LA MAISON DANS L'ŒUVRE DE JULIEN GREEN: DES ESPACES HEUREUX AUX ESPACES MENAÇANTS

OTÍLIA PIRES MARTINS
Universidade de Aveiro

RÉSUMÉ: En opposition à l'évocation des demeures de son existence comme des lieux de bonheur et qui hantent le *Journal* et l'*Autobiographie*, l'univers fictionnel de J. Green est étrangement dépourvu d'espaces heureux tels que les définit Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*. Le romancier bâtit des décors où semblent converger toute sorte de forces indéfinissables, créant une atmosphère d'inquiétude et de peur. Conçue sur un mode labyrinthique et peuplée d'objets doués d'un animisme menaçant, la maison greenienne apparaît comme un espace hostile et menaçant.

ABSTRACT: In contrast to the rapturous and meaningful recollections experienced in the dwellings where he lived – painstakingly recorded in his *Journal* and *Autobiographie* – the fictional world of J. Green is, instead, unusually lacking in moments of happiness such as those portrayed by Bachelard in his *Poétique de l'espace*. This novelist creates scenarios where all sorts of indescribable forces seem to converge, thus creating an atmosphere of anxiety and fear. Structured as a labyrinth and adorned with eerie and menacing objects, houses in Green's fiction arouse feelings of hostility and threat.

[...] la maison rêvée doit tout avoir.
Elle doit être une chaumière, un corps
de colombe, un nid, une chrysalide.
(BACHELARD, 1981: 26).

Introduction

Dans *La Poétique de l'Espace*, étude phénoménologique des éléments des espaces intérieurs de l'être, Bachelard traite le problème de la poétique de la maison et de tous les espaces d'intériorité, définissant la maison comme "le premier monde" que connaît l'homme, le symbole premier de l'existence: avant d'être "jeté dans le monde, l'homme est déposé dans le berceau de la maison" et ce début est heureux car "la vie commence bien, elle commence enfermée,

protégée, toute tiède dans le giron de la maison” (BACHELARD, 1981: 26). Elle est son berceau, elle le fixe, le rattache, le protège et le soutient face aux aléas de la vie et l’image de la maison-berceau persiste à jamais dans la mémoire de chaque être, s’érigeant, ainsi, comme l’une des plus grandes puissances d’intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l’homme:

La maison est un corps d’images qui donnent à l’homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité: distinguer toutes ces images serait dire l’âme de la maison; ce serait développer une véritable psychologie de la maison (BACHELARD, 1981: 34).

Le philosophe prend donc la maison comme “instrument d’analyse de l’âme humaine en ses profondeurs”. Le lien entre ces deux éléments corrélatifs, l’un physique, l’autre métaphysique, lui est fourni par C. G. Jung, dans son étude sur le conditionnement terrestre de l’âme, *Essais de Psychologie Analytique*. Par ailleurs, ce qu’écrit Jung à ce sujet, met en évidence la complexité de l’âme humaine et laisse entrevoir l’immense difficulté, pour le philosophe et pour le romancier, à pénétrer les secrets de la partie la plus intime de l’être (JUNG, 1931: 86).

Bachelard énumère et analyse les images d’intimité qui naissent dans le premier lieu “vécu” par l’être, la maison - la chambre, la cheminée, le grenier - et les figures symboliques qui s’y rattachent: le nid, la coquille, la hutte, le coin, la cave, le grenier, autant d’images que l’être intériorise, dans son enfance, pour les faire renaître à l’âge adulte, quand viendra le temps de se reconstruire un foyer. Il cherche à savoir s’il est possible de “dégager une essence intime et concrète qui soit une justification de la valeur singulière de toutes les images d’intimité protégée”. Il se penche, par ailleurs, sur les aspects de “verticalité”, de la cave au grenier, la cave étant “l’être obscur” de la maison, tel un inconscient souterrain, aux profondes ramifications. A l’opposé, tout en haut, le grenier surgit comme le règne de l’esprit, serein et dégagé. L’escalier, qui sert de lien entre ces deux points de la demeure, se situerait donc entre le rationnel et l’irrationnel. L’auteur analyse les deux thèmes principaux liés au concept de maison: une image verticale, symbole d’élévation et de différence et une autre image dans laquelle la maison “est imaginée comme un être concentré. Elle nous appelle à une conscience de centralité” (BACHELARD, 81: 34-35). Qu’elle soit dans le domaine du souvenir ou dans celui du rêve, la maison de l’enfance – du temps “d’avant” -

