



HAL
open science

L'imaginaire au travail dans l'œuvre romanesque de Julien Green

Myriam Kissel

► **To cite this version:**

Myriam Kissel. L'imaginaire au travail dans l'œuvre romanesque de Julien Green. *Expressions*, 2002, 19, pp.97-109. hal-02406302

HAL Id: hal-02406302

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406302v1>

Submitted on 13 Dec 2019

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

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

L'IMAGINAIRE AU TRAVAIL DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE JULIEN GREEN

Myriam KISSEL

Université de la Réunion

Résumé. – L'œuvre de Julien Green est susceptible d'être analysée selon le double prisme de la psychanalyse – démarche initiée par Melanie Klein – et des sciences de l'imaginaire, dans la mouvance de Gaston Bachelard et Gilbert Durand. Notre propos sera, dans cet article, d'étudier comment fonctionne l'imaginaire greenien à travers l'analyse de quelques espaces particuliers (labyrinthe, château, escalier, fenêtre) dans deux romans de Green : *Le Visionnaire* (1934) et *Minuit* (1936).

Abstract. – *Julien Green's novels may be analysed through the double prism of psychoanalysis – a movement initiated by Melanie Klein – and of the imaginative sciences, following Gaston Bachelard and Gilbert Durand. This article purports to study how J. Green's fictional world functions, by analysing some of its imaginative spaces – labyrinths, castles, stairs and windows – as present in two of his novels : Le Visionnaire (1934) and Minuit (1936).*

L'œuvre romanesque de Julien Green (1900-1998) n'a donné lieu, en dehors de la fameuse étude de Melanie Klein consacrée à *Si j'étais vous*, « un roman illustrant l'identification projective » (Klein, 1968), qu'à relativement peu d'approches de type psychanalytique. Pourtant, malgré l'apparente réticence de l'écrivain lui-même, il nous semble que les perspectives ouvertes par les sciences de l'imaginaire, initiées notamment par Bachelard (1983), constituent des pistes particulièrement riches. Pour reprendre une analyse de G. Durand,

« la notion et l'expérimentation du "fondement réel de la pensée" allaient mettre en évidence que le psychisme humain ne travaille pas seulement au grand jour de la perception immédiate et de la rationalité de l'enchaînement des idées, mais encore dans la pénombre ou la nuit d'un inconscient que révèlent, çà et là, les images irrationnelles du rêve, de la névrose et de la création poétique » (Durand, 1992).

Dans le cadre de cet article, nous voudrions nous intéresser à la topologie imaginaire dressée dans les romans de J. Green, en centrant nos analyses sur deux d'entre eux, *Le Visionnaire* (paru en 1934) et *Minuit* (paru en 1936). Ces

deux œuvres ont été composées en parallèle, de 1932 à 1935. *Minuit* raconte l'histoire d'une fillette, Élisabeth, orpheline, recueillie d'abord par une famille, puis hébergée dans l'étrange abbaye de Fontfroide. Y vivent des personnes dont le seul lien est le maître des lieux, M. Edme, qui s'avère être le vrai père d'Élisabeth. La jeune fille mourra avec son amant dans une tentative de fuite. *Le Visionnaire*, d'une structure plus complexe, a pour héros Manuel, recueilli par une tante et amoureux de sa cousine Marie-Thérèse. Le roman se compose de quatre parties, « Récit de Marie-Thérèse », « Récit de Manuel », « Ce qui aurait pu être », « Récit de Marie-Thérèse ». La troisième partie, dont le titre primitif était « Une vie de château », constitue un roman dans le roman, rédigé à la première personne par Manuel : « Il y avait maintenant une semaine que je vivais à Nègreterre » (p. 308)¹.

Notre hypothèse est qu'à partir de certains lieux récurrents (le labyrinthe et le château, la fenêtre et l'escalier), peut être analysé l'imaginaire au travail. La « poétique de l'espace », pour reprendre un titre de Bachelard, pourrait constituer une méthode d'approche du roman greenien.

