à une place de manipulé *et* de manipulateur, ayant devant lui le mystère angoissant d'une création absurde en apparence, et, s'il veut comprendre et s'en sortir, devant déchiffrer, interpréter par ses propres moyens, et non ceux que lui fournit l'auteur. C'est le premier cloisonnement, et non le moindre, qu'impose Greene : jamais auteur n'est plus présent dans sa création, et pourtant, jamais lecteur n'a aussi peu envie de connaître l'arrière-plan réel, prosaïque, de telle ou telle scène. Loin des « épisodes de la vie d'un auteur », l'univers greenéen, par son statut à la fois épars et immobile, intrigue dès l'abord et incite le lecteur à son seul déchiffrement. Quelle importance que *La Fin d'une liaison* soit inspiré de l'amour, réel, reconnu par les biographes, que Greene éprouvait pour Catherine Walston ? Sarah Miles et le profond univers intérieur qu'elle propose au lecteur (et à son amant Bendrix) sont infiniment plus riches d'imagination, de lucidité et de profondeur, que le banal prosaïsme de cette réalité. Moins qu'à Proust – qui s'est prêté plus que tout autre à ce jeu des portraits chinois – c'est à Henry James que Greene fait songer, par son attitude en tant que créateur (et n'a-t-il pas admiré que James ait coupé tous les ponts qui le reliaient à sa création en brûlant ses lettres les plus confidentielles avant de mourir ?) : le réel n'a d'importance que par l'anecdote qu'il fournit, et autour de laquelle le créateur travaillera, pour la faire échapper au réel et la

transposer dans l'esthétique³. A l'inverse de la formule d'Oscar Wilde, Greene s'est efforcé de mettre son génie dans son œuvre, employant ses talents (d'agent secret, d'éditeur, etc.) dans une vie soigneusement tenue à l'écart de l'intérêt des lecteurs.

Ce qui nous amène vers une autre constatation, un nouveau cloisonnement : Graham Greene est un écrivain réaliste – à sa manière. C'est-à-dire que ses écrits sont basés sur une expérience vécue, une observation immédiate du réel, et qu'il la transpose sur le papier (ce qui lui vaudra parfois des ennuis, certains se reconnaissant dans ses personnages⁴). Les champs de courses et les *piers* de Brighton, les paysages et les hommes écrasés du Mexique, les intérieurs petits-bourgeois de Londres, certaines scènes détachées avec netteté du récit, des objets, des lieux, voire des gestes, ont très visiblement été découpés vivants d'un réel pour être jetés dans l'univers greenéen. Et pourtant, le lecteur ne cesse d'avoir l'impression d'être transporté dans un monde qui ne doit rien à la réalité de l'époque où a vécu Greene, mais à une recreation artificielle parce que mûrement pensée, chaque élément réagissant avec l'autre suivant une structure précise. Réalisme différent du naturalisme zolien, où tout est reconstitution selon des lois définies scientifiquement – donc en dehors même de l'auteur⁵, qui s'appuie sur elles plus qu'il ne les ingère – loin aussi de l'épure de réalisme selon Simenon, où c'est la capacité de réaction du personnage seul qui fait avancer le livre. Personnages, actions, objets paraissent chargés de significations autres que celles que leur accorde la simple vie. La moindre parcelle de réel se charge d'un contenu symbolique parfois terrifiant. Univers de signes, de sens, et d'autant plus lourd, plus inquiétant que les symboles ne

³ Voir l'étonnante préface des *Dépouilles de Poynton* (*The Spoils of Poynton*, 1897) dans laquelle James analyse le réel que comme une pépinière de « *petits faits vrais* » (de « *germes* », pour reprendre ses propres termes), dont le créateur partira pour faire œuvre.

⁴ Ainsi, l'écrivain et critique John B. Priestley n'hésita pas à poursuivre Greene en justice, s'étant reconnu sous les traits du romancier Quinn Savory, dans *Orient-Express*.

⁵ Proust aussi cherchait ces lois, qu'il qualifiait de « générales ».

cessent de se croiser et de s'ordonner selon un schéma que le lecteur pressent, mais qui lui échappe à la première lecture, et qu'il doit reconstituer pour comprendre. Le réalisme tel que nous le connaissons s'éloigne donc, et une fois de plus, c'est à Henry James que l'on pense, à la nécessité pour la création de quitter la dimension prosaïque afin de trouver son ordre et son sens propres, déchiffrables en filigrane à travers l'anecdote contée, les personnages créés, les décors utilisés. Il faut reconstituer le « motif dans le tapis ». Greene avait beau jeu de se moquer de la critique qui, épuisée par les contradictions de ce diable d'homme, croyait avoir résolu l'affaire en parlant d'un « Greenland » : la belle affaire, ensuite, de démontrer que tout était *vrai*, que telle scène n'était pas issue de son subconscient, mais de ce qu'il avait pu observer ! Greene ne détache des parcelles de réel que pour les réorganiser à son gré dans une sorte d'univers parallèle ; il y a bien chez lui un « Greenland », un monde de symboles (parfois même gourmé à force de symboles), et qui n'existe que par le déchiffrement de ces symboles – de la part de l'auteur comme de celle du lecteur.