surgit soudain et “son être se restitue à partir de son intimité”. L’intimité se retrouve dans ces figurations de l’intime que sont le nid et la coquille, transpositions d’un sentiment de bien-être dans le refuge: l’être se resserre et se blottit sur lui-même. Le nid est une représentation de repos, tranquillité, simplicité et bonheur, la maison-nid étant le symbole de l’éternel retour et de la fidélité aux origines. Le nid - doux et calme – et le seuil de la maison sont deux images sécurisantes d’accueil chaleureux: “Le nid tiède et calme/ OÙ chante l’oiseau.../ Rappelle les chansons, les charmes/ Le seuil pur/ De la vieille maison” (BACHELARD, 1981: 100)¹.

1. Les espaces heureux de Julien Green

Le *Journal* et l’*Autobiographie* de Julien Green nous offrent les plus belles illustrations d’espaces heureux, au sens bachelardien, car l’on y perçoit l’écho des souvenirs lointains des maisons familiales, ces lieux du bonheur que le romancier garde en mémoire et fait revivre dans ses écrits intimes: c’est “parce que les souvenirs des anciennes demeures sont revécus comme des rêveries que les demeures du passé sont en nous impérissables” (BACHELARD, 1981: 26).

Ainsi, qu’il s’agisse d’un appartement, d’une maison ou d’une simple chambre à la pension Mouton, en des temps plus incertains, Julien Green les évoque, chaque fois, avec beaucoup de tendresse et de nostalgie. Il n’y a qu’à feuilleter *Partir avant le jour* (1964) et *Terre lointaine* (1972)² pour y retrouver tous les lieux qui jalonnent la topographie du bonheur greenien.

Le premier souvenir, lui renvoie des images d’un coin de Passy, à l’aube du XXe siècle, d’une “jolie maison Empire” de la rue Raynouard, alors que les Green étaient pauvres mais unis et “terriblement heureux”.

A partir de septembre 1904, ils occupent, au 93 de la rue de Passy, l’appartement “hanté” où le petit Julian³ éprouvera ses plus grandes frayeurs: des boutons de porte tournaient mystérieusement et

¹ Poème de Jean Caubère (Déserts, éd. Debresse, Paris, p.25) cité par Bachelard.

² Tous les volumes de l’*Autobiographie* - *Partir Avant Le Jour*; *Mille Chemins Ouverts*; *Terre Lointaine*; *Jeunesse* - sont parus dans *Œuvres Complètes*, Tome V, Paris, “Bibliothèque de La Pléiade”, Gallimard, 1977.

³ Julian est le prénom américain de l’écrivain.

la penderie où l'on rangeait les vêtements devint une source inépuisable de sensations fortes car, malgré son effroi et son ignorance des questions religieuses, il lui arrivait d'en ouvrir la porte et d'appeler le diable! Ce fut là qu'ils vécurent "six ans de bonheur" (GREEN, 1964: 651).

En octobre 1910, la famille déménage de nouveau et s'installe rue de la Pompe, dans "un immeuble moderne avec, ô merveille, l'électricité" (GREEN, 1964: 698), dans un bel appartement aux grandes pièces claires et sans fantômes! Mais le même miracle se produisait chaque fois: quel que fût l'aspect extérieur de la demeure, la mère et les sœurs du petit Julian recréaient le même décor magique, peuplé de meubles et d'objets familiers et qui devenait instantanément "la maison" où régnait "une impression de sécurité profonde" (GREEN, 1964: 699).

Julian avait treize ans lorsque ses parents louèrent, au Vésinet, "la Villa du Lac", spacieuse, entourée d'un grand jardin et tout près d'un lac. Malgré les inconvénients matériels, le jeune garçon devant se lever très tôt et prendre le train pour se rendre au lycée, le bonheur était au rendez-vous:

Ce printemps de 1913 m'est resté dans la mémoire comme une des périodes les plus heureuses de ma vie... Je ne savais plus que faire de tant de bonheur. [...] Avec celui de l'année précédente, le printemps 1914 fut un des plus heureux de ma vie (GREEN, 1964: 759, 773-774).

Pourtant, c'est dans cette maison que l'adolescent, au faite de son bonheur, sera touché de plein fouet par la cruauté du destin. Le lendemain de Noël, il sentit soudain, dans la maison, "une présence nouvelle, immense et terrible": sa mère meurt le 27 décembre 1914 (GREEN, 1977: 793). Cet événement tragique marque le premier contact du jeune garçon avec la véritable souffrance le plongeant dans un désarroi indicible.