I. Deux espaces globaux : le labyrinthe et le château

Deux modèles d'espace global figurent l'imaginaire au travail : le labyrinthe et le château. Espaces intimes et étrangers à la fois, ils expriment, en tant que représentation, l'exploration de soi et la quête de l'autre, selon les deux affects originaires : le plaisir et la douleur².

A. Le labyrinthe

L'exploration labyrinthique mime en quelque sorte le mode de travail même de Julien Green, qui remarque si souvent que le personnage de roman échappe à son créateur. Dans la première partie de *Minuit* (chapitre X), non seulement les personnages semblent doués d'une vie autonome mais le destin domine à la fois les personnages et le romancier. Certes, celui-ci conserve le regard omniscient (p. 443) bien qu'il soit mené à formuler des hypothèses (p. 441), mais le sort décide de la rencontre ou de la séparation des trois personnages, Élisabeth, M. Edme, son père, et M. Lerat, qui deviendra dans quelques pages son père adoptif (2^e partie). Leurs errances respectives les font converger à la halle, lieu qui permet de ménager un effet de pittoresque et de surprise (p. 444). Élisabeth s'y est endormie, M. Lerat l'y découvre, M. Edme, « perdant tout sens de l'orientation » (p. 443), s'en éloigne. Le labyrinthe des rues est ainsi une métaphore de la création littéraire, processus dont le romancier, dit-il lui-même, n'est pas tout à fait le maître.

Les espaces labyrinthiques sont nombreux dans les romans de Green. Dans le commentaire de ce chapitre, l'édition de la Pléiade cite cette analyse de Mircea Eliade concernant le labyrinthe :

« Dans la préhistoire, la caverne, maintes fois assimilée à un labyrinthe (...), était à la fois le théâtre des initiations et le lieu où l'on enterrait les morts. À son tour, le labyrinthe était homologué au corps de la Terre-Mère. Pénétrer dans un labyrinthe ou dans une caverne équivalait à un retour mystique à la Mère- but que poursuivaient aussi bien les rites d'initiation que les rites funéraires » (*Mythes, rêves et mystères*, p. 211).

Le labyrinthe constitue une projection qui matérialise, à travers un espace où le personnage se déplace physiquement, les refoulements et les fantasmes de l'être, en définissant le fantasme comme la mise en scène d'un scénario qui peut être conscient ou inconscient, où la personne qui fantasme figure comme acteur ou observateur³.

L'abbaye de Fontfroide (*Minuit*, 3^e partie, chap. IX-X) s'apparente ainsi à un labyrinthe qu'explore Élisabeth. Cette « investigation » (p. 547) a lieu la nuit, car le cycle du monde extérieur est inversé : les habitants de Fontfroide dorment le jour et vivent la nuit. Or, la nuit est métaphore de l'inconscient. C'est la nuit que les choses et les êtres s'ouvrent à la révélation, d'escalier en couloir, de couloir en porte, de porte en pièce. L'exploration du labyrinthe, verticale (les étages) et horizontale (couloirs et portes), commence lorsqu'Élisabeth renonce à s'enfuir de Fontfroide. Elle s'apparente à un voyage mené dans l'obscurité : c'est la jeune fille qui, en utilisant les quelques allumettes dont elle dispose, décide d'éclairer tel ou tel lieu. Ainsi le labyrinthe se prête-t-il plus à une reconstitution imaginaire qu'à une description objective : « Son avidité à tout voir était telle qu'elle laissa l'allumette lui brûler le bout des doigts et elle demeura immobile dans le noir, l'esprit fasciné par le souvenir de cette vision » (p. 549).

La fugacité de la connaissance participe de la beauté du monde, plus grande qu'une vision totale et durable. La vérité platonicienne se trouve dévaluée par rapport au travail esthétique de l'imagination : « Car elle sentait vivement la beauté des choses qu'une brève et faible lumière ne fait voir qu'un petit moment » (p. 550).

Le premier temps de l'exploration fait surgir les objets, souvent personnifiés et presque animés ; ils évoquent un monde abîmé, abandonné, qui correspond à une histoire familiale, comme les meubles de cette chambre : « Ils formaient un grand tas en forme de pyramide dont la masse noire et funèbre se reflétait dans quatre ou cinq pieds d'une eau croupissante » (p. 549).