Greene dans les années cinquante.

« C'est un champ de bataille » : une création politique et métaphysique

L'œuvre de Greene n'est donc pas naturellement aimable, facile et légère : c'est une création pesante, angoissante, et le rythme lent, presque mort, avec lequel ses romans avancent donne l'impression d'un monde immobile, clos sur lui-même. D'emblée, le lecteur sent tout ce que cet univers comporte de sombre, de vicieux ; on le devine gouverné par une sorte de géopolitique inconsciente où l'observation réaliste se mêle et se déforme au gré d'une psyché indéchiffrable (et voulue comme telle par l'auteur)., et dont les expressions les plus visibles sont les comparaisons et les métaphores qui émaillent le texte, l'alourdissant encore. Il ne s'agit plus d'être « objectif » – c'est une denrée illusoire dans le genre romanesque, qui produit des textes vite caducs et illisibles – ou de dire : « C'est ainsi que les hommes vivent, parce que telles sont les lois qui les gouvernent », mais bien : « Pourquoi faut-il que les hommes vivent ainsi, et pourquoi n'y a-t-il pas d'issue ? » Le réalisme est loin derrière nous : ici commence la métaphysique, et l'angoisse de vivre.

Partir du réel, chez Greene, est déjà en soi une somme d'observations extraordinaires : cela va de la considération politique à la description d'un objet, de la restitution d'un air de café-concert au bruit des bombes s'abattant sur Londres. Ce n'est pas un monde enfermé sur de petits rituels et des lieux stables, immuables, comme chez Mauriac – d'autant que Greene, grand voyageur, connaisseur émérite de l'Afrique et de l'Amérique du Sud, sait aussi bien évoquer Cuba que Stockholm. Mais tout se passe comme si cette multiplicité de décors, de sociétés, de pays, ne faisait que converger vers le même éternel constat : l'angoisse d'être un homme, d'être mis sur terre et de

lutter pour sa survie, parfois même contre les idéaux qu'on a voulu servir. L'humanisme de Greene, pour être certain, n'en est pas moins pessimiste. On en trouve un aperçu fort direct dans un de ses premiers livres, *C'est un champ de bataille* (1934), qui s'ouvre sur une citation de Kinglake : « *Dans la mesure où le champ de bataille se présentait à l'œil humain nu, il n'avait ni ensemble, ni longueur, ni largeur, ni profondeur, ni dimensions, et n'était composé de rien, hormis d'innombrables petits cercles à la portée visuelle dans la brume de tel ou tel endroit... Dans ces conditions, chaque groupe particulier de soldats anglais continuait à livrer sa propre petite bataille dans une heureuse et propice ignorance de la situation générale où se trouvait l'action ; que dis-je, très souvent même dans l'ignorance du fait qu'une grande bataille était en train de faire rage.* » Toute la philosophie et toute l'ambition de Greene se trouvent ramassées dans cette exergue : partant de l'itinéraire personnel d'un héros, aux prises avec sa conscience ou d'autres personnages, il montre que ce combat solitaire est, en fait, exemplaire de milliards et de milliards d'autres petits combats qui font rage de part de monde – métaphore bien évidemment politique et métaphysique. De là l'impression d'éparpillement de ses livres, de scène en scène, de là aussi la grande diversité de ses décors : de quel côté qu'on le prenne, le « fond du problème » demeure universel. Qu'ils soient anglais ou argentins, sous le soleil écrasant du Mexique ou la brume londonienne, sous une dictature ou une monarchie parlementaire, le destin de ses personnages est le même : lutter, contre la société dont ils sont issus, contre les autres (amis ou adversaires) qui le circonviennent, contre eux-mêmes (nul n'est jamais si bien trahi que par soi-même, les héros sûrs de leurs valeurs, sûrs de leur installation dans le mal, comme le Raven de *Tueur à gages* ou le Pinkie de *Rocher de Brighton*, en feront la triste expérience). Cette idée terrifiante est le « laboratoire central » qui unifie l'œuvre, vers où convergent toutes les pistes qui la traversent.