En septembre 1915, les Green s'installent à la pension Mouton, qu'ils connaissent bien pour y avoir séjourné à plusieurs reprises, puis ils emménagent dans un nouvel appartement au 16 de la rue Cortambert. C'est dans cette même rue et à cette même période que Green se convertit au catholicisme, au n°20, dans la crypte de la Chapelle des Sœurs Blanches, abjurant la religion protestante. Guidé par le Père Crété, il commence une nouvelle existence, pleine de promesses encore voilées. Et malgré le vide de l'absence maternelle, il

retrouvera le bonheur dans la nouvelle demeure: "C'est là, entre ces murs, que j'ai passé quelques-unes des années les plus heureuses de ma vie." (GREEN, 1964: 830). Il y vivra jusqu'en 1932 et, bien des années plus tard, aimera se promener dans le quartier pour y retrouver les traces du bonheur d'antan.

Au souvenir de ces maisons familiales, lieux "de refuge où rien ne pouvait arriver de triste", vient se greffer le souvenir, tout aussi lumineux, des villas des vacances à la campagne, louées le temps furtif d'un été: à Andrésey, le jeune Green vécut les instants d'ivresse que procure le bonheur à son paroxysme. Il en perdait tout sens de la réalité: "Je me roulais par terre comme un fou. Il ne m'était pas possible de faire cent pas sur une route de campagne sans sauter et sans chanter" (GREEN, 1964: 720). Lorsque dans *Terre Lointaine* l'écrivain évoque les demeures de sa famille en Amérique, c'est encore et toujours la notion de bonheur et de protection qui revient sous sa plume. Sans même les connaître, il les aimait déjà à travers les récits de sa mère. Car son enfance se nourrit des histoires qu'elle lui racontait sur le Sud d'avant la guerre de Sécession, paradis perdu de sa jeunesse. Elle évoquait la guerre mais aussi les paysages - beaux, immenses et sauvages - et les maisons "d'une élégance un peu sévère" où l'on donnait des réceptions d'une magnificence de légende. Deux de ses derniers romans, *Les Pays Lointains* et *Les Etoiles du Sud*, se nourrissent de ces souvenirs maternels. Le "Lawn", que son grand-père fit construire vers 1850, deviendra, pendant les *années américaines* de Green, le lieu magique des vacances: "Quelle sécurité entre ces murs! Que la vie y paraissait douce et belle, et sans défauts - sans passions!" (GREEN, 1972: 1085). La découverte du "Lawn" marque, pour Green, la découverte de ses racines profondes. Cette maison ancestrale était déjà son "coin du monde" bien avant sa naissance. Elle a gardé, à travers les temps, en elle et pour lui, "les trésors des jours anciens" qui constituent l'ensemble des "liens anthropocosmiques" et qui devaient rendre, à cet instant précis, la vie de Julien Green moins dépossédée de ses "premiers biens". Il ressentit, soudain, une sensation d'appartenance profonde et immémoriale et put se vautrer dans la chaleur qui accueille et enveloppe l'être dans le paradis matériel et protecteur qu'est la maison "natale" et "maternelle":

La maison était comme une grande présence pleine de souvenirs et je me rendais compte mieux encore qu'en Europe, que j'adorais le passé [...] Ici, un présent perpétuel m'enveloppait comme un petit univers clos de toutes parts

et protégé des menaces de l'extérieur (GREEN, 1972: 1066).

Inévitablement, le souvenir de cette belle demeure affleure dans l'œuvre romanesque: le "Lawn", sera le "Wormsloe" de *Chaque homme dans sa nuit* et "Le Grand Pré" dans *Les Pays lointains* et dans *Les Etoiles du Sud*. De même, "Kinloch", la maison de son oncle Turner, servira de modèle à "Mont-Cinère" dans le roman éponyme. Le romancier s'en étonnera même, bien des années plus tard: "Comment ai-je pu donner cette belle maison à une famille d'avares?" (GREEN, 1975: 108). Cependant, on assiste, dans la création greenienne, à une curieuse inversion de situations et à un étrange dévoiement des valeurs: ces lieux du bonheur deviennent, par le truchement de l'écriture romanesque, les décors du malheur. Le romancier met en place un monde hallucinatoire, irréel, où rôdent toutes sortes de menaces confuses, qui se rapproche de l'univers tourmenté de Kafka. Notre dessein est donc de montrer combien l'univers romanesque où tout "semble insensible" et où "chaque pierre, chaque herbe a reçu la malédiction universelle" s'oppose à l'univers heureux qui hante le *Journal* et l'*Autobiographie*.