Il s'agit d'un monde mort et familier à la fois. Dans un second temps, Élisabeth découvre certains habitants de Fontfroide qui semblent figés dans la

réitération de désirs, dans la répétition de gestes. Green lui-même a fourni une interprétation de ces personnages : la raison toujours sollicitée par le rêve (M. Edme), la sensualité de l'âme (Élisabeth), l'instinct sexuel (Serge, l'amant de la jeune fille), le désir aveugle (le frère de M. Edme) (*Journal*, 4 février 1949). Il est significatif que l'exploration s'achève lorsqu'Élisabeth voit pour la première fois Serge, dans une longue scène de contemplation – le jeune homme est endormi – où la beauté, la sensualité et le désir – cette « terrible et délicieuse souffrance » – se rejoignent. Le labyrinthe est le lieu de la quête amoureuse et permet le passage de l'enfance à l'âge adulte.

B. Le château

L'œuvre romanesque offre une représentation de l'imaginaire en tant que *work in progress* sous la symbolique du château.

Le château est lié aux contes, aux récits merveilleux et chevaleresques qu'on nous raconte dans notre enfance avant même que nous sachions lire – et, pour les enfants d'aujourd'hui, les jeux de rôles sur console et le genre de la *fantasy* remplissent sans doute la même fonction. L'éloignement dans le temps et dans l'espace ainsi que l'aspect surdimensionné du château expliquent son emprise sur la sensibilité et l'imagination⁴. D'autre part, J. Green aimait tout particulièrement le film *Nosferatu*, de Murnau, sorti en 1922 (voir *Journal*, 25 juin 1932) et connaissait bien *Tristan et Iseult* (voir notice du *Visionnaire*, p. 1398). Le château est, pour lui, lié à l'enfance et à l'imaginaire. Il écrit, quelques jours avant de commencer la rédaction du *Visionnaire*, alors qu'il séjourne dans un château : « Avec ses longs couloirs qui se coupent comme les allées d'un labyrinthe, ses grandes pièces où flotte la délicieuse odeur des maisons de campagne qui est l'odeur de notre enfance, ce château s'élève jusqu'aux régions enchantées dont on tremble de dire un mot, de crainte que tout ne s'évanouisse » (*Journal*, 11 septembre 1933).

Dans un texte publié le 3 novembre 1933, Green développe de façon plus explicite encore le rapport entre le château, la création littéraire et l'imaginaire (*Visionnaire*, notice pp. 1389-1392). Le château représente une nostalgie imaginaire. Il est intéressant de reprendre ici l'analyse de Kant rapportée par J. Kristeva : « Réfléchissant sur cette variante spécifique de la dépression qu'est la nostalgie, Kant affirme que le nostalgique ne désire pas l'endroit de sa jeunesse, mais sa jeunesse même, que son désir est la quête du temps et non pas de la chose à retrouver. »⁵

La puissance symbolique du château est surtout à l'œuvre dans les deux romans qui nous intéressent. *Le Visionnaire* évoque le processus même de l'imaginaire. Le « Récit de Marie-Thérèse » se présente comme un récit

rétrospectif, un témoignage, qui plonge aussitôt dans le passé d'une époque révolue (p. 205). Les détails qui attestent de la réalité du château aboutissent à cette assertion : « Le plus extraordinaire, c'est que le château existait vraiment » – du moins est-ce la première version du roman. Or, il y a une ambiguïté entre le projet du romancier et la vision rétrospective que doit adopter le lecteur quand il arrive à la troisième partie, le second « Récit de Marie-Thérèse », avec la première phrase : « Lorsque Manuel écrivit les derniers mots qu'on vient de lire » (p. 380). Il faut donc réinterpréter la phrase précitée de la première partie. En fait, le romancier lui-même n'a pris conscience que relativement tard du fait que « le château est un lieu imaginaire » (*Journal*, 22 mars 1933).

