



L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte

sous la direction de Patrizia Oppici et Susi Pietri

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

2

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

issn 2532-2389

isbn 978-88-6056-564-8

©2018 eum edizioni università di macerata
Centro Direzionale, via Carducci snc – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Carla Moreschini

I volumi della collana “Experimetra” sono sottoposti a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 8) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Table des matières

- Susi Pietri
9 « Les mots et les pierres ». Enjeux d'une rencontre
- L'imaginaire architectural
- Michel Delon
43 *La Petite Maison* ou le pouvoir des seuils (1758-1871)
- Irene Zanot
59 *Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux ou le texte comme « opération architecturale »
- Daniele Frescaroli
75 La description, lieu de mémoire fictionnel.
L'espace architectural et l'histoire-mémoire dans *Les Rougon-Macquart* de Zola
- Francesco Paolo Alexandre Madonia
93 Architectures en vertige et « topographie » du personnage chez Julien Green
- Anna Lapetina
109 Dedali e geometrie musicali. L'architettura tra costruzione simbolica e formale in *Intervalle* e *L'Emploi du temps* di Michel Butor
- Emanuela Cacchioli
119 La fluidité des lieux définis. *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière et une structure architectonique avec des fenêtres sur le passé et sur le futur

L'espace architecturé

- Giorgietto Giorgi
135 L'*ekphrasis* du palais d'Ibrahim dans *Ibrahim ou l'illustre Bassa* de Georges et Madeleine de Scudéry
- Claudia Frasson
145 Description du paysage et fonctions de l'architecture dans les romans français de la fin du XVIII^e siècle
- Tommaso Meldolesi
157 La gare de chemin de fer, nouvelle forme architecturale du XIX^e siècle
- Laura Brignoli
167 Les habitations imaginaires de Pascal Quignard
- Davide Vago
181 L'architecture naturelle des romans d'André Bucher

Architextures

- Aurelio Principato
197 Chateaubriand et la mémoire du château paternel
- Susi Pietri
211 Architetture dell'incompiuto
- Eleonora Sparvoli
227 Memoria costruttrice e memoria melanconica nella *Recherche* de Proust
- Daniela Tononi
239 Génétique du modèle architectural : *Passage de Milan* de Michel Butor
- Maria Chiara Gnocchi
257 Des constructions. L'architecture du corps, de la mémoire et du récit dans *La Rénovation* de Dominique Rolin
- Fabrizio Impellizzeri
273 Du chantier narratif à l'« architexture » des tours dans les *Chroniques de l'asphalte* de Samuel Benchetrit

Architectures visionnaires

- Carmelina Imbroscio
291 L'architecture claustrante de l'espace utopique
- Rosalba Gasparro
305 Franz Hellens et Paul Willems, architectures de brume en Belgique francophone
- Alessandra Marangoni
319 Espaces urbains de Jules Romains. Une poésie de la ville après Du Bellay et Baudelaire
- Vittorio Fortunati
333 Dalle pietre alle stelle: l'architettura nei *Mémoires d'Hadrien*
- René Corona
341 Les constructions de l'enfance. Promenade poétique au gré des fantaisies enfantines et adolescentes : toits, émois, à travers les architraves du Poème et des points de vue du toi et du moi

Penser/dire l'architecture

- Letizia Norci Cagiano de Azevedo
369 Architetture barocche nell'opera letteraria di Montesquieu, prima e dopo l'esperienza italiana
- Alain Guyot
387 Écrivain, architecte ou urbaniste ? L'architecture comme passion et comme mode de pensée chez Théophile Gautier
- Luca Pierdominici
403 Une architecture littéraire du XV^e siècle : la *Salle* d'Antoine de La Sale
- Sara Cigada
417 L'architecture du texte dans une perspective « bréaliste »
- Paolo Frassi, John Humbley, Maria Teresa Zanola
435 *L'Histoire d'une maison* et *L'Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* de Viollet-le-Duc : représentation fictionnelle et documentation terminologique

	Patricia Kottelat
459	Architectures de mémoire et Grande Guerre : enjeux du discours architectural
473	Index des noms

Francesco Paolo Alexandre Madonia

Architectures en vertige et « topographie » du personnage chez Julien Green

Julien Green a toujours manifesté, dès son plus jeune âge, un intérêt certain pour le dessin et l'architecture, comme le témoignent ces quelques lignes tirées de l'*Autobiographie* où il parle de ses randonnées dans Paris : « Je courais dans Paris avec une sorte d'ivresse [...]. Comme j'avais la rage d'apprendre, on me voyait toujours avec un petit livre sous le bras. Tantôt c'était un guide du vieux Paris dans les marges duquel je dessinais au crayon des détails d'architecture. Toutes ces vieilles maisons m'enthousiasmaient »¹. La fascination exercée par ces vieilles demeures et les longues errances dans l'espace urbain parisien ont laissé une trace indélébile sur laquelle s'est "édifié" l'imaginaire de l'écrivain. Green établit en effet sa création romanesque sur la prééminence d'une image, d'une vision intérieure : « J'écris ce que je vois [...]. Si je ne vois pas, je ne puis écrire, je veux dire que si je n'ai pas devant les yeux une représentation très nette de la scène que je veux décrire, et je dis bien représentation, comme on dit représentation théâtrale, je ne puis rien faire »². Cette représentation, véritable *Vorstellung* au sens freudien, peut être suscitée par un objet insolite comme un gant trouvé sur une route (*Léviathan*) ou une photo (*Mont-Cinère*), ou encore des portraits (*Adrienne Mesurat*), mais ce sont surtout