En somme, pas d'optimisme chez Greene (son humour même est sinistre et placé sous le signe de la noirceur, de l'absurde), mais l'impression d'une subversion terrible de toute la liturgie catholique : pourquoi irions-nous en enfer, puisque nous le vivons déjà ? « *Credo in unum Satanum* », ricanait déjà Pinkie dans *Rocher de Brighton*, sorte d'archange infernal d'un univers d'autant plus noir qu'il se dissimule sous la fausse gaieté et le bariolage vulgaire d'une station balnéaire de la Manche. Satan est dans son Enfer, tout va bien pour le monde – sauf qu'Enfer et monde ne font qu'un. Un Enfer de médiocrité et d'égoïsme, un monde de fausses valeurs et d'hypocrisie ; le réel considéré comme un cercle asphyxiant, un piège dont le personnage greenéen ne peut se tirer. Dès lors, il ne lui reste plus qu'un choix limité : la révolte par le mal lucidement accompli, la destruction (ce que choisissent Pinkie ou les jeunes voyous de la nouvelle « Les Destructeurs »), l'échappatoire par le suicide (le pauvre Scobie du *Fond du problème*), ou la recherche de nouvelles valeurs, après avoir fait table rase du passé (*Le Ministère de la peur*, *Le Consul honoraire*). Greene rejoint ainsi, par d'autres moyens, ce que ne cesse de dire le poète T.S. Eliot dès les années vingt, dans *La Terre vaine* : que le monde moderne, avec sa multiplication d'objets, sa gaieté factice et sa violence réelle, ne mène qu'à l'appauvrissement intellectuel de l'homme, à sa décadence. Et les idéologies qui agitent alors cet être dérisoire, nostalgique de la force et de l'embrigadement, ne font qu'accélérer le processus ; il est significatif que Greene n'ait jamais été tenté par un engagement fasciste ou communiste, dont il pressentait qu'ils ne lui apporteraient qu'une aliénation supplémentaire (son prétendu « gauchisme » fut lui-même des plus vagues).

Constatation déprimante ? Cafard systématique ? Appel à la résignation, au refus de toute volonté, comme chez Cioran ? On est en droit de le penser pour la première partie de l'œuvre de Greene, celle qui date d'avant la guerre de 1940 : l'univers greenéen est alors une sorte de vase clos où chacun tourne et

s'asphyxie lentement autour de lui-même, attendant dans une sorte de sidération angoissée la destruction inévitable de sa civilisation – et la sienne propre par ricochet. C'est à cette époque que Greene décrit l'Angleterre, « son » Angleterre, le plus fidèlement et le plus scrupuleusement possible, jusqu'au moindre bibelot – comme s'il se doutait que la guerre allait la balayer et qu'il cherchait à figer ce monde en voie de disparition avant sa culbute définitive. *C'est un champ de bataille* (1934) et *Les Naufragés* (1935) se veulent chacun la radioscopie complète et lucide de deux Angleterres, la première intérieure et minée par l'instabilité politique, la seconde étant celle des exilés, des hommes partis exporter le modèle dont ils sont issus : échec de tous les côtés, impossibilité des personnages à se réaliser, à échapper à leur époque, à eux-mêmes. Et si, dans *Tueur à gages* (1936), l'Angleterre des ventes de charité, des magasins en tous genres et des comédies musicales triomphe de la menace de guerre (et le « *Oh ! Nous voici chez nous* » de l'héroïne, qui clôt le livre, semble confirmer ce retour), c'est déjà un monde béant que nous montre Greene deux ans plus tard, dans *Rocher de Brighton* (1938). Ici, l'observation réaliste des jeux et des rites de la station balnéaire s'accompagne presque toujours de comparaisons dépréciatives, les personnages y semblent tous minés par le désespoir, l'inertie ou l'aveuglement, et le seul être pur du livre ne l'est que par sa haine. La haine étant fastidieuse, et la Seconde Guerre Mondiale arrivant, l'œuvre de Greene semble dès lors, à l'aube de 1940, arriver à une impasse. Un début de réponse aurait pu être apporté dans l'univers greenéen par la conversion de l'auteur au catholicisme, mais l'espoir qu'il fait naître dans *La Puissance et la Gloire* (1940) reste fragile (la grâce selon Greene ? « *Un petit verre d'eau pure dans une grande cruche de boue* »), et très vite le remède chrétien tourne au cautère sur une jambe de bois (*Le Fond du problème*) ou au poison pur et simple (*La Fin d'une liaison*, où Bendrix, l'amant jaloux, s'aperçoit que son rival dans le cœur de son amante n'est autre que... Dieu). Entre deux conclusions pessimistes, Greene finira par se replier vers une sorte

d'espoir symbolique, a-religieux, a-sexué, que traduisent les fins ouvertes de *Notre agent à La Havane* (1958), des *Comédiens* (1965) ou encore du *Consul honoraire* (1973), mais au fond de lui-même y croit-il vraiment ?



Graham Greene à la fin des années quarante.