Le jeu du château, ce « jeu bizarre » (p. 206), est bien un jeu d'imagination, puisque le lieu concret est susceptible de modifications topographiques mais qu'il doit conserver une certaine cohérence, une certaine vraisemblance. Marie-Thérèse dit à propos de Manuel : « Une imagination facile lui permettait d'ajouter chaque fois un détail curieux » (p. 206). Ceux qui y vivent, « ses habitants fictifs » (p. 207) et les événements qui s'y passent, une histoire d'amour et de mort (p. 377-379), révèlent que l'imaginaire – fait de pulsions et de frustrations – prend la forme d'un espace, le château de Nègreterre dans *Le Visionnaire*, l'abbaye de Fontfroide dans *Minuit*, et d'une création littéraire, *Ce qui aurait pu être* (p. 308-379), à l'irréel du passé. Seul ce titre signale qu'on passe d'un vécu réaliste, le « Récit de Manuel », à un récit imaginaire, d'autant plus que la transition entre ces deux parties insiste sur la continuité : « Il y avait maintenant une semaine que je vivais à Nègreterre » (p. 309), avec le repère temporel qui fait coïncider la narration et le moment de l'énonciation.

La confrontation entre l'imaginaire et la réalité à laquelle Marie-Thérèse contraint Manuel dans la troisième partie, mène le jeune homme à la mort, après « l'ennuyeux cauchemar d'une agonie trop lente » (p. 391). À Marie-Thérèse, jeune fille rationnelle et simple, il revient, à la fin de l'œuvre, de s'interroger sur ce qu'est le « visionnaire » ; elle comprend fort bien les données du problème : la réalité, perceptible par le plus grand nombre, serait moins réelle que l'invisible, perceptible seulement par le « visionnaire », qui est aussi le romancier. L'invisible ressortit aux deux principes fondamentaux, Éros et Thanatos. J. Green avoue, du reste, la fascination effrayée qu'il éprouve concernant la mort : elle est, dit-il, le véritable sujet du *Visionnaire* : « Aussi, la crainte de mourir s'est-elle fait jour dans tout ce que j'ai écrit (...), et elle éclate dans le roman qui m'occupe aujourd'hui » (*Journal*, 24 décembre 1932).

Si le Nègreterre du *Visionnaire* est un lieu sombre, aux sonorités mêmes dures et violentes, l'abbaye de Fontfroide (de *fons*, source en latin) évoque

l'eau comme ressource et la nuit comme apaisement. Nègreterre recèle les pulsions, les frustrations, les refoulements, qui mènent à des morts violentes, tandis que Fontfroide, qui abrite des personnages incarnant chacun une souffrance ou un désir, conduit l'héroïne à la paix, voire au salut.

II. Deux espaces de transition : la fenêtre et l'escalier

A. La fenêtre

Sur le plan du fonctionnement romanesque tout d'abord, la fenêtre est médiatrice entre un lieu clos et un lieu ouvert, à travers le regard d'un personnage qui, selon la focalisation zéro, de loin la plus représentée dans le roman greenien, guide celui du lecteur. Ainsi, dans *Minuit*, Elisabeth « alla se poster près d'une des fenêtres. [...] Elle pouvait voir. [...] Son regard plongeait. [...] On voyait. [...] L'œil curieux ou ennuyé de flâneur. ». Suit la description d'un quartier de Refend. Les éléments dysphoriques, mis en valeur par des personnifications, créent, non sans tendresse, un lieu marqué par le temps. La description s'achève de façon brutale par un appel (p. 467-468). Le regard constitue un « signal » qui introduit la pause descriptive⁶.

Regarder par la fenêtre est l'attitude des êtres en attente, jeunes ou immatures, et en tout cas insatisfaits. Objectivement, le personnage contemple la rue, des gens, un paysage. La nature qui apparaît par la vitre est associée au matin, donc à la renaissance, et à la beauté de la vie : « Jamais spectacle ne parut plus beau [...]. Je tendis les deux mains à la lumière » (*Le Visionnaire*, p. 323) ; « Toutes ces plantes, toute cette terre cherchaient comme moi la brise qui les délivrerait » (*id.* p. 365). La fin de la journée est une transition séduisante et vaguement inquiétante à la fois. La nuit, souvent, est le moment privilégié, le plein épanouissement de la contemplation. Ainsi, le regard de Marie-Thérèse suit-il deux mouvements. Le premier est dirigé vers l'extérieur, par la fenêtre ; la jeune fille découvre un monde nocturne interdit, dont la privation d'habitude « l'anéantissement dans le sommeil » recommandé par la morale maternelle. Puis, par un mouvement d'autoscopie très fréquent chez Green, elle découvre sa propre nudité, prenant conscience de sa beauté et violant un interdit (*Le Visionnaire*, p. 238-239).