¹ Julien Green, *Autobiographie, Jeunesse*, dans *Œuvres complètes* (édition de Jacques Petit, préface de José Cabanis), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1977, p. 1284.

² Julien Green, *Journal*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, 1975, pp. 1105-1106.

les maisons et les objets architecturaux à stimuler l'imagination de l'écrivain. C'est pourquoi son œuvre fourmille d'habitats urbains, de demeures, de chambres, de bibliothèques, de châteaux mais aussi de fenêtres, murs, seuils, escaliers... Les exemples sont innombrables mais l'on se bornera ici à l'étude de quatre romans : *Mont-Cinère* et *Adrienne Mesurat*, appartenant à la première période de l'écrivain, puis *Le Visionnaire* et *Minuit* qui s'apparentent davantage à sa veine fantastique. Les quatre romans offrent d'ailleurs deux par deux une analogie thématique qui participe de leur unité. On montrera en outre que les lieux ainsi représentés assument chez Green une dimension transcendante qui dynamise l'espace et le transforme dans sa nature même. Car il apparaît clairement que la simple description de l'espace dans lequel évoluent les personnages greeniens n'est pas le but essentiel du parcours scriptural du romancier ; de fait le monde ainsi bâti devient aussitôt un objet étrange qui, à peine édifié, semble s'animer d'une vie indépendante en étroite relation avec celle des protagonistes ; ceux-ci en effet vivent en symbiose avec lui et à phases alternes s'y identifient ou s'en différencient. Comme le dit bien Gaston Bachelard : « Avec l'image de la maison, nous tenons un véritable principe d'intégration psychologique. Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse. Examinée dans les horizons les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime »³. Enfin, comme l'a bien montré Philippe Hamon, les rapports du texte littéraire à l'architecture établissent des liens étroits dans les dimensions rhétoriques et métaphoriques ainsi que dans la constitution même du texte⁴.

*Mont-Cinère*⁵ (1926), roman que l'écrivain, en souvenir de ses origines américaines, situe au sud de Washington, est inti-

³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 18.

⁴ Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.

⁵ Julien Green, *Mont-Cinère*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, 1972. Toutes les citations sont tirées de cette édition (dorénavant abrégée en MC et citée directement dans notre texte).

tulé au nom de la maison où vivent les deux protagonistes principales, Madame Fletcher et sa fille Emily, une adolescente de quinze ans taciturne et sans beauté. Une minutieuse description de la demeure nous en révèle d'emblée l'imposante et austère "personnalité":

Représentez-vous une maison bâtie selon le modèle le plus simple des habitations américaines, c'est-à-dire en forme de coffre, avec un porche à colonnes qui règne sur presque toute la longueur de la façade. Basse et percée de petites fenêtres, elle n'a qu'un étage au-dessus du porche. Les murs sont peints en gris clair et le toit en pente douce est recouvert de tuiles brunes. Aucun ornement ne relève la simplicité de la façade; à peine un filet rouge souligne-t-il les moulures plates des colonnes [...]. Des arbres gigantesques, plantés un peu au hasard devant la maison, lui donnent un air de magnificence et s'élèvent par-dessus le toit en caressant les murs de leurs branches puissantes (*MC*, p. 77).

Mais un complément d'informations ne laisse pas de déconcerter le lecteur qui revient sur sa première impression :

Mais si l'on va jusqu'au bout de la grande pelouse, on découvre un autre paysage dont on ne pouvait guère soupçonner l'existence et qui surgit tout d'un coup comme on s'approche de la masse rude et trapue des roches noires : une profonde et fertile vallée s'étend entre Mont-Cinère et les collines; d'immenses étendues de terre cultivées se déroulent à perte de vue, du nord au sud, des champs de maïs, de blé, de trèfle déployant leurs couleurs sur le fond plus terne des prairies [...]. Retournez-vous maintenant et voyez Mont-Cinère. Les chênes et les sapins le cachent à moitié, mais entre les troncs noirs vous en apercevez les parois grises et les petites fenêtres carrées : vous pensez voir une prison (*MC*, pp. 77-78).