La fausse piste de Dieu

Le « Greeneland » est donc, par définition, un monde claustrophobique, et Greene a beau par la suite quitter l'Angleterre et multiplier les pays décrits, de l'Afrique à l'Amérique du Sud en passant par l'Indochine d'*Un Américain bien tranquille* (1954) ou le Haïti des *Comédiens*, les prodromes de son univers sinistré s'observent toujours sous l'exotisme du décor. Partout, la même folie, le même chaos absurde, partout le « champ de bataille ». Pourtant, cette *Waste Land* dont les mille territoires renvoient toujours à la même impression absurde, à la même humanité pervertie et dévitalisée, recèle ses propres « chemins d'évasion ». En fait, toute la première partie de l'œuvre de Greene est oppressante et enclose sur elle-même parce qu'elle a une vertu essentiellement dénonciatrice, et débouche sur le constat de la pourriture du monde moderne. Et ce monde est pourri parce que les rapports humains, qu'ils soient politiques,

culturels, économiques, ou qu'ils relèvent du lien humain le plus pur (amour ou amitié), sont faussés. La fausseté réside dans le système social, bien entendu, dans la mécanisation de l'être qu'il suppose, mais aussi dans cette sorte de destin pervers qui fait se perdre les personnages greenéens par les moyens ou par ceux-là même grâce auxquels ils espéraient se sauver. Dans *Tueur à gages*, c'est par amitié envers la jeune femme qui l'aide dans ses recherches que le tueur Raven perd toute prudence, et voit son idéal (perversi, névrotique, certes, mais idéal tout de même) l'abandonner ; le major Scobie du *Fond du problème* perdra à la fois sa foi, sa femme et la conscience de son intégrité dans l'étrange pitié amoureuse qui le pousse vers la jeune Helen Rolt. Et ne parlons pas du lamentable escroc de la nouvelle « Sur l'autre rive », mort sur la frontière mexicaine pour avoir porté secours à son chien... Nihilisme, donc, à tous les étages, et Greene fait largement sienne cette citation de Conrad qu'il mettra en exergue dans un roman plus tardif, *Le Facteur humain* (1978) : « *Je sais seulement que celui qui crée un lien est perdu : le germe de la corruption a pénétré son âme.* »

Cependant, dès les années cinquante, quelque chose commence à se dégager de cette création verrouillée : d'une part parce qu'à la fin des années quarante, Greene a conscience d'un essoufflement de son œuvre (bien qu'il soit un énorme succès public, *Le Fond du problème* le laisse insatisfait), d'autre part parce qu'il a liquidé une bonne part de ses obsessions les plus mortifères avant la guerre – le sommet le plus noir de cette période étant atteint avec *Rocher de Brighton*. La « perspective catholique » l'aidera à se renouveler progressivement : même si elle débouche sur un faux horizon, elle apporte précisément la part d'idéal qui manquait à l'œuvre de Greene. C'est qu'il ne considère pas la religion sur le plan de l'orthodoxie, de l'observation exacte de la liturgie, mais encore une fois, comme une relation vers *autre chose*. Tout homme « *qui crée un lien est perdu* » – mais parce que ce lien, il commet

l'erreur de le chercher parmi ses semblables, dans la société et les idées de son temps. Ce faisant, il bâtit sur du sable, et le lecteur n'est pas surpris de voir le tueur Raven trahi par celle-là même qui avait juré de l'aider (comme elle est la maîtresse de l'inspecteur qui les poursuit, les jeux étaient faits depuis le début), ou l'escroc Calloway tué à cause de son chien – symbole même de son Angleterre natale et qu'il n'a pas voulu abandonner. Croire en Dieu, se tourner « vers une autre fin » (autre dans la mesure où elle dépasse et surmonte la pitoyable et faillible condition humaine), fraye pour ce cynique inquiet un « chemin d'évasion » plus sûr que l'affection de ses proches ou une insertion parfaite dans une vie sociale. Mais pour cela, il aura fallu que Greene liquide, dans sa vie privée, bien des amitiés ou des amours (à commencer par celui qui le liait à sa femme Vivian) ; quant à sa création, elle lui aura permis de se défaire de la foi aveugle, dangereuse, que les hommes ont pour leur propre pays et la civilisation dont ils sont issus : *C'est un champ de bataille*, *Les Naufragés*, *Tueur à gages*, *Rocher de Brighton* peuvent être vus comme une sorte de tétralogie informelle de la liquidation générale de l'Angleterre – politique avec *C'est un champ de bataille*, économique et idéologique avec *Les Naufragés*, géopolitique avec *Tueur à gages*, sociale enfin avec *Rocher de Brighton*. Toute sa vie, dans son existence privée comme dans son œuvre, Greene aura ainsi tenté de faire place nette, et la foi catholique, avec son exigence d'idéal, aura eu chez lui fonction de nettoyeur, de briseur d'idoles. Les héros greenéens sont à cette époque des personnages qui subissent si bien leur réel, le monde immobile dont ils sont issus, la société trop structurée et rationnelle où ils vivent, que Dieu leur paraît un attachement plus durable et plus sincère : c'est le « whisky priest » de *La Puissance et la Gloire*, c'est la Sarah Miles de *La Fin d'une liaison*, dont les entourages respectifs se souviendront avec nostalgie après leur mort – car en croyant et en mourant de leur croyance, ils se sont évadés du « tout-social », leur royaume à eux n'était pas de ce monde.