2. La maison romanesque, configuration menaçante de l'espace

[...] cette maison est partout présente dans les rêves que sont mes livres. Ses parois invisibles s'élèvent autour de mes personnages et leur font une espèce de geôle dont ils ne discernent pas les pierres, mais dont l'impérieuse contrainte pèse lourdement sur leurs âmes. (GREEN, 1973: p. 792).

Dans ses livres, Julien Green fait vivre des personnages qui ont la "vocation du malheur" et les fait évoluer dans un décor à la mesure de leur souffrance. C'est ainsi que la maison apparaît comme la concrétisation de leur destinée: bien plus qu'une simple maison, la demeure greenienne devient un véritable microcosme de forces indéfinissables, souvent maléfiques. La fonction romanesque de la maison est avant tout fondée sur une extrême ambiguïté: simultanément refuge et prison, elle est perçue comme un véritable

personnage de roman. Complice du destin, obscur agent d'une tout aussi obscure fatalité, elle nous apparaît, dans plusieurs romans, revêtue d'une horrible splendeur et abritant, entre ses murs et sous son toit, une horde de vices, de passions et de frayeurs. La description détaillée des demeures qui constituent le décor greenien leur confère une existence propre, une véritable vie animique: nous les voyons *vivre, agir* et nous les sentons *s'animer* sous nos yeux, abritant des êtres qu'elles ne protègent pas mais dont elles cachent jalousement les sentiments les plus divers et les plus secrets - l'ennui, la solitude, l'amour, le désir, l'avarice et la haine.

Dès son premier roman, Green offre au lecteur l'image d'une maison "mystérieuse et dramatique" dans son apparence et son essence: "Mont-Cinère", dont le contenu étymologique du nom (amas de cendres) laisse deviner le dénouement tragique du roman, est une demeure austère, froide et inhospitalière, dépourvue de toute beauté architecturale. *Terre Lointaine* souligne l'impression de mélancolie et de tristesse qui émane de la grande et sombre demeure: "On avait dû périr d'ennui entre ces murs, et de tristesse et d'amour aussi" (GREEN, 1977: 1090). Dans ce roman, on assiste au lent envahissement des êtres par l'ennui et la tristesse comme si, des murs de la demeure, se dégageait une force maléfique. Du silence et de l'incommunicabilité jailliront l'avarice et la haine, passions violentes et secrètes. L'intrigue se nourrit de la lutte sans merci que se livrent le froid et le feu: le froid de l'hiver et de l'angoisse, de l'absence d'amour, de l'avarice et de la haine et la chaleur du feu qu'Emily fait naître et cherche à entretenir malgré l'interdiction maternelle, ce feu auquel elle aspire comme un bien suprême et une victoire. Tout va se cristalliser en lui de telle sorte que le roman ne pourra s'achever que par une explosion de violence, le feu, symbole de bien-être, de confort, de bonheur et de vie, se transformant, soudain, en feu destructeur et symbole de mort. Le feu refusé deviendra objet de désir et obsession de posséder. Menacée de toute part d'être dépossédée de ce qu'elle a si ardemment souhaité, Emily se rend compte que sa vie n'a plus de sens et elle met le feu à la maison: "la logique de la passion conduit Emily à incendier "Mont-Cinère": elle détruit ce qui lui échappe pour le posséder symboliquement. Sans doute conviendrait-il d'analyser son geste, analogue au crime du jaloux qui tue l'être aimé" (PETIT, 1972: 1115). Telle une femme capricieuse et rebelle qui s'offre éternellement sans jamais se donner, "Mont-Cinère" ne se laissera jamais posséder!

Si, plus tard, l'auteur en vient à créer des demeures oniriques, telles que le château de "Nègreterre" dans *Le Visionnaire*, "Fontfroide" dans *Minuit*, il n'est pas moins vrai que "Mont-Cinère", quoique solidement terrienne, revêt, elle aussi, un indéniable caractère d'irréalité. Son onirisme lui vient de cette obsession de la possession qu'elle éveille chez ses occupants. Sa destruction, même, relève de l'irréel, comme si la demeure n'avait pas été restituée au vide et au néant mais à cet *Invisible* qui n'a cessé de hanter l'héroïne, ensevelie dans l'amas de cendres, en un retour symbolique à l'univers d'avant la naissance qui est, selon Bachelard, celui de la maison onirique.