L'intérieur de la maison semble démentir au premier abord l'image rébarbative de la façade et présente un aspect plus confortable : l'ameublement est simple mais cossu ; toutefois quelques détails de la pièce dans laquelle l'on assiste à un entretien entre mère et fille, renouvelle la sensation d'un certain malaise : « La pièce dans laquelle se passait cette scène était haute et sombre ; le jour y pénétrait mal à cause de la disposition des draperies de peluche foncée qui cachaient à moitié les deux grandes fenêtres. Des fauteuils garnis d'une étoffe décolorée étaient rangés en demi-cercle autour de la cheminée et semblaient préparés pour une réunion » (*MC*, p. 75). Et il apparaît bien vite que la maison

avec ses zones d'ombre et la persistante menace qui en sourd, constitue « le premier être de l'œuvre »⁶ à partir duquel se situent les personnages et d'où s'irradient les thèmes majeurs du roman. Mont-Cinère assume donc bientôt une fonction symbolique : elle représente en effet le legs affectif et matériel qu'Emily a reçu de son père, qui a édifié la maison, et la jeune fille ne supporte plus que sa mère en dilapide le contenu en en vendant de temps à autre, mobilier, bibelots, argenterie : « Vous ne devez pas toucher à ce que mon père nous a laissé, s'écria la jeune fille. De son temps vous n'auriez pas osé vous défaire de son bien » (MC, p. 74). Par ailleurs, Emily pâtit le froid, qui règne souverain dans la demeure, alors que son contraire, le feu, "couve" sous-jacent dans toute la trame. Le mariage blanc qu'elle va stipuler avec le jardinier, Frank Stevens, lui permettra de devenir l'unique maîtresse de Mont-Cinère, soutenue par un semblant d'autorité masculine qui relèguera sa mère à un rôle subalterne dans la gestion de la maison.

Une fois le mariage célébré, sa première mesure est d'allumer le feu partout dans la maison: «Maintenant, les bûches y flambaient sans arrêt et sa grande occupation était d'en modifier l'arrangement, de glisser des fagots et des brindilles dans la cendre, de tout faire pour que l'intensité du feu ne diminuât pas une seconde» (MC, p. 251). Par le feu, image primordiale et biblique⁷, Emily, qui anticipe par maints aspects le tourmenté Joseph Day de *Moïra*, révèle sa nature profonde⁸. Et c'est toujours par le feu que, finies les illusions et bernée par l'ingénuité de ses calculs, elle détruira Mont-Cinère préférant mourir dans l'incendie plutôt que de laisser tomber sa propriété dans les mains d'autrui. Unique rescapé, Frank assiste impuissant et

⁶ Selon l'expression de Jacques Petit dans *Ceuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1086.

⁷ Le feu (*esh*) est présent dans la Bible tant pour permettre la purification de personnes, lieux et objets sacrés (Lv 13,52; Nb 31,23; Is 6,6), que pour leur destruction, afin d'en éviter la profanation (Ex 12,10; 29,34; Lv 4,12).

⁸ Michael O'Dwyer remarque en effet à propos du protagoniste de *Moïra* : « L'emploi de l'image du feu est un procédé rhétorique permettant au narrateur d'accentuer et de mettre en relief les sentiments et les sensations éprouvés par son protagoniste à des moments clés de sa lutte avec ses obsessions » (*La symbolique spirituelle du feu dans Moïra*, dans *Pratiques de l'imaginaire dans l'œuvre de Julien Green*, Paris, Hermann Éditeurs, « Vertige de la langue », 2015, p. 105).

horrifié à l'incendie qui dévaste la demeure au nom prédestiné : « Mont-Cinère brûlait. De la chambre d'Emily des nuages noirs roulaient sur la façade de la maison, et des flammes gigantesques perçaient la fumée et s'élançaient vers le toit [...]. La maison brûla jusqu'à l'aube » (*MC*, p. 270). Mont-Cinère accomplit dès lors à la lettre son destin et finit par entraîner la maison et la protagoniste dans un seul et même mouvement. Et comme relève bien Michel Guiomar : « Si Mont-Cinère est une maison solidement terrienne, son onirisme se trouve dans la hantise de possession, dans les idées fixes inquiétantes qu'elle crée chez ses habitants, dans les intrusions de l'invisible ; l'incendie qui la fait disparaître et l'identifie à son contenu toponymique de cendres lui confère des liens avec le monde irréel et onirique »⁹.

*Adrienne Mesurat*¹⁰ (1927) présente une certaine analogie avec Mont-Cinère dans la mesure où les lieux y constituent là encore de véritables noyaux de sens. Dans ce roman qui se situe cette fois à Tour-l'Evêque, une petite ville de la province française, l'espace romanesque s'élabore dans une suite de maisons, chacune desquelles est chargée d'une forte valence symbolique. Il y a d'abord la villa des Charmes, la maison des Mesurat. Comme dans le roman précédent, la demeure est un lieu de tacites animosités familiales où Adrienne, une jolie fille de dix-huit ans, subit l'autorité d'un père égoïste et routinier et la sourde jalousie d'une sœur aînée, Germaine, une femme précocement vieillie et aigrie par la maladie. La description de la maison en relève d'emblée le banal conformisme qui est le chiffre de son propriétaire :

À vrai dire, elle était assez mal faite [...]. Mais pouvait-on se plaindre que le mur n'occupât point plus de place ? La matière en était si laide ! On avait employé pour sa construction cette pierre rocailleuse toute hérissée de petites arêtes, et dont la couleur fait songer à une certaine espèce de nougat [...]. Avec son perron à encorbellement et sa marquise en forme de coquille

⁹ Michel Guiomar, *L'incendie de Mont-Cinère : préface à une topo-analyse de Julien Green*, « Revue d'esthétique », janvier-mars 1967, pp. 74-87, p. 87.

