



APPROCHE PHENOMENOLOGIQUE DU PROBLEME DE LA REALITE

DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DE JULIEN GREEN

PAR

Annette Marguerite Tamuly née Jung

(Licence de Lettres, C.A.P.E.S., D.E.S.)

THESE

présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en
Philosophie, à l'Université d'Adélaïde, Australie, dans
le Département de Français.

Juin 1973.

TABLE DES MATIERES

<u>Avant-Propos</u>	1
<u>Première partie</u> : Le style phénoménologique de la pensée greenienne.	
1 - A la recherche du réel	53
2 - La réalité et l'épreuve de l'imaginaire ...	99
3 - La vision essentielle	137
4 - Réduction et modes de vision	186
5 - Langage et réalité	252
<u>Deuxième partie</u> : Les divers aspects du réel. Etude thématique et psycho- phénoménologique.	
1 - Les techniques d'expression du réel	342
2 - La réalité temporelle	439
3 - La réalité spatiale	523
4 - La réalité d'autrui	577
<u>Conclusion</u>	621

SUMMARY

Julien Green's novels show a sense of the enigma of reality which reductive analysis fails to understand. It appeared interesting therefore to analyse the work from within and to follow the text itself in order to see how different forms of reality emerge from it. A phenomenological approach is chosen as the most appropriate for this purpose.

This approach increasingly reveals that a deeper relationship exists between the phenomenologists and the writer, so much so that it seems possible to define Green's 'phenomenological style'. The first five chapters deal with the determination of this style.

One can observe in Green's work the attitude toward reality as in the phenomenologists (chapter : " A la recherche du réel ") : that is, not to define the substance of reality but to follow the movement by which reality takes form through the consciousness of the characters. One may conclude that although Green firmly maintains the existence of a ' échelle des réalités ' in which the supreme reality - God - dominates all other realities, still reality as we experience it remains elusive.

changing, in contradiction with itself, and must be conquered. There is a marked similarity in the way both Green and the phenomenologists try to grasp this reality. Imagination, for instance, is not a turning away from reality but a procedure by which reality is tested and confirmed (chapter : " La réalité et l'épreuve de l'imaginaire "). Further, phenomenology identifies reality in its empirical evidence, mainly through visual perception. But, this vision tends to become eidetical or a vision of essences. This attitude is apparent also in the novels of Julien Green (chapter : " La vision essentielle ")

The phenomenological principle of reduction is also illustrated in Green's novels (chapter : " Réduction et modes de vision "). The theme of the mirror symbolises the phenomenologists' tenet that the world has to be put within parentheses in that that consciousness leads to contemplation by itself. That reduction can never be totally fulfilled, however, is again symbolised by the image of the veil.

The study of language (chapter : " Langage et réalité ") further confirms the similarity between the phenomenologists and Green. Although the comparison between

Merleau-Ponty's theory of language and Green's language appears quite illuminating, it is however in the area of language that differences appear to exist. For Merleau-Ponty, human language itself is enough to reveal reality, while for Green there is a divine 'archi-parole' only which can bring reality into being.

In the final four chapters an attempt is made to understand more clearly the various forms of reality. This is a more traditional literary study of themes. A further development of the study of language (chapter : "Les techniques d'expression du réel") is considered to form a link between the two parts of the thesis since language is both a way to grasp reality (the first part) and also an expression of this reality (the second part). The analysis of symbols, images, and myths leads to a comparison of Green with the symbolic movement; but the symbolic elements in Green's writing appear also to be a way to reach reality, to form 'une voie d'accès au réel'. The chapter on this theme attempts to show how intimately literary analysis and philosophical meditation are related.

The study of the reality of time (chapter : "La réalité temporelle") is necessary to understand both the rhythm

and structure of Green's novels and how the reality of being is also being-in-time although a feeling for what is beyond time is possible. The chapter on " La réalité spatiale " completes the study of time. The reality of the world is confirmed only in so far as space becomes a living-space, but here too a longing for a ' beyond ' remains. Finally the reality of the other (chapter : " La réalité d'autrui ") appears as the converging point of all questions about reality. Only through intersubjective relations and particularly through meeting with the ' Other ' (l'Autre) can reality be confirmed. Green maintains his belief in an ' échelle des réalités ' and in the existence of a transcendental reality, still a reality as experienced by Green's characters. This reality as seen through the medium of a story becomes ambiguous in perpetual transformation and is never achieved. It is a reality which has to ^{b2} be experienced again and again.