Dans *Adrienne Mesurat*, la demeure développe un sentiment contraire: tandis que "Mont-Cinère" semblait échapper à toute domination, la villa des Charmes, elle, sera, pour Adrienne, la plus étouffante des prisons. Entre un père tyrannique et une soeur éternellement malade, la jeune fille s'enferme dans ses rêves fous d'évasion, de liberté et d'amour. Parfois, au retour d'une promenade, elle a "l'impression de rentrer dans un bain". Pourtant, jamais prison n'aura eu autant de fenêtres: seize, rien que sur la façade! C'était là, d'ailleurs, son défaut architectural le plus apparent. Les murs de cette maison où l'on respire la laideur, la banalité, la souffrance et la mort, se referment lentement sur leur proie. Après avoir tué son père pour assouvir sa soif de liberté, Adrienne reste dans la maison où, pourtant, en apparence, rien ne la retient plus. Elle agit malgré elle, victime d'une inexplicable fascination, comme si elle répondait à un appel irrésistible. Des liens secrets, profonds, inavouables enchaînent l'héroïne à la demeure: elles sont devenues complices, à tout jamais, "pendant l'horreur d'une profonde nuit" où Adrienne jeta son père du haut de l'escalier.

Dans *Léviathan*, la maison est, une fois encore, symbole de l'évasion impossible: elle retient "dans ses entrailles" des êtres qui lui "appartiennent" et qu'elle garde jalousement. Ainsi, lorsqu'une nuit Guéret essaie de pénétrer chez Mme Londe pour enlever Angèle, c'est à un véritable corps à corps, un combat sans merci, qu'il se livre avec la maison comme si d'un être humain il s'agissait. Scène étrange et sanglante, ce duel entre l'être et la matière! Un homme "se précipite sur la maison" et se bat comme si soudain, par quelque sortilège maléfique, cet amas de pierres était animé d'une vie inconnue et d'une force destructrice. Le thème de l'emprisonnement se retrouve plus loin dans le roman, lorsque Mme Grosgeorge *cache* Guéret dans son salon. Présentée, d'abord, comme un refuge chaud et accueillant, la pièce se

transforme bientôt en prison: un homme est pris au piège par cette femme cruelle:

[...] sa première idée fut de chercher comment il pourrait s'évader de cette prison, car depuis un moment il était certain qu'on le trahissait... Ce qu'il redoutait plus que la mort allait sans doute se produire : on lui mettrait des menottes, on le mènerait... à la prison du chef-lieu (GREEN, 1972: 803).

Les havres de paix sont rares chez Julien Green et lorsqu'ils existent, ils sont de courte durée: une force occulte, instrument d'un terrible destin, les transforme soudain en geôle ou en enfer où l'existence des personnages devient, subrepticement, un vaste désert de silence et de solitude. Il arrive aussi, parfois, que l'emplacement ou l'état de la maison fassent peser sur ses habitants la menace d'un danger flou, imprécis, impalpable et d'autant plus effrayant. Ainsi, dans *L'Autre Sommeil*, la maison d'enfance du héros est si vétuste et délabrée que l'irréparable peut survenir à chaque instant:

Nous habitons, à cette époque, dans le bas de la rue de Passy, une vieille maison. Un jour prochain elle s'effondrera toute seule, à moins qu'un démolisseur ne l'y aide. Peut-être qu'alors, dans le fracas des murailles croulantes, des cris s'échapperont de ces pierres comme on dit qu'il s'en éleva des tours éventrées de la Bastille. (GREEN, 1972: 819).

Cette dernière phrase, effectuant un passage brusque du réel au fantastique, imprime à l'image d'une simple vieille demeure qui tombe en ruines, un caractère étrange et inquiétant.

Moins délabrée mais tout aussi étrange, "Fort-Hope", la maison qui sert de décor à *Christine*, est une ancienne bâtisse en forme de proue de navire, orgueilleusement assise sur les rochers, défiant le temps, la mer et les vents. Isolée au milieu d'un "triste paysage" aride, elle revêt un aspect menaçant. Peut-on s'étonner alors si la mort mystérieuse de la jeune Christine constitue le dénouement de cette nouvelle?