¹⁰ Julien Green, *Adrienne Mesurat*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I. Toutes les citations sont tirées de cette édition, (dorénavant abrégée en *AM* et citée directement dans notre texte).

elle semble avoir été l'idéal de toute une classe de la société française, tant on a mis d'empressement à en reproduire l'invariable modèle (AM, p. 291).

Mais un jour Adrienne, au cours d'une promenade, voit passer sur la route pendant un bref instant la voiture de louage dans laquelle se trouve le docteur Maurecourt, venu exercer depuis peu dans la petite ville. Elle s'éprend au premier regard de l'inconnu et à partir de ce moment sa vie assume un autre cours. Elle apprend par hasard que le docteur habite non loin de chez elle dans le pavillon blanc en face de la villa Louise, une autre maison inoccupée jusqu'à ce jour. Peu à peu toute sa vie se concentre dans l'attente du moment où elle pourra rassasier sa vue de cette maison. Le père Mesurat toutefois, suspectant une intrigue amoureuse, impose une surveillance constante à Adrienne. La villa des Charmes, figure métonymique de la coercion paternelle, est alors prise en horreur :

À force de regarder la villa des Charmes, elle en venait presque à s'imaginer qu'elle n'y avait jamais mis les pieds, qu'elle n'avait même pas remarqué jusqu'à lors la présence de cette maison banale et mal construite. Et cette impression voisinait en elle avec le dégoût que l'on peut avoir en face de quelque chose que l'on connaît trop bien et dont tout à coup on se détourne avec horreur, après en avoir supporté la vue pendant de longues années (AM, p. 482).

Une seule pièce échappe au dégoût qu'elle éprouve et suscite au contraire sa convoitise : la chambre de Germaine située au premier étage de la maison et de la fenêtre de laquelle elle peut contempler à loisir le pavillon blanc. La chambre et la fenêtre acquièrent en effet ici une fonction médiatrice, et comme souligne bien M.-F. Canérot : « Les fenêtres sont l'adjuvant irremplaçable du destin de l'héroïne: sans elles il n'y aurait pas de roman »¹¹. Se voyant joué par ses filles, qui, alliées enfin, ont préparé un plan pour que Germaine aille se soigner dans une maison de repos, le père Mesurat explose en une terrible colère

¹¹ Marie-Françoise Canérot, *De l'urgence de prendre l'air dans Adrienne Mesurat*, dans *Pratiques de l'imaginaire dans l'œuvre de Julien Green*, cit., p. 54. De même, Myriam Kissel remarque bien : « *Adrienne Mesurat* est véritablement le roman de la fenêtre. La scène de contemplation par la fenêtre rythme les étapes de la dégradation psychologique de la jeune fille » (*Le cheminement de l'écriture. L'espace dans l'œuvre de Julien Green*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 81).

où il menace d'aller trouver Maurecourt qu'il croit vouloir séduire Adrienne pour son argent. Au comble de l'épouvante, dans un geste dicté par une force irrésistible, la jeune fille pousse son père dans l'escalier où après deux grandes culbutes il dégringole jusqu'en bas, mort.

Avec la chambre et la fenêtre, l'escalier est en effet un décor d'élection de l'imaginaire greenien, comme le relève Annette Tamuly : « Si la chambre est le vrai cadre du personnage greenien, si c'est là que nous le voyons tel qu'il est, l'escalier le rend, au contraire, méconnaissable. Le personnage ne correspond plus à lui-même et ne répond plus de lui-même »¹². Et si effectivement dans l'escalier Adrienne réalise le mythe freudien du meurtre du père¹³, l'escalier devient aussi « le symbole du passage d'un mode d'être à un autre »¹⁴. De fait, à partir de ce moment, Adrienne libérée de sa sœur et de son père, pourrait finalement vivre sa vie. Elle s'y essaie d'ailleurs en partant quelques jours en voyage dans de petites villes limitrophes, mais elle rebrousse chemin et, prisonnière cette fois de ses fantasmes, elle retourne à la villa des Charmes, comprenant lui être indissolublement liée :

Elle avait cru qu'elle ne pouvait plus vivre à la villa des Charmes ; au contraire, elle ne pouvait plus vivre que là [...]. Elle avait hérité de son père une sorte de vénération de l'habitude qui la retenait dans ces murs, au milieu de ces objets dont chacun lui rappelait une enfance mélancolique et une jeunesse douloureuse. Sans doute, elle pouvait en modifier l'arrangement, déplacer les fauteuils et les chaises, mais elle avait besoin de les voir autour d'elle (AM, p. 462).