La contemplation est solitaire car elle correspond à un moment de désarroi et de recherche intérieure. Elle exprime un besoin de connaissance. La contemplation par la fenêtre est une attitude récurrente et même obsessionnelle chez nombre de personnages féminins. C'est le cas, à quatre reprises, d'Élisabeth : la fenêtre de la maison (I, pp. 467-468, 470-471), la fenêtre d'un café (I, p. 475), la fenêtre d'un salon de Fontfroide (II, p. 502) et

celle de la chambre de la jeune fille (II, pp. 519-520). Mais le monde diurne des vivants n'est qu'imparfaitement connaissable et sa contemplation entraîne une vague frustration quelque peu douloureuse. Élisabeth « se demandait où allaient ces gens qu'elle ne connaîtrait jamais » (p. 470). L'imparfait d'habitude fait place au présent aoristique et au futur prédictif avec un adjectif démonstratif, qui introduisent un locuteur non précisé ; il s'agit d'épier cette vie autre à laquelle le personnage se sent étranger. Dans l'altérité apparue à travers la vitre, le monde extérieur offre à la jeune fille l'image de l'Autre, c'est-à-dire de l'homme, et donc du désir. Élisabeth, âgée de seize ans, commence à éprouver des pulsions sensuelles qui se matérialiseront, sans obstacle cette fois, à Fontfroide, quand elle contempera Serge offert à ses regards. Attirée par le rémouleur – « Ce jour-là, son regard croisa celui du rémouleur et elle s'écarta aussitôt de la fenêtre » (p. 471) –, elle passe de l'autre côté, dans la rue, dans la réalité, et cherche à rattraper l'homme, pour lui faire aiguïser des ciseaux, objet dont le caractère ambivalent n'a pas besoin d'être précisé (pp. 471-476). Le regard s'inverse bientôt : le rémouleur est dans un café, la jeune fille l'épie à travers la vitre du café. La buée qui recouvre les vitres prend une valeur symbolique : la connaissance de ce monde restera à jamais impossible à la jeune fille : « À son plaisir se mêla presque aussitôt le regret nostalgique d'une vie dont elle ne connaîtrait les aspects que de cette manière imparfaite, à travers une perpétuelle buée » (p. 476).

Notons à cet égard le motif de l'ouvrier qui, dans plusieurs romans (*Adrienne Mesurat*, *Épaves*, *Le Mauvais Lieu*), représente pour une jeune fille l'altérité sexuelle et sociale, une altérité désirable et inaccessible.

B. L'escalier

Parmi les espaces de l'intimité – si l'on considère que l'inconscient est structuré comme une maison –, l'escalier occupe une place tout à fait particulière : lieu de transition et de mouvement, il est à la fois lieu de rencontre et lieu d'isolement. Comme l'analyse M. Eliade, repris par G. Durand, un lieu comme l'escalier, un objet comme l'échelle figurent un changement de niveau qui rend possible le passage d'un mode d'être à un autre. Du point de vue dramatique, il est le cadre de ruptures dans l'action. Du point de vue psychologique, il illustre l'antithèse entre l'obscurité et la lumière. Il a également à voir avec la nécessité et la séparation.

J. Green a très tôt pris conscience de l'importance du motif de l'escalier dans son œuvre : « Dans tous mes livres, l'idée de la peur ou de toute autre émotion un peu forte semble liée de façon inexplicable à un escalier. [...] Je

me demande comment j'ai pu répéter si souvent cet effet sans m'en apercevoir » (*Journal*, 4 avril 1933).

Suivent des exemples tirés de ses romans. Il explique néanmoins cette obsession ainsi : « Chez bien des romanciers, j'en suis sûr, c'est l'accumulation des *souvenirs immémoriaux* qui fait qu'ils écrivent » (*id.*).