Le Voyageur sur la Terre reprend clairement les thèmes de la peur et de la mort. La grande maison où vit le héros se trouve située au pied d'une église, si proche qu'elle "cachait le ciel tout entier" et dont la flèche, immense et menaçante, se transforme en véritable obsession pour Daniel qui craint, à chaque instant, de la voir s'écraser sur la maison. Des années auparavant, lors d'un incendie, la flèche s'abattit sur la maison que l'on dut entièrement reconstruire. L'effroi du jeune

homme est d'autant plus fort qu'il sait que "si elle s'abattait à son tour, ce serait juste en travers de (sa) chambre" (GREEN, 1972: 20). Encore une fois, la maison apparaît comme un symbole de danger. La mort guette le héros; bientôt, elle viendra le délivrer de toutes ses craintes. Le spectre de la mort plane aussi sur "Ferrière", la grande propriété qui sert de décor dans *Les Clefs de la mort*. Par son désir de vengeance, Jean attire la mort, dont on sent le poids angoissant.

Et si jamais maison greenienne fut associée à l'image de la mort, c'est bien "Nègreterre", le château du *Visionnaire*: avec son "aspect redoutable" et son "air de tristesse sauvage", il est le symbole même de la mort. Encerclé de saules, il apparaît soudain, au moyen d'une froide métaphore, emprisonné dans une "ceinture de métal". "Nègreterre", au nom chargé de sens, est le symbole de cette terre noire, au pays du deuil et du non-retour.

"Fontfroide", la demeure évoquée dans *Minuit* et où règnent le mystère, le silence, le froid, l'obscurité, la solitude, la peur, entretient, elle aussi, des liens étroits avec la mort et le néant. D'une certaine manière, rien n'y est vrai: un brouillard plane sur les choses et leur apparence change selon les émotions d'Elisabeth que la demeure effraye. La fragilité menaçante provoque le vertige et fait pressentir la fin tragique de l'héroïne qui se jettera dans le vide comme si une force inconnue la poussait:

[...] le gouffre l'appelait, car elle appartenait au gouffre depuis le jour où, pour la première fois, elle s'était penchée au-dessus des roches couleur de sang, et maintenant, de sa grande voix silencieuse, il lui parlait déjà le langage secret que seuls comprennent les morts. Tout à coup, Elisabeth se figura que la maison s'inclinait en avant comme pour la secouer de ses murs (GREEN, 1973: 617).

"Fontfroide" semble douée de pouvoirs presque humains et en même temps possédée par une force maléfique qui la conduit à la destruction de ses habitants.

Dans l'imaginaire greenien, la maison surgit presque toujours renfermée sur son mystère morbide. C'était vrai pour "Mont-Cinère", "Nègreterre" et "Fontfroide"; cela est vrai aussi pour "Wormsloe", dans *Chaque homme dans sa nuit* et le sera encore pour "Dimwood", dans *Les Pays Lointains* et *Les Etoiles du Sud*: à "Wormsloe", dans cette "haute et large" masse sombre en forme de "grand coffre", on crève d'ennui et on sent la mort aux aguets. De toutes les maisons greeniennes qui retiennent jalousement leurs secrets, "Dimwood" reste la plus mystérieuse. Dans cette demeure, "d'une rare beauté" mais sur

laquelle plane une terrible malédiction, chacun des habitants semble cacher un étrange secret, enfoui dans un passé aussi mystérieux qu'inavouable. Le bois maudit qui l'entoure et dans lequel, selon la légende, rôde le Diable, enferme la demeure dans un cercle magique et maléfique. Dans ce bois, "l'impression d'entrer dans un royaume du silence restait d'une force magique. Ici commençait un autre monde" (GREEN, 1973: 113). Pourtant, "Dimwood" est, en apparence, un décor de rêve: la riche plantation est couronnée par une somptueuse demeure entourée de vérandas et de colonnes, les pièces sont immenses et luxueuses, les fenêtres, hautes, ont des rideaux de mousseline et les dames, élégantes, se promènent le soir en robe blanche dans les longues allées entre les chênes et les magnolias, comme pour donner vie à un cadre à la beauté presque irréaliste. Dans ce décor qui semble fait pour le bonheur, les passions vont pourtant se déchaîner, rendant le drame inéluctable.