Une autre maison cependant pourrait offrir un palliatif à son isolement : la villa Louise depuis peu occupée par une certaine Léontine Legras, une femme vulgaire et curieuse. La villa Louise, en outre, pourrait lui donner enfin la possibilité d'accéder idéalement au pavillon blanc. Mais de fait la demeure, contaminée par sa peu recommandable occupante, est imprégnée d'une sensua-

¹² Annette Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel*, Québec, Sherbrooke, 1976, p. 233.

¹³ Sigmund Freud, *Totem und Tabu* [1913], trad. fr. *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1997.

¹⁴ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 156.

lité qui repousse instinctivement Adrienne. Villa Louise reste donc un lieu limnique qui englué encore davantage Adrienne dans sa mortelle solitude. De fait, Adrienne est spoliée par la voisine qui vole son argent avant de s'enfuir définitivement, refusée par Maurecourt auquel elle a avoué son amour mais qui lui montre l'impossibilité de réaliser une telle union, et enfin rejetée par une société qui lui est hostile ; il ne reste plus à la jeune fille que la voie de la folie : en proie au délire, elle sort de la villa des Charmes et s'engage sur la route, enfin délivrée du poids d'une existence sans joie : « Des promeneurs l'arrêtèrent un peu plus tard, comme elle dépassait les premières maisons du village voisin. Elle ne put donner ni son nom ni son adresse. Elle ne se rappelait plus rien » (AM, p. 519).

La chute vertigineuse du sujet dans l'oubli ne va pas sans rappeler la chute du père Mesurat par laquelle la maison acquiert une troisième dimension : celle de la hauteur. Ce n'est en effet que par cette chute que la hauteur se présente dans la description de la maison, alors que jusque-là cet espace n'était déterminé que par la largeur et la profondeur, qui en délimitaient la surface. « L'aventure d'Adrienne rappelle dans son mouvement et dans son échec, celle d'Emily », remarque à juste titre Jacques Petit¹⁵ : l'on se souviendra en effet que dans *Mont-Cinère* le vertige de la chute est réalisé par l'écroulement de la maison détruite par le feu et que la maison même est caractérisée par son "tassement". De fait l'espace constitué se présente dans ce roman, comme dans le précédent, sous la forme d'une spatialité verticale négative qui interdit, voire rejette, tout enracinement du sujet.

*Le Visionnaire*¹⁶ (1934) et *Minuit*¹⁷ (1936) forment, nous l'avons dit plus haut, une sorte de dyptique car d'une part leur genèse et leur rédaction sont étroitement mêlées¹⁸ et d'autre part

¹⁵ Jacques Petit, « Notice » à *Adrienne Mesurat*, éd. cit., p. 1127.

¹⁶ Julien Green, *Le Visionnaire*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1973. Toutes les citations sont tirées de cette édition (dorénavant abrégée en V et citée directement dans notre texte).

¹⁷ Julien Green, *Minuit*, *ibidem* (dorénavant abrégée en M et cité directement dans notre texte).

¹⁸ Voir à ce propos : « Comment j'ai écrit *Le Visionnaire* », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, pp. 1389-1392.

ils sont dominés par l'image d'un fantastique château, fruit des rêves et des chimères de leurs protagonistes. En effet, dans *Le Visionnaire* l'espace architectural prédominant est constitué par le château de Nègreterre tandis que dans *Minuit* l'abbaye de Fontfroide est le lieu où, dans la troisième partie du roman, la protagoniste résoudra enfin l'énigme de sa vie.

Le Visionnaire commence par un premier récit rétrospectif, narré par Marie-Thérèse, la cousine du véritable protagoniste de la trame, à savoir Manuel, mort prématurément de phtisie. La jeune fille en effet a découvert les carnets de son cousin dans lesquels se trouve un récit intitulé « Ce qui aurait pu être », qui constitue la partie centrale du roman. Marie-Thérèse évoque en particulier le jeu étrange auquel son cousin la conviait : le jeu du château. Manuel en effet, s'inspirant à l'existence réelle d'un château dont les enfants apercevaient les contours dans la campagne environnante, peuple le vieil édifice de personnages de sa fantaisie et raconte à Marie-Thérèse la vie et les aventures de ces bizarres châtelains, où lui-même a sa part. Puis, peu à peu le jeu qui, au début, n'était qu'une simple distraction, se mêle toujours plus profondément à sa vie et il commence à en faire le récit. Manuel écrit fébrilement chaque jour assis dans un angle de la salle à manger et il vit, dans le château de Nègreterre, une vie autre, en vérité pas plus sereine que la vie réelle, mais qui se configure comme un espace idéal où il transpose ses vicissitudes quotidiennes et ses désillusions en fascinantes péripéties : « Cependant mon journal s'emplissait d'un récit extraordinaire auprès duquel les petits faits quotidiens ne semblaient pas mériter la peine que je prenais encore de les signaler » (V, p. 308). Il trouve finalement dans l'écriture la réalisation concrète de son besoin de "bâtir" dont il confie si douloureusement le manque dans son journal: « Existait-il un point sur lequel je pusse bâtir ? Je n'osais le croire. Mon insuffisance me semblait énorme et mes lectures vaines, car je ne savais rien d'une façon précise » (V, p. 305). Dans les visions nocturnes qui sont la source de son inspiration, Manuel a trouvé le secret de la création romanesque et comme remarque bien Annie Brudo : « À partir de là, le terme de "visionnaire" acquiert enfin tout son sens [...]. Manuel, devenu