Souvenirs d'enfance à l'évidence : nous avancerons l'hypothèse que l'escalier – pénétrer dans l'escalier, le gravir, pénétrer dans la chambre – représente, pour le jeune Julian, une métaphore de l'existence elle-même ; d'une certaine façon, le passage à l'âge adulte et le passage du temps s'identifient à la séparation d'avec la cellule familiale – père, sœurs et surtout mère – métaphorisée, elle, par la salle à manger et le salon. J. Green raconte, dans son autobiographie, *Partir avant le jour* (pp. 722-724), les fins de soirées familiales, à la première personne autobiographique et l'imparfait itératif : Julian, le plus jeune, doit aller se coucher plus tôt que ses sœurs. Ce passage met en place deux éléments fondamentaux qui sont amplifiés dans l'œuvre romanesque : l'opposition entre obscurité et lumière, et les émotions liées à la peur. Le premier élément débouche sur le « noir », adjectif substantivé dans le langage enfantin, qui traduit en fait, et pour l'adulte aussi, l'horreur absolue : la privation de la lumière, à savoir la cécité et la mort. Le registre de la peur est très riche, jusqu'à l'hyperbole : « inquiétude », « épouvante », « horreur ». La chambre même de l'enfant est englobée dans cette horreur. Le réel et le familier semblent investis par le surnaturel. « La nuit autour de moi était pleine de choses qui remuaient en silence. » Pour le jeune Julian, âgé d'une dizaine d'années, le moment de crise trouve son dénouement avec l'apparition de la mère : sa voix et la lumière sont associées. La venue brusque du sommeil est rendue par l'image de la noyade, dont il est remarquable qu'elle exprime non la panique mais le « bonheur ».

Si l'escalier apparaît parfois comme associé à la répétition d'un passé révolu sur le plan dramatique, la scène de l'escalier représente un moment spécifique de l'action. Elle clôt une étape de l'action ou ouvre sur une relance de l'action dans une orientation nouvelle. Ainsi, Élisabeth, lors de sa première nuit à Fontfroide, plutôt que de se coucher, explore-t-elle l'escalier (pp. 513-515). Si l'on retrouve dans ce passage les émotions du petit Julian, il y a aussi les éléments de ce que G. Durand appelle « le régime nocturne de l'image » (*op. cit.*, livre premier). Au-delà de l'isotopie du regard et de l'obscurité, il faut s'arrêter à la bizarre présence des oiseaux empailés. En effet, les animaux sont rares dans l'œuvre de J. Green. Ici, les oiseaux sont d'une beauté liée à la nuit, à la prédation, donc à la mort. Beauté et mort sont indissociables, comme le suggèrent les adjectifs affectifs : « magnifique », « féroce », « insoutenable ». Leur description se veut antithétique. L'adjectif

objectif « immobile » s'oppose à la proposition relative qui, par le verbe modalisateur « sembler », suggère au contraire le mouvement. Une hypothèse est suggérée : ce seraient les incarnations des habitants de Fontfroide.

Manuel et la vicomtesse, dont il est le domestique (*Le Visionnaire*, pp. 365-366), se croisent dans l'escalier avec le sentiment de malaise qui s'associe généralement à ce lieu. Manuel a, en quelque sorte, du mal à reconnaître la jeune femme. Sa contenance, sa voix la rendent autre, et incompréhensible : « La stupeur m'empêcha de lui offrir mon aide ».

Dans la scène d'escalier, deux sensations se trouvent mises en valeur : la lumière et le son. Nous ne reviendrons pas sur l'opposition obscurité-lumière – qu'il suffise de rappeler le charme que trouve J. Green dans l'œuvre du peintre Georges de la Tour⁷. Il s'agit souvent de non-couleurs : noir et blanc.