Toutefois, à long terme, Dieu lui-même s'avère impuissant à apaiser et consoler Greene et ce dernier en arrive, dans *La Saison des pluies* (1961), à répudier même cet attachement-là : c'est qu'en échange de la paix de l'esprit, il propose une trop grande contrepartie sociale, un « accommodement avec le ciel ». Le célèbre architecte Query fuyant son Angleterre, son métier, sa foi en Dieu et ses multiples liaisons féminines, pour se terrer dans l'endroit le moins susceptible de l'accueillir (une léproserie perdue au fin fond du Congo), est un personnage greenéen au possible. Mais au moment où il croit être enfin le plus proche de lui-même, au moment où Dieu cesse de lui apparaître comme une somme de rituels nécrosés, le voilà débusqué, livré à la rumeur : par la faute d'un journaliste indélicat et d'un colon trop admiratif, Query-le-Grand-Architecte-Catholique se mue, aux yeux de la ménagère occidentale, en Query-l'Ermite-Chrétien. Fuyant ce qu'il a été, il n'a fait que substituer une image publique à une autre, et il aura beau protester, se débattre, il se retrouve de nouveau enfermé dans sa propre statue. L'œuvre de Greene abonde de ces hasards méchants qui veulent qu'au moment où les héros se sentent le plus libres, le fil qui les rattache au réel le plus désespérément banal se fasse sentir. C'est que le monde est rempli de médiocres qui ne se fient qu'aux systèmes de pensée établis depuis si longtemps qu'on ne va plus chercher les notions qui les ont suscités : il n'en reste plus que de vagues préjugés, des routines d'actes, un Bien médiocre que l'on fait « parce que ça s'est toujours fait ainsi », un rationalisme sans envergure où la personne ne se traduit qu'en actes purement sociaux. Dieu lui-même est devenu un lobby comme un autre, et c'est précisément pour échapper à ce lobby, à la récupération sociale dont Query sera, lui, la victime, que Greene dénierait toujours l'appellation de « romancier catholique » qu'on lui appliquera obstinément. « *La réputation, prévient-il, ressemble souvent à un masque mortuaire. Je voulais briser le masque.* » (préface à *La Fin d'une liaison*)

Ce masque, Greene va le jeter définitivement dans les années soixante, et si son œuvre recèle encore des prêtres dévoyés (l'ami du docteur Plarr dans *Le Consul honoraire*) ou des catholiques tourmentés par leur propre foi, *La Saison des pluies* marque la fin de la « perspective catholique », au profit d'une observation plus humoristique et d'un style moins pesant. C'est presque une constante chez les écrivains « de longue durée » de renoncer, avec l'âge, aux maniérismes propres à leur style et à leur pensée pour trouver une expression plus directe : Borges épurant ses nouvelles labyrinthiques de *Fictions* pour arriver aux récits plus sobres et plus humains du *Rapport de Brodie*, Simenon renonçant aux grandes fresques et aux rythmes syncopés de la phrase après 1945 pour des romans plus classiques, Truman Capote abandonnant ses préciosités poétiques et ses soirées new-yorkaises pour le Kansas et la narration sèche comme un constat de *De sang-froid*. Pour Greene, l'évolution est plus complexe : il s'agissait de faire tenir ensemble les parties disjointes de sa personnalité, entre prosaïsme et sublime, religion et profane, humanité et monstruosité – morcellement qu'il ressentait également comme étant celui du monde moderne, et qui caractérise, on l'a vu, toute son œuvre. Le retour par la foi à cette unité perdue est un échec ? Greene va donc, une fois de plus, « brûler ses vaisseaux », et affirmer sa fidélité non plus à un courant quelconque, politique ou métaphysique, mais à lui-même, dans une sorte d'individualisme désespéré. Mais ce lui-même n'est pas le Greene faillible qu'il s'est évertué à dissimuler, mais, encore une fois, une image au-delà de l'humain.



La (dé)loyauté récompensée : Greene dans les années 80.

La vertu de déloyauté

Dès les années cinquante, au plus fort de sa réputation de romancier « catholique », Greene a d'ailleurs l'intuition qu'il doit se placer, non seulement en tant qu'homme mais en tant que romancier, « au-dessus de la mêlée » :

Peut-être la plus forte pression qui s'exerce sur l'écrivain vient-elle de la société dans la société : son groupe politique et religieux, voire même son université ou ses employeurs. Il me semble qu'il est en droit de revendiquer un

privilège au même titre que ses semblables, mais avec plus d'assurance, et c'est le privilège de la déloyauté. J'ai déjeuné, il y a quelque temps, avec un fermier qui occupait deux fous parmi ses ouvriers ; magnifiques travailleurs, disait-il, et quelle loyauté ! Mais naturellement, ces fous étaient loyaux ! Ils l'étaient à la façon des robots des Temps Futurs. La déloyauté est notre privilège. Cependant, c'est un privilège que vous n'amènerez jamais la société à reconnaître. D'où l'urgente nécessité que nous, qui pouvons être déloyaux impunément, maintenions en vie cet idéal.