visionnaire, se déploie dans une dimension idéale où le temps se délivre de la contingence »¹⁹.

Dans son récit, Manuel fait tout d'abord la description du château de Nègreterre. D'architecture médiévale, fait de roches laviques, il est construit pour inspirer l'effroi, mais Manuel annote : « De nos jours, cette grosse masse noire n'intimidait plus personne » (V, p. 312), démentant en quelque sorte la première impression. D'ailleurs le matériau avec lequel est construit le château contient la même contradiction : « La pierre volcanique évoque le symbole du feu, mais d'un feu pétrifié, dominé et qui, en quelque sorte, a perdu sa force vitale »²⁰. L'on se rend bien vite compte que le château de Nègreterre et ses habitants rassemblent en les magnifiant toutes les obsessions et toutes les souffrances de Manuel: la maladie et la mort imminente, le désir et l'amour secret qu'il éprouve pour sa cousine, la médiocrité de sa vie. Et c'est surtout le personnage de la vicomtesse, en fait protagoniste principale du récit, qui concentre tous les fantasmes de Manuel : succédané de Marie-Thérèse, elle devient l'objet de son désir, mais elle est surtout obsédée par la mort que son père agonisant lui rappelle à chaque instant. Par son intermédiaire Manuel accomplit un long et douloureux parcours au terme duquel il finit par sublimer ses angoisses. « Édifier » le château de Nègreterre lui a donc donné la possibilité de réaliser l'entité totalisante de tous ses fantasmes où triomphe l'image dominante de la mort, mais dont il accepte, pacifié, l'inéluctabilité²¹. De fait, le deuxième récit de Marie-Thérèse qui reprend la rédaction de ses mémoires après avoir fini de lire les dernières lignes du récit de son cousin, raconte la mort de Manuel : Marie-Thérèse propose à son cousin une promenade du côté du château de leur jeu et de leur enfance. Parvenu à l'endroit qui n'est plus que ruines, Manuel sent ses forces l'abandonner et il se laisse glisser sur le

¹⁹ Annie Brudo, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 116.

²⁰ *Ibid.*, p. 131.

²¹ Et comme ajoute bien Edith Perry: « De fait, il s'agit moins pour Manuel de fuir la mort que de l'appivoiser, de s'accoutumer à sa présence et de prendre conscience du fait que non seulement elle est partout mais encore qu'elle est l'ultime refuge » (« *Ce qui aurait pu être* » : *une mise en abyme de l'imaginaire*, dans *Pratiques de l'imaginaire dans l'œuvre de Julien Green*, cit., p. 244).

sol. Retenant Marie-Thérèse qui veut chercher secours, il meurt, heureux, la tête appuyée sur ses genoux après lui avoir enfin confié dans un murmure : « C'est toi que j'aimais » (V, p. 389).

L'univers sinistre de ce roman transmet un obscur malaise où se révèle l'angoisse de l'écrivain lui-même, en proie à une crise religieuse et existentielle dont il s'affranchit en partie dans le roman qui constitue en quelque sorte le deuxième volet du *Visionnaire*, *Minuit*. Green lui-même en a la révélation quand il annote dans son *Journal* : « Pensé à *Minuit*, écrit presque en même temps que *Le Visionnaire*, *Minuit* est le rêve de Marie-Thérèse qui devient Elisabeth. Elle pénètre dans le château de Nègreterre qu'elle transforme en abbaye de Fontfroide. C'est si évident que personne ne l'a vu, pas même moi »²². Et il ajoute cependant : « *Le Visionnaire* toutefois est entièrement dans l'ombre, et *Minuit* dans la lumière, nocturne, il est vrai »²³.