« La lampe éclairait faiblement le grand puits noir [...]. Sur les murs blancs qui répandaient une vague lueur, semblable au reflet de la neige » (*Minuit*, p. 511). Certaines couleurs revêtent une valeur symbolique : le noir, le blanc, le rouge. Le rouge symbolise le sexe et le sang, la féminité et le danger, couples indissociables. Le son est systématiquement décrit avec une richesse, une précision proprement hallucinantes ; le bruit des pas, du souffle, du bois jouent un rôle fondamental dans le surgissement de la peur. L'ouïe aussi, comme la vue, est un moyen de connaissance. Élisabeth se demande : « Et comment s'y prenait-on, ici, pour ouvrir et fermer si délicatement une porte qu'elle-même, si fine d'oreille, n'en avait rien perçu ? » (*Minuit*, p. 515).

L'escalier est ainsi le lieu métaphorique de la découverte de soi. L'être se trouve livré à lui-même à un moment de crise ; l'escalier représente l'intériorité la plus profonde, mais aussi l'existence elle-même.

III. Des symboles

A. Éros et Thanatos

L'escalier constitue un lieu de rencontre : avec le sexe, avec la mort, avec soi-même. Il est le lieu de transition entre la vie et la mort. Le caractère double de la nature humaine – pulsion⁸ de vie et pulsion de mort – se manifeste avec toute sa violence dans l'escalier. Les contraires se trouvent associés. La souffrance morale ravage le corps. L'épouvante, la peur de la mort n'empêchent pourtant pas « quelque chose de délicieux ». C'est dans l'escalier que l'impossibilité de l'action – faire un choix, se donner les moyens d'obtenir ce qu'on désire – se révèle avec tout le désespoir qu'entraîne cette découverte. Le père de la vicomtesse, agonisant, n'est accessible que par « un petit

escalier en pas de vis » ; le rétrécissement progressif de l'espace – « étroit », « petit », « prise dans » – vise à cacher l'entrée de cette chambre, afin de séparer le mourant des vivants et de rendre le chemin plus difficile à la mort (p. 320). Manuel rencontre la vicomtesse, dans l'escalier : ses vêtements noirs, sa « face blanche et convulsée », les « lèvres trop rouges » qui « découvriraient les dents jusqu'aux gencives » ne peuvent qu'évoquer la figure de la goule ou du vampire ; la vicomtesse devient ici parente de la Ligeia de Poe (1973). L'unique rapport sexuel entre Manuel et la vicomtesse, première expérience pour le jeune homme, s'apparente à une lutte, à un meurtre. Manuel est comme vampirisé et étouffé (p. 378). Sans transition, il la découvre morte à son réveil et aussitôt s'enfuit par l'escalier. Cette descente, où il rencontre l'abbé confesseur puis des curieux anonymes, débouche sur un élargissement progressif des lieux. Les mêmes éléments naturels sont présents que lors de l'agonie du père de la vicomtesse, en particulier le soleil couleur de sang (pp. 323 et 379), mais cette fois Manuel est libre – et « ce qui aurait pu être » s'achève sur cette fuite.

B. Les symboles catamorphes

Fenêtre et escalier constituent des lieux ambivalents où s'expriment à la fois la collusion entre Éros et Thanatos, et le fantasme de la chute. Pour reprendre l'analyse de G. Durand, la chute est « métaphore solidaire des symboles des ténèbres et de l'agitation » ; « Le symbole catamorphe introduit dans le contexte physique de la chute une moralisation et même une psychopathologie de la chute » (Durand, *op. cit.*, p. 145).

La verticalité agit dans les deux sens : descente de haut en bas, ascension de bas en haut. Cette ambivalence est omniprésente dans *Minuit*, dans l'escalier d'abord : « Penchée sur la rampe, la jeune fille jeta un coup d'oeil dans le vide. La lampe du vestibule éclairait faiblement le grand puits noir où l'escalier en spirale se dressait comme une bête sortie de l'abîme » (p. 511).

Il y a là les connotations de la mort, de l'Enfer, de l'inhumation avec une animalisation introduite par la comparaison. La fenêtre se fait instrument de mort car elle ouvre sur une chute possible. La tentation du suicide est une conséquence de la verticalité et du vertige ainsi provoqué, vertige dont les causes sont à chercher dans la solitude et la frustration.