Graham GREENE, *Pourquoi j'écris* (écrit avec E. Bowen et V.S. Pritchett, Le Seuil, 1950, p.63).

Le jeune Greene des années trente avait échappé à une société finissante, à un monde économiquement et politiquement condamné en réaffirmant sa foi catholique – acte qui, dans le pays fondateur de l'anglicanisme, ne représentait rien moins qu'une désertion ; mais ce faisant, Greene ne quittait un cercle que pour tomber dans un autre, plus étroit encore. Il faut savoir que le catholicisme, en Angleterre, est si minoritaire qu'il en prend des allures de club où chacun connaît chacun, de franc-maçonnerie tenue par un réseau d'habitudes, qui a ses grands hommes indéboullonnables (entre autres, le cardinal Newman), ses modes de pensée, ses menus services sociaux ou mondains rendus aux « initiés » (et lorsque Greene invitera François Mauriac à Londres en 1945, il fera jouer son « réseau papiste » pour assurer un énorme succès à l'auteur de *Dieu et Mammon*). Qui plus est, ce cercle recelait trop de personnes de l'entourage immédiat de Greene, entre autres sa première femme Vivien, sa maîtresse Catherine Walston, certains amis proches (le romancier Evelyn Waugh, par exemple)... Il devait réellement se sentir comme un homme entré par mégarde dans le conseil d'administration d'une société, aliénant sa liberté de parole et de pensée pour ne nuire aux intérêts d'aucun proche. Or, si l'homme avait sans doute besoin de ces valeurs stables et de cette

reconnaissance sociale, l'écrivain, lui, en voyait les effets délétères : conformément, une fois de plus, à la tradition jamesienne qui voyait le romancier comme un « artiste », donc libre par définition de toute attache sociale ou partisane (et sauvé par cela même des tentations), Greene réaffirme donc, après la guerre, sa nécessité de n'appartenir à aucun clan – alors même que, dans les faits, il est de plus en plus assimilé à son image de romancier catholique. La vertu de déloyauté dont il se réclame alors en pensée, il la mettra en actes dans les années soixante, en quittant l'Angleterre pour s'installer à Antibes – encore ce lieu servira-t-il surtout de « base arrière », entre deux voyages.

Être déloyal, donc, rester traître à tous – et le voir non pas comme une aliénation, mais bien un privilège, un dû : tel est, selon Greene, le sort de l'écrivain. Ce serait une observation cynique et dure si elle n'avait pour justification, précisément, la grandeur de l'œuvre à accomplir et l'intégrité même du rôle d'écrivain à respecter. Aussi Greene donne-t-il l'impression, toute sa vie, de n'être dupe d'aucun système social, et les idéologies sont impuissantes à l'aveugler : c'est qu'elles participent, à ses yeux, à l'aliénation de l'homme, à cette forme de modernisme dont il ne cessait de se méfier. Que signifie être fidèle à une religion, à un courant politique, voire simplement à son entourage ? Pour l'auteur du *Troisième homme*, avant toute chose, un amoindrissement. Car appartenir à quelque chose ou à quelqu'un, c'est s'empêcher soi-même de comprendre, c'est réduire volontairement son horizon – rétrécissement fatal pour l'écrivain, dont le but est d'emmagasiner le plus d'expériences possibles, d'étendre sa compréhension aux choses les plus extérieures à lui-même. C'est pourquoi son œuvre regorge de personnages secondaires enfermés dans leur petit monde, prisonniers volontaires de leur petit cercle, et toujours dépeints avec horreur : médiocres, névrosés (comme la femme de l'avocat Prewitt de *Rocher de Brighton*, qui passe son temps à

déplacer les meubles de son sous-sol, dans une sorte de hideuse parodie du personnage de Dostoïevski), pauvres ratés accrochés à leur cérémonial déviant (et dont les figures les plus hallucinantes sont le Minty des *Naufragés*⁶, ou le sinistre ménage loueur de chambres « à l'heure » de *Tueur à gages*). Cette humanité réduite à son petit moi, à son jardin, à ses bibelots, à ses devises obtuses, à ses rêveries d'un passé momifié, fonctionne comme repoussoir pour le héros greenéen, l'incitent à abandonner des valeurs qui, loin de le stabiliser, le coupent un peu plus de sa propre identité. Pourquoi, dans *Le Fond du problème*, le major Scobie cède-t-il, en fin de compte, et se laisse-t-il acheter par un trafiquant, entrant dans l'engrenage infernal ? Parce que ses valeurs de droiture, son respect du travail bien fait, sa foi en Dieu, son amour pour sa femme se sont usés au soleil d'Afrique, où il a « égaré sa joie » ; le bled de la Sierra Leone où il végète lui apparaît comme un piège où il s'est laissé enfermer, et, surtout, il se sent à lui-même son propre piège. Il ne croit plus à sa propre intégrité, il ne s'y maintient que par la force acquise. Dès lors, pourquoi ce policier au bout du rouleau, cet « homme creux » qui ne déparerait un poème de T.S. Eliot, n'abandonnerait-il pas le Scobie droit, solennel, fidèle à sa foi et à son intégrité, brisant ainsi sa propre statue ?