En fait *Minuit* se distingue profondément du *Visionnaire* par la structure narrative, apparemment conforme à une conventionnelle répartition ternaire de la trame, mais qui, différemment du roman précédent, s'inscrit dans la verticalité et dans la transcendance. *Minuit* est peut-être en effet le plus onirique des romans de l'écrivain ; tout s'y ordonne dans un climax de tension et de suspense pour parvenir à l'apothéose constituée par la troisième partie où finalement Elisabeth, la protagoniste, pénètre dans cette étrange abbaye de Fontfroide grâce à laquelle et, au prix d'un douloureux périple initiatique, elle parviendra au terme de son destin. Dans ce roman tous les lieux et en particulier les maisons assument des significations diverses et contradictoires, mises en évidence dès les deux premières parties du roman qu'il convient d'examiner brièvement. Dans la première partie en effet l'on assiste au suicide de Blanche, la mère d'Elisabeth, qui se poignarde en haut d'une colline après avoir vu passer le train qui la privait à jamais de l'homme aimé. Recueillie par une de ses trois tantes, Rose, Elisabeth éprouve en fait une horrible angoisse. Sa tante en effet l'installe, en guise de chambre, dans

²² Julien Green, *Journal*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. VI, 1990, 19 septembre 1973, p. 112.

²³ *Ibidem*.

un débarras où s'amoncellent, pêle-mêle, des meubles et des objets disparates que la lumière d'une faible bougie transforme en horribles monstres. L'enfant, terrifiée, préfère s'enfuir et après avoir en vain cherché à se faire accueillir par ses deux autres tantes, elle erre dans le dédale des rues éclairées par la lumière de la lune qui offre à Elisabeth un spectacle insolite mais apaisant. Chez Green en effet, « la rue et la route représentent aussi des éléments significatifs du paysage romanesque »²⁴. C'est là, en effet que dans une rue la petite fille aperçoit, à travers une grille monumentale, un pavillon blanc placé au cœur d'une immense pelouse : « Cette vue lui procurait la douce et fugitive émotion d'un beau rêve » (M, p. 436). Comment ne pas se souvenir du pavillon blanc qu'Adrienne contemplait avidement durant ses escapades nocturnes ? Le symbole d'une vie autre, idéale et libérée des contraintes du quotidien, apparaît à nouveau clairement ici et préannonce, dans ce cas, la demeure de Fontfroide où Elisabeth trouvera refuge quelques années plus tard. Car entre-temps Elisabeth, pendant cette même nuit de cauchemar, est recueillie par un homme charitable, Monsieur Lerat, qui, la découvrant abandonnée et blottie dans la galerie centrale d'un marché ouvert, l'emmène chez lui. Dans la seconde partie quelques années ont passé et Elisabeth, âgée maintenant de seize ans, a grandi dans la maison des Lerat où elle a été aimée et choyée comme une fille. Pourtant malgré le confort et la chaleur de la maison, la nature secrète et nostalgique de la jeune fille, son instinctive inclination au rêve et au mystère, l'empêchent de goûter pleinement son bonheur. Être d'exception mais voué à la solitude et étrangère au monde qui l'entoure, Elisabeth, comme la plupart des héros chez Green, a « “la tentation de l'irréel” »²⁵. C'est pourquoi elle connaît, tour à tour, le désir de fuite et de refuge, l'angoisse et l'attrait de l'inconnu²⁶. Un événement inopiné mettra d'ailleurs tragiquement fin à la

²⁴ Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel*, cit., p. 242.

²⁵ Selon l'expression de Marc Eigeldinger qui donne le titre à son essai : *Julien Green et la tentation de l'irréel* (Paris, Éd. Les Portes de France, 1947).

²⁶ Voir aussi à ce propos l'intéressante étude de Benedetta Papàsogli, *Minuit: camminare nel vuoto*, dans *Dimore dell'assenza e dell'attesa*, Roma, Bulzoni, 1988.

seconde partie, projetant Elisabeth dans son ultime aventure. Un jour Marie Ladouet, une des tantes d'Elisabeth qui lui avait nié l'hospitalité, rend visite aux Lerat et leur raconte comment la nuit même où ils avaient recueilli l'enfant, un homme s'était rendu chez elle en proie au désespoir en demandant où se trouvait Elisabeth. Marie Ladouet laisse passer plusieurs années puis, par une sorte de caprice, elle écrit finalement à ce Monsieur Edme en lui disant où se trouve Elisabeth. Monsieur Lerat comprend qu'à cause de cette femme maléfique, il va perdre sa "fille" bien-aimée et il meurt comme fulminé par la douleur.