L'on sait avec quelle puissance des forces inconnues attaquent les espaces heureux de Julien Green et l'on constate que beaucoup de ces demeures sont elles-mêmes des espaces générateurs de Mal. En créant des demeures isolées, en marge de toute société, aux grands salons vides et silencieux, aux longs couloirs sombres et menaçants, le romancier fait vivre ses personnages dans de véritables hauts-lieux de solitude où plane toujours une sensation d'ennui, de malaise et de peur. Ce mystérieux envoûtement qu'exerce la demeure greenienne lui vient, en bonne part, de sa conception et de son caractère labyrinthiques: couloirs et corridors, escaliers, chambres secrètes et fenêtres, autant d'éléments doués de pouvoirs maléfiques. L'escalier est un espace privilégié du labyrinthe, lieu par excellence de manifestations du malheur. Très tôt, l'auteur s'en est aperçu et avoue dans son *Journal*:

Dans tous mes livres, l'idée de la peur ou de tout autre émotion un peu forte semble liée d'une manière inexplicable à un escalier. [...] Enfant, je rêvais qu'on me poursuivait dans un escalier. Ma mère a eu les mêmes craintes dans sa jeunesse. Il m'en est peut-être resté quelque chose (GREEN, 1975: 235-236).

L'image récurrente de l'escalier et qui plus est de l'escalier maudit, imprime au récit un caractère fantastique. Dans *Mont-Cinère*, la jeune Emily croise le fantôme de son père dans l'escalier; dans *Léviathan*, Mme. Grosgeorge, rongée par l'angoisse, monte et descend l'escalier; dans *Les Clefs de la mort*, Jean médite son crime dans

l'escalier et c'est là aussi que le bruit d'une sirène de bateau rappelle au héros d'*Epaves* sa lâcheté. C'est encore dans un escalier que le héros de *L'Autre Sommeil* s'évanouit. Ainsi, tous les personnages ressentent la même angoisse, les mêmes frayeurs dans des décors semblables: l'escalier, empreint à jamais des peurs enfantines du romancier qui résonnent du fond de son enfance et emplissent son oeuvre d'un son différent, fantastique et envoûtant.

L'escalier qui est, par définition, lieu de passage, donc symbole de mouvement, apparaît souvent, ici, comme lieu d'élection pour une étrange immobilité des personnages. Cette fonction peu courante de l'espace maudit qu'est l'escalier greenien, ne fait que renchérir son caractère suspect. Peu à peu, le lecteur découvre que l'image de l'escalier est bien plus qu'une image récurrente: elle s'érige en véritable obsession, non seulement à travers la fréquence de son utilisation, mais aussi et surtout par l'importance démesurée qu'elle prend à chaque fois. Contrairement à d'autres obsessions que les critiques ont cru déceler mais que l'écrivain s'est toujours empressé de réfuter, Julien Green se rendit compte, lui-même, combien ce thème est présent dans sa création et en fit l'exégèse dans un passage de son *Journal*:

[...] aujourd'hui encore l'escalier le plus banal n'est pas tout à fait sans mystère à mes yeux. Vu d'une certaine façon, il prolonge la rue ou la route et comme elles il est chargé de toutes les pensées de l'homme qui va vers son but (GREEN, 1973: 1147).

L'escalier, espace chargé d'émotions, est devenu, chez Green, l'un des thèmes les plus évocateurs car, à travers lui, s'égrènent toute l'angoisse et toute la souffrance dont le romancier accable ses personnages. Il devient le lieu de tous les dangers, microcosme privilégié de souffrance et déchirement pour des êtres pris au piège dans l'espace restreint que leur créateur leur a imparti. Il ne mène nulle part ailleurs qu'au-dedans de soi-même, à la peur et parfois aussi à la mort.

Conclusion

Julien Green bâtit des décors où semblent converger toute sorte de forces indéfinissables et maléfiques, créant une atmosphère de malaise, d'inquiétude et de peur. On trouve, donc, dans l'univers