RESUME

L'oeuvre romanesque de Green manifeste un sens aigu du mystère de la réalité qui échappe à toute analyse réductrice. Il nous a donc semblé qu'elle gagnerait à être saisie au travers d'une compréhension sympathique qui, s'attachant au texte même, verrait peu à peu et émerger les diverses formes de la réalité. La méthode phénoménologique paraissait représenter la voie d'approche la plus appropriée.

Chemia faisant, nous avons été frappés par une véritable parenté de pensée existant entre les phénoménologues et le romancier. Nous avons donc été amenés à définir le style phénoménologique de Green. C'est à la détermination de ce style qu'est consacré la première partie, c'est-à-dire les cinq premiers chapitres de cette thèse.

La rencontre de Green et des phénoménologues se marque tout d'abord dans un souci identique d'explicitier le réel (cf. chapitre : " A la recherche du réel ") non pas de définir sa substance, mais de suivre le mouvement par lequel le réel prend forme à travers la conscience et l'expérience des héros greeniens. Car, et c'est là

une de nos principales conclusions, la réalité chez Green ne cesse de se chercher, de se conquérir, de se contredire, bien que Green maintienne aussi le principe d'une " échelle des réalités " où la réalité suprême de Dieu domine toutes les autres formes du réel. Green et les phénoménologues paraissent suivre la même voie dans la saisie de ce réel toujours en devenir. Ainsi l'imagination n'est pas chez le romancier une manière de se détourner du réel, mais au contraire un moyen de dégager le réel et de le mettre à l'épreuve. (cf. chapitre : " La réalité et l'épreuve de l'imaginaire ")

Le style phénoménologique de Green se confirme ensuite dans ce souci de saisir le réel tel qu'il se donne lui-même, c'est-à-dire dans la vision : une vision qui chez Green, comme chez les phénoménologues, est à la fois perception naïve mais qui tend aussi à se transformer en vision eidétique. (cf. chapitre : " La vision essentielle ") Il nous a même semblé que l'on pouvait retrouver chez le romancier la tentative d'une réduction phénoménologique. (cf. chapitre : " Réduction et modes de vision ") Le souci de mettre le monde entre parenthèses pour que la conscience se regarde elle-même, a trouvé

son expression romanesque dans le symbole du miroir constamment présent dans les romans greeniens. Mais la réduction ne peut être achevée, elle aboutit toujours à une vision confuse et voilée. Cette impossibilité d'une réduction parfaite se trouve symbolisée par l'image du voile.

En examinant enfin le langage greenien (cf. chapitre : " Langage et réalité ") nous trouvons une dernière confirmation du style phénoménologique de Green. Son langage de romancier apparaît comme une illustration de la thèse du langage telle qu'elle a été élaborée par un Merleau-Ponty en particulier. C'est aussi à travers le langage romanesque que l'on décèle cette ambiguïté fondamentale du réel chez Green : d'une part, le réel n'est rien d'autre que ce que révèle la parole humaine, d'autre part cependant, le langage romanesque doit toujours s'effacer devant une archi-parole divine seule créatrice du réel.

Dans la deuxième partie, composée des quatre derniers chapitres, nous nous sommes efforcées de mieux comprendre quelques formes particulières de la réalité chez Green, nous livrant ainsi à une étude thématique plus traditionnelle.

Pour introduire cette deuxième partie, la poursuite de notre réflexion sur le langage était tout indiquée (cf. chapitre : " Les techniques d'expression du réel ") dans la mesure où le langage est à la fois une manière de saisir le réel - et en ce sens il s'agit de prolonger la première partie - et une expression même de ce réel. L'étude littéraire des symboles, des images et des mythes nous a amenés à établir des rapprochements entre Green et les symbolistes. D'autre part, ces mêmes éléments nous sont apparus comme formant la voie d'accès principale au réel. Ce chapitre consacre donc l'union entre l'analyse littéraire et la réflexion philosophique, une union qui devrait être sensible tout au long de ce travail. L'étude de la réalité du temps (cf. chapitre : " La réalité temporelle ") est indispensable pour comprendre à la fois le rythme et la structure des romans greeniens et en même temps pour mieux saisir la réalité de l'être qui est essentiellement être-dans-le-temps, mais qui aspire aussi à un au-delà du temps. Le chapitre suivant (cf. " La réalité spatiale ") complète l'étude sur le temps en révélant les dimensions spatiales du roman greenien. Il s'agit de confirmer la réalité du monde en rendant l'espace habitable, mais aussi de pré-

servir la nostalgie de l'ailleurs. C'est la réalité d'autrui pourtant qui forme le point de convergence de toutes les autres questions sur le réel. (cf. chapitre : " La réalité d'autrui ") C'est par la médiation de l'autre que la réalité s'affirme ou se nie. Il n'y a en fin de compte d'autre réalité que celle qui se révèle dans la rencontre avec l'autre, c'est-à-dire dans l'amour.