La troisième partie en effet démarre *ex abrupto* et voit Elisabeth accompagnée d'un certain Monsieur Agnel, en route vers cette abbaye de Fontfroide, soi-disant collège où elle devrait parfaire son éducation. Monsieur Agnel, laconique jusqu'à ce moment, avise pourtant la jeune fille peu avant l'arrivée à destination : « Ne vous attendez pas à retrouver chez nous le confort que vous avez connu chez M. Lerat, ni la même...la même ambiance. Fontfroide offre peu de distractions. Il est même facile de s'y ennuyer, si l'on n'a pas cultivé en soi le goût des occupations sérieuses, de l'étude » (M, p. 492). Puis après lui avoir dit que la demeure abritait autrefois un couvent de religieuses, il décline sentencieusement les préceptes de la maison : « Ordre et méthode. Ponctualité. Attention. Diligence » (M, p. 493). Ainsi informée, Elisabeth parvient finalement à Fontfroide, mais elle n'a qu'une vision fugace et estompée de l'extérieur de l'édifice. Quand elle pénètre finalement à l'intérieur de la demeure, la première pièce qui s'offre à sa vue se caractérise par l'ampleur et le vide, accentués ultérieurement par la hauteur du plafond. En outre une faible bougie occulte les détails et projette à démesure les ombres sur les parois. Ainsi la demeure se configure d'emblée dans les quatre éléments qui en constituent l'intrinsèque mystère : amplitude, vide, obscurité, silence. Fontfroide n'offre au regard qu'une vision partielle et intermittente qui la projette dans le merveilleux. Le nom même de Fontfroide l'associe au symbole de l'eau nocturne, symbole de mort mais aussi de vie. À Elisabeth, la sensitive, est assignée la fonction d'en pénétrer tous les arcanes et de trouver enfin la voie de la transcendance à laquelle sa nature l'a vouée. Le parcours d'Elisabeth procède par

le truchement de l'escalier qui prend là encore sa pleine valence symbolique de « l'entre-deux où rêve et réalité se croisent »²⁷.

C'est ainsi qu'Elisabeth parvient enfin à la chambre de M. Edme, dont le discours constitue le noyau central du roman. Comme une véritable parabole il commence par rappeler que le monde matériel n'est qu'illusoire, il poursuit ensuite par le récit d'un rêve advenu plusieurs années auparavant où, dans un temps aboli, il eut comme une prescience immémoriale de Fontfroide, lieu idéal : « où ne pénètre point la haine, où toute peur se dissipe, où l'esprit jette à bas l'épuisant fardeau du mensonge et des illusions » (*M*, p. 599). Au terme de ce discours, Elisabeth accède au troisième étage de la demeure et là elle choisit délibérément de se jeter dans le vide, « confiante de rejoindre les régions éthérées où l'âme peut enfin goûter le sentiment d'une liberté infinie »²⁸. De fait l'horreur de la chute est subvertie par M. Agnel, qu'elle voit se diriger vers elle : « Avec un sourire d'une bonté sublime, le vieil innocent lui tend les mains et elle se sent soulevée de terre par une force irrésistible » (*M*, p. 617).

Ainsi s'achève le roman qui laisse mieux entendre à ce point comment le rêve de Fontfroide, source transcendante et régénératrice, se distancie apparemment de Nègreterre, demeure tellurique et mortifère, mais qui, de fait, constituent ensemble les deux faces d'une même médaille : celle de leurs protagonistes, êtres en vertige, à la recherche exacerbée d'un lieu autre, idéal, où réaliser enfin leur soif d'infini.

De même, dans les deux romans précédents la vie d'Adrienne et d'Emily sont intrinsèquement liées à leurs demeures – édifiées et dominées par leurs pères – avec lesquelles elles établissent des rapports contradictoires mais inaliénables. Adrienne, être en cavale, comprend toutefois d'appartenir corps et âme à Villa des Charmes, épiphanie du « charme » qui l'enchaîne indissolublement à la maison et dont elle ne peut s'affranchir que par la folie. Emily, quant à elle, comble le vide existentiel créé par la mort de son père par l'amour morbide qu'elle voue à sa maison. À la dépossession de ce bien, elle en préférera la consommation,

²⁷ Tamuly, *Julien Green à la recherche du réel*, cit., p. 237.

²⁸ Brudo, *Rêve et fantastique chez Julien Green*, cit., p. 176.

unissant ainsi pour toujours, par le pacte du feu, ses cendres à celles de Mont-Cinère.

Il apparaît plus évident à ce point que la demeure et ses accessoires, quelle qu'en soit la forme et la nature, sont au cœur même de l'imaginaire romanesque de Julien Green et que ses personnages en expriment en quelque sorte la quintessence. Les romans que nous avons examinés le montrent bien, mais toute la production de l'écrivain en est la preuve tangible, comme il l'affirme lui-même à propos du roman *Varouna*:

Cette maison est partout présente dans les rêves qui sont mes livres. Ses parois invisibles s'élèvent autour de mes personnages et leur font une espèce de géole dont ils ne discernent pas les pierres, mais dont l'impérieuse contrainte pèse lourdement sur leurs âmes. Au fond d'eux-mêmes, une voix secrète les avertit qu'ils n'iront jamais si loin, ni si vite qu'une nuit ils ne se retrouvent devant une de ces portes inexorables, dans un de ces grands salons vides, et ils comprennent alors qu'ils n'ont jamais réussi à quitter la Maison et n'ont voyagé sans fin qu'à l'intérieur de ses murs. Ils l'aiment, comme moi, parce qu'ils savent qu'elle est la Vie avec ses étranges limites, et s'ils cherchent à s'en évader, c'est avec le désir inconscient de la retrouver un jour²⁹.

²⁹ Julien Green, *Varouna*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 792.