Un même point de vue propose, en l'espace de quelques minutes – ce qui serait exactement l'expression appropriée – la beauté et la mort. Dans le paysage très géométrique qui s'offre aux regards d'Élisabeth (p. 516), les éléments topologiques sont acteurs en tant que sujets de verbes dynamiques (« avancer », « fixer », « ramper », « se lacérer ») mais l'effet de perspective verticale et horizontale se métamorphose en une verticalité inquiétante et

mortelle : « à pic », « gouffre », « abîme », avec des verbes de mouvement descendant : « chavirer », « glisser », « s'incliner ». Un commentaire explicitement non focalisé associe temps et mort : « Ce que la jeune fille ne voyait pas, c'était un soubassement de roches couleur de sang et de rouille » (p. 519). Tous ces éléments sont repris à la dernière page du roman (p. 617) : les couleurs : noir, blanc, sang ; la nature et la maison ; la chute et l'ascension. « Tomber » et « monter » sont un même mouvement, les points cardinaux n'ont plus de sens. La mort physique est remplacée par le salut spirituel qui ordonne le monde : « Et elle se sent soulevée de terre par une force irrésistible ». Un autre dénouement (pp. 1453-1455) proposait qu'Élisabeth se réveillât d'un long rêve qui aurait été le séjour à Fontfroide. Ce choix n'aurait fait qu'affaiblir la conclusion spirituelle et mystique de l'œuvre et J. Green ne l'a pas fait paraître.

Conclusion

Au terme de cette analyse, qui pourrait être vérifiée à travers d'autres romans de Julien Green, on peut conclure que l'imaginaire greenien fonctionne selon une forme topologique vers laquelle convergent différents signaux : le cycle diurne-nocturne, un mouvement ascendant-descendant, une alternance extérieur-intérieur. La profondeur temporelle marque, quant à elle, le rapport entre le vécu autobiographique et la fiction. Les espaces de l'intimité non seulement constituent la construction psychologique et l'aire de déplacement dramatique des personnages, mais aussi sont métaphores des couches du conscient à l'inconscient.

Bibliographie

- AUTIQUET Michel (1998), *La Psychanalyse*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos ».
- BACHELARD Gaston (1983), *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige » (1^{re} édition : 1957).
- BETTELHEIM Bruno (1977), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Laffont.
- CHELEBOURG Christian (2000), *L'Imaginaire littéraire*, Paris, Nathan Université.
- DURAND Gilbert (1992), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- DURAND Gilbert (1994), *L'Imaginaire*, Paris, Hatier, coll. « Optiques ».
- ELIADE Mircea (1980), *Mythes, rêves et mystères*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Tel » (1^{re} édition : 1952).

- FREUD Sigmund (1961), *Introduction à la psychanalyse*, trad. fr., Paris, Petite Bibliothèque Payot (1^{re} édition : 1922).
- GENETTE Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GREEN André (1992), *Le Discours vivant*, Paris, PUF, coll. « Le Fil rouge ».
- HAMON Philippe (1993), *Du Descriptif*, Paris, Hachette Sup. (1^{re} édition : 1981).
- KLEIN Melanie (1968), *Envie et gratitude et autres essais*, trad. fr., Paris, Gallimard (1^{re} édition : 1957).
- KRISTEVA Julia (1987), *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, « Folio / Essais ».
- MAIGUENEAU Dominique (1993), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.
- POE Edgar Allan (1973), *Histoires extraordinaires et Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. fr., Paris, Gallimard, « Folio » (1^{re} édition française : 1857).

Notes

1. L'édition utilisée est celle de la Pléiade, Paris, NRF, 1973, tome II.
2. Selon la définition donnée par André Green (1992).
3. Selon la définition donnée par Michel Autiquet (1998).
4. Voir B. Bettelheim (1984).
5. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), I, XXXII ; cité par J. Starobinski, « Le Concept de nostalgie », in *Diogène*, volume 54, 1966, p. 106, et par J. Kristeva (1987, pp. 71-72).
6. Selon la terminologie de Ph. Hamon (1993, p. 174).
7. Voir index, tome 5.
8. En donnant au mot « pulsion » la définition suivante : « Concept limite entre le psychique et le somatique » (A. Green, op. cité, p. 227).