Je soussignée, Annette Marguerite Tamuly née Jung,
certifie sur l'honneur que la présente thèse n'a été
soumise à aucune autre Université en vue de l'obtention
d'un autre titre ou d'un autre diplôme.

A part les passages dont les références ont été dûment
indiquées, ce travail n'emprunte aucun texte tiré d'un
ouvrage ou d'un écrit antérieurement publié par un
autre auteur.

^ ^
Annette Tamuly.

REMERCIEMENTS

Je tiens, en premier lieu, à apporter le témoignage de ma gratitude au Professeur J. G. Corneli, ancien chef du Département de Français de l'Université d'Adélaïde. C'est grâce à ses encouragements et à son appui que j'ai pu entreprendre la préparation de cette thèse durant mon séjour de 4 ans en Australie du Sud.

Le Dr. M. Spencer (M. A. Cambridge, D. Phil, Oxford) a bien voulu accepter de diriger mon travail. Son intérêt pour la phénoménologie, sa connaissance approfondie des travaux de la Nouvelle Critique en particulier, m'ont été d'un secours inestimable. Il a su combler bon nombre des lacunes que ma formation essentiellement philosophique, avait laissées dans mes connaissances littéraires. Je lui sais gré d'avoir accepté de suivre de très près l'élaboration de ce travail. Ses remarques et ses critiques tant sur la forme que sur le fond, n'ont cessé de m'encourager tout en m'incitant à être plus exigeante vis-à-vis de ma propre pensée. Qu'il veuille bien trouver ici l'expression de ma profonde reconnaissance.

Une amie de longue date, Monique Havelka, documentaliste au Centre de Documentation pédagogique de Reims, m'a fidèlement transmis tous les articles qui ont paru sur Julien Green dans la presse française, durant la préparation de cette thèse. Je tiens à la remercier très vivement pour son aide précieuse.

J'ai pu mener à bien la rédaction de ce travail grâce à une bourse que m'a allouée l'Université d'Adélaïde, (University Research Grant) du mois d'avril 1979 au mois de mai 1979. Avec l'accord du " Research Board " de l'Université d'Adélaïde, j'ai pu passer une année entière en France, ce qui m'a permis de terminer mes recherches dans les meilleures conditions de travail.

Je suis redevable à Madame Hélène Chenavier de Vienne (Isère) d'avoir bien voulu se charger de la dactylographie de la thèse.

" There is no escape from the seriousness and persistence of the questions of reality and of being ".

H. Spiegelberg.

AVANT - PROPOS

L'année 1971 voit enfin la consécration par l'Académie française de l'importante oeuvre de Julien Green. Les articles, les thèses et les études ayant trait à cet auteur n'ont cessé de se multiplier. Mais, il est à peine besoin de le dire, la richesse et la valeur d'une oeuvre littéraire se mesurent à la possibilité presque infinie des interprétations que non seulement elle autorise, mais encore qu'elle appelle et qu'elle sollicite. Louis Vax écrit à ce propos : " Les oeuvres sont polyvalentes, multiformes et susceptibles d'éclairages infinis. On n'en aura jamais fait le tour. Non pas qu'elles recèlent des abîmes de profondeur; mais parce que, les mettant sans cesse en question, on multiplie les éclairages qui rendent possibles les interprétations les plus disparates. Toute lumière nouvelle qu'on projette sur elle paraît en émaner ".¹ En tentant cette approche phénoménologique du problème de la réalité dans l'oeuvre romanesque de Julien Green, nous contribuons certainement à la disparité de l'oxymore greenien. Reste à prouver que l'oeuvre même que nous nous proposons d'étudier, bénéficiera de cet

éclairage nouveau.