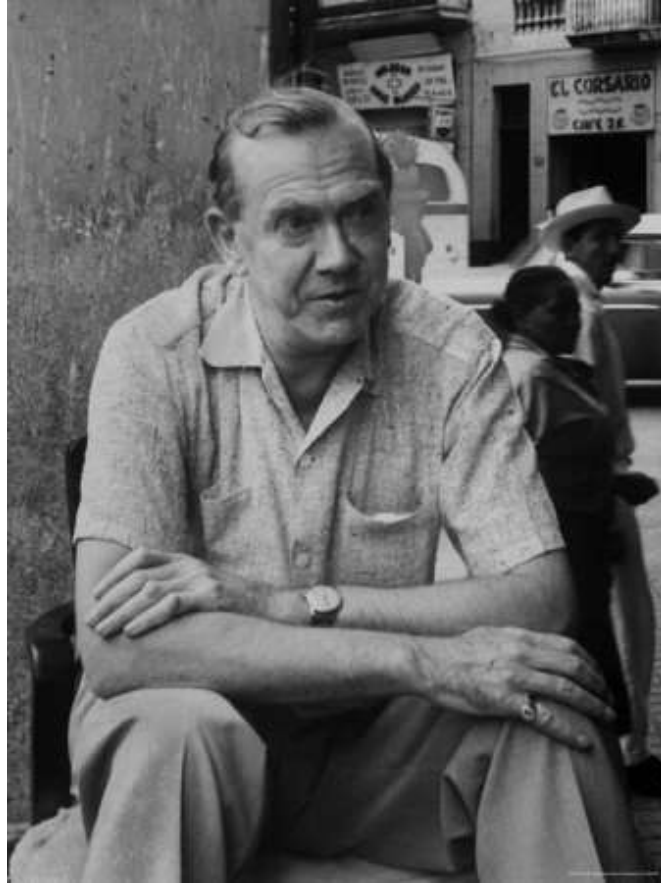
Le Fond du problème est, toutefois, un cas limite de l'œuvre de Greene, lui-même alors englué dans sa propre statut de Commandeur des romanciers catholiques anglais ; Scobie sera donc puni de sa propre transgression. Dans les années soixante, en revanche, la vertu de déloyauté sera l'occasion pour Greene de dépeindre des personnages libérés de leur destin, affirmant leur refus des fausses valeurs au profit d'un amour de la vie et du voyage : et c'est la tourbillonnante tante Augusta de *Voyages avec ma tante* (1969), déloyale à tous

⁶ La médiocre adaptation que Peter Duffell fit des *Naufragés*, sous le titre *Le Financier* (elle se livre, qui pis est, au pire contre-sens qui soit sur le livre, en le transposant de la Suède en Allemagne nazie, loupant la dimension économique du roman pour tout miser sur le politique) est d'ailleurs sauvée par le personnage de Minty, fidèle à l'esprit du roman et superbement interprété par Michael Hordern.

(à commencer par son neveu, le timide narrateur du livre), elle-même trahie par ceux qui lui sont les plus chers, mais affirmant encore, à soixante-dix ans passés, son désir de vivre par tous les moyens, pardonnant toutes les offenses (à commencer par les siennes) au nom de la jouissance d'exister. Et cette fois, nulle lourde fatalité à la Thomas Hardy pour arrêter sa course zigzagante entre les préjugés et les représentants de l'Ordre établi (policiers, militaires, banquiers...) qu'elle berne éhontément. La déloyauté de tante Augusta n'est que l'expression la plus suprême de la liberté, et elle y convertira son terne et prudent neveu ; sous le choc, celui-ci en abandonnera ses dahlias et son Angleterre natale pour une vie de pacha en Amérique du Sud. C'est que l'apparition de ce personnage haut en couleurs correspond à la disparition même de l'Angleterre de la vie même de Greene : installé à Antibes, libéré des contraintes d'une vie sociale et familiale à Londres, plus voyageur que jamais, il donne alors à sa création un tour bien plus décontracté, passant d'un cynisme lugubre à une amoralité joyeuse. Le style même s'est allégé ; Greene, selon ses propres termes, « *avai[t] découvert la Comédie* » et ses acquits se laissent surprendre même dans des ouvrages postérieurs plus sérieux comme *Le Consul honoraire* – comparaisons et métaphores ralentissant moins la marche du roman, étant plus subtilement mêlés au tissu du texte.