greenien, peu d'espaces heureux tels que les définit Bachelard. La maison, surtout, peuplée d'objets étrangement vivants et menaçants, apparaît comme un espace hostile et maléfique. Les objets, doués de pouvoirs magiques, semblent dominer et terroriser les êtres, leur imposant leur bon vouloir, leur ôtant une partie de leur liberté. Dans cet univers insolite, tout se passe comme si les objets voulaient expulser les personnages de l'intrigue afin de mieux dominer la trame romanesque. Par un animisme omniprésent qui caractérise la fiction greenienne, au lieu d'abriter et de protéger, la maison se transforme en un grand œil qui surveille, qui épie chaque mouvement et chaque pensée de ses habitants. Les demeures romanesques, presque toujours vastes, silencieuses et sombres, sont des antres de solitude où les êtres se sentent emprisonnés, surveillés par le 'regard' froid et cruel des objets qui les entourent. La maison apparaît, ainsi, comme un espace surdéterminé où les couloirs sombres et les escaliers mystérieux ne sont que d'infimes parties du labyrinthe. Les chambres se transforment en prisons et les vitres des fenêtres en barreaux que l'on aimerait arracher. Une même soif d'évasion et une même impossibilité de briser les chaînes dévorent les personnages.

Ce monde clos qui, chez Bachelard, est symbole de protection et de bien-être, se transforme, dans la poétique greenienne, en prison angoissante. Tour à tour expression physique de l'ennui et de la médiocrité, domaine de la peur et lieu de tous les dangers, prison étouffante et pieuvre aux emprises tentaculaires, la maison peut tout aussi bien devenir objet de haine ou se transformer en objet de toutes les convoitises.

Il est étonnant de voir combien le décor romanesque - toutes ces maisons qui présentent d'aussi étranges affinités avec le royaume du mal et de la mort, presque toujours refermées sur leur mystère - est si différent et éloigné du souvenir lumineux des maisons qui ont traversé la vie de Julien Green et dont on retrouve la trace dans le *Journal* et l'*Autobiographie*. Le lecteur attentif ne peut que demeurer perplexe devant la distance abyssale qui sépare les maisons *réelles* et les maisons de *fiction*. S'il est vrai, comme l'affirme Bachelard, que nos souvenirs, nos oublis et notre inconscient sont "logés", et que, somme toute, notre "âme est une demeure" et qu'en "nous souvenant des *maisons*, des *chambres*, nous apprenons à *demeurer* en nous-mêmes" et que les images de la maison sont à double sens, c'est à dire qu'"elles sont en nous autant que nous sommes en elles", que penser alors de tous ces personnages greeniens? Sont-ils des êtres "à la tour abolie"? Ou bien la tour de leur âme a-t-elle été rasée à tout jamais?

Se pourrait-il que cette apparente absence de similitude entre les deux conceptions greeniennes de la maison trouve sa raison profonde dans le pouvoir d'un seul mot: "rêverie"? Peut-être, l'écrivain a-t-il, délibérément ou inconsciemment, privé ses personnages de la faculté de "rêverie" à laquelle Bachelard ne cesse de faire allusion et qui apparaît comme la condition *sine qua non* pour que la demeure devienne refuge et havre de paix.

Plus qu'un espace physique, la maison greenienne est et définit un espace moral où se placent les personnages, s'érigeant en symbolique représentation de leur angoisse. Lieu où les êtres n'ont pas "vécu la rêverie", elle se transforme, lentement, inexorablement, et malgré eux, en un lieu à fuir ou, plus encore, à détruire. Elle apparaît comme l'une des images les plus obsédantes de la fiction greenienne et elle n'est pas un espace de bonheur - son caractère inquiétant et maléfique la situe même aux antipodes de la définition bachelardienne.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston (1981), *La Poétique de l'Espace*, 10e ed., Paris, "Quadrige", PUF.

JUNG, C. G. (1931) *Essais de psychologie analytique*, (trad. Y. Le Lay; préf. Edmond Jaloux), Paris, Stock.

GREEN, Julien (1972), *Mont-Cinère, Léviathan, L'Autre Sommeil, Le Voyageur sur la Terre*, in *Œuvres Complètes*, T. I, Paris, "La Pléiade", Gallimard.

_____, (1973), *Minuit*; "La philosophie de l'escalier"; "Appendices II: Articles" in *Œuvres Complètes*, T. II, Paris, "La Pléiade", Gallimard.

_____, (1975), *Journal* in *Œuvres Complètes*, T. IV, Paris, "La Pléiade", Gallimard.

_____, (1977), *Œuvres Complètes, Autobiographie - Partir Avant Le Jour; Mille Chemins Ouverts; Terre Lointaine; Jeunesse*, T. V, Paris, "La Pléiade", Gallimard.

_____, (1987), *Les Pays Lointains*, Paris, Seuil.

_____, (1989), *Les Etoiles du Sud*, Paris, Seuil.