I

Parmi les nombreuses thèses publiées jusqu'à ce jour, on peut distinguer tout d'abord celles qui mettent l'accent sur l'intérêt psychologique des romans greeniens. C'est la finesse dans l'étude de l'avarice qui a d'abord frappé les critiques de " Mont-Cindre " lors de sa parution en 1936. Et ce qu'il faudrait surtout lire dans les romans greeniens, c'est toute une psychologie de la passion. Pourtant, comme le fait remarquer Jean Sémolué : " la psychologie est chez lui (Green) complexe plus que nuancée ".² Et d'ailleurs, la psychologie greenienne apparaît d'emblée comme une psychologie à la dérive : car ce serait plutôt du côté de la psycho-pathologie que l'on devrait chercher les principes capables d'éclairer le comportement des personnages greeniens.³ Green, quant à lui, ne cherche nullement à expliquer la conduite de ses personnages, il se contente de les décrire, de les rendre présents. Est-il donc un mauvais psychologue ? Oui, si la psychologie consiste à analyser la conduite pour en dégager les lois et en quelque sorte le

mécanisme. Non pourtant, si, comme nous le verrons, la psychologie est précisément phénoménologique, c'est-à-dire descriptive, si elle consiste à présenter le plus exactement possible, la conduite, à la laisser paraître sans recours à des explications théoriques. Enfin il faut s'empressez d'ajouter que la psychologie dans l'oeuvre de Green, ne paraît vraiment que lorsqu'elle laisse entrevoir ou transparaître un au-delà d'elle-même; l'intention psychologique faisant toujours place chez Green à l'intention métaphysique. A la date du 3 novembre 1947, Julien Green note dans son " Journal " :

" Mes romans laissent entrevoir dans de grands remous, ce que je crois être le fond de l'âme et qui échappe toujours à l'observation psychologique, la région secrète où Dieu travaille. "

La psychologie indissolublement liée à la métaphysique, voilà qui fait déjà songer à un mode de penser phénoménologique.⁴

Toute tentative pour interpréter les romans de Green par la psychologie de l'inconscient du romancier, se heurte aux mêmes limites. Pourtant, rétorquera-t-on, dans son " Journal " comme dans son autobiographie, Green semble inciter le critique à entreprendre des recherches psychanalytiques et, qui plus est, il pose lui-même, les premiers

jalons d'une véritable psychocritique qui, plus amplement développée, n'aurait sans doute rien à envier aux études d'un Charles Mauron. Constatant par exemple, que la plupart des scènes tragiques dans ces romans sont liées à la présence d'un escalier, il écrit :

" 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. Chez bien des romanciers j'en suis sûr, c'est l'accumulation de souvenirs innombrables qui fait qu'ils écrivent. Ils parlent pour des centaines de morts, leurs morts; ils expriment enfin tout ce que leurs ancêtres ont gardé au fond d'eux-mêmes par prudence ou par pudeur. " (J.1, p. 137)

L'obsession de la mort dans les romans greeniens se justifierait par le fait que Green a perdu une mère passionnément aimée dès l'âge de 14 ans, le thème de la solitude se comprendrait en fonction des tendances homosexuelles de l'auteur⁵ ou de son isolement d'Américain déraciné. Pour justes qu'elles soient, de semblables analyses restent néanmoins insuffisantes. Et il faut bien admettre que si Green lui-même suggère cette psychanalyse, c'est un peu, semble-t-il, comme on succomberait à une tentation: la tentation de mettre un terme aux dilemmes de l'existence vécue, de résoudre l'énigme personnelle en la réduisant à la clarté et à la rigueur d'une explication théorique et générale. Ainsi la psychanalyse séduira Green, mais le

laissera sceptique :

" J'ai lu presque d'un trait le petit livre de Freud sur l'enfance. Il faudrait presque tout souligner dans ces pages étonnantes, mais Freud aura beau tout expliquer le mystère reste entier. Quand il aura établi que l'enfant est épris de sa mère, il n'aura fait que reculer un peu les limites de l'inconnu, car la question que je me pose encore est : pourquoi ? Sur l'essence de notre être, comme tous les théoriciens, Freud garde le silence. " (J. 1, p. 162)

De même, il note à propos de Stekel :

" Dès que l'homme se figure qu'il se connaît, que rien n'échappe à l'analyse, il va vers les ténèbres. Garder toujours le sens du mystère. " (J. 3, p. 227)

L'analyse psychologique s'ouvre bien sur le mystère, elle n'en fournit pas la clef. " On n'en finirait pas, écrit J.L. Prévost, de mentionner tout l'inexplicable dans le comportement des personnages de Green. " ⁶ Les critiques les plus perspicaces ont