Tante Augusta, c'est Graham Greene – mais un Greene ayant enfin liquidé tout ce qui l'amoindrissait, un Greene ayant recouvré son unité profonde en tant qu'homme et en tant qu'écrivain. Recomposer cette unité fut la grande ambition de cet homme « en colère contre lui-même », ce qui explique la trajectoire erratique de son existence. En effet, si l'univers greenéen est reconnaissable au premier coup d'œil, son créateur, lui, ne connut jamais de vie familiale stable, d'attaches féminines solides, encore moins d'admiration ou de « grands hommes » : certes il affirma régulièrement sa dette à Henry James par des préfaces et des articles, mais il s'éloigna très vite de l'œuvre de Joseph Conrad,

dont sa jeunesse avait été pleine et qui phagocytait littéralement ses propres livres (le bon écrivain n'imité pas les maîtres, il les concurrence sur leur terrain, la création d'un *monde*, et le jeune Greene empruntait alors de Conrad jusqu'aux pires défauts stylistiques). De la même façon, il ne se laissa jamais distraire longtemps de son œuvre d'écrivain par des activités alimentaires ou « contingentes » : dès que fut publié son premier roman, *L'Homme et lui-même* (en 1929), il tourna le dos à une activité de journaliste au *Times* – métier stable, s'il en fut – pour vivre de sa plume, avec tous les risques que cela comportait. Puis, dès les années trente, il proposa des scénarii pour la maison d'Alexandre Korda, activité qu'il délaissa après-guerre, lorsque la matérielle fut assurée par le succès de ses romans ; parallèlement, il avait accepté un poste de directeur de collection dans une vieille maison d'édition anglaise traditionnelle, Eyre & Spottiswoode – qu'il lâcha également quand l'argent se mit à rentrer régulièrement dans ses caisses. Quant à ses activités d'agent secret, elles semblent avoir concerné surtout la période de la Seconde Guerre Mondiale, Greene lâchant le MI5 dès 1945 (mais il n'est pas impossible qu'il ait accompli quelques missions au cours de certains de ses voyages, en Indochine notamment, car il fut crûment accusé d'espionnage par le général De Lattre de Tassigny et expulsé). L'auteur du *Troisième homme* fut donc déloyal dans sa carrière professionnelle comme dans sa vie de famille, mais pour mieux rester fidèle à lui-même, ne pas lâcher la vérité profonde qu'il pressentait en lui ; et c'est pourquoi il ne faut pas considérer la « vertu de déloyauté » comme une profession de foi égoïste, mais comme une sorte de principe de vérification des impostures que chacun porte en soi ou dont il peut être la victime. Être déloyal est peut-être le meilleur outil de connaissance que l'homme ait à sa disposition, pour comprendre le monde et se comprendre lui-même ; c'est connaître mieux ses erreurs, tout en refusant d'en être la dupe.



Portrait de l'artiste en Cubain : Greene à La Havane en 1957, au cours d'un séjour qui lui inspirera Notre agent à La Havane.

Si l'on étudie la vertu de déloyauté dans l'œuvre de Greene, et l'usage qu'il en fit dans sa vie publique et privée, refusant toute dépendance d'un milieu professionnel ou familial, se recompose l'image d'un homme libre parce que dégagé, et d'un créateur qui se fait le chantre de ce dégagement constant – à tout le moins d'un individualisme centré sur le refus de tout embrigadement social, idéologique ou privé. Le monde est un enfer à lui seul (même s'il se transformera, dans *Voyages avec ma tante*, en un enfer « joyeux »), où tout ce que l'on aime vous est un jour repris ; survivre, c'est donc n'être fidèle à personne, encore moins à une attitude ou à des idées. Et pourtant, dans la création greenéene, se lit comme la nostalgie d'un paradis perdu, au-dessus d'un univers médiocre et décadent, qui se peut se traduire par la foi en Dieu comme dans un amour invincible de la vie, du voyage, ou dans la nécessité de

ne jamais être dupe de l'idéologie des uns ou des vertus débilantes des autres. Et c'est ce qui pourrait justifier le sens profondément politique de l'œuvre de Greene : partant du réel, de la société de son époque (dont il décrit abondamment les moindres caractéristiques), il le transpose dans son propre monde, mais en y projetant les couleurs de son intelligence, de son instinct ; c'est alors un réel qui se donne enfin sur des bases plus larges que celles de l'observation terre-à-terre. Dans le monde pourri de fausses valeurs où nous vivons, semble-t-il nous dire, le seul « chemin d'évasion » possible réside en nous-mêmes, dans notre propre indépendance d'esprit, notre intelligence aiguisée par la lucidité, le besoin de comprendre ce qui nous arrive, au lieu de le subir et d'en être dupe. C'est par là même que l'œuvre de Greene est intemporelle et qu'il doit être lu, par-delà les cloisonnements des critiques et universitaires de tous bords.

© Julien Dupré
25 mai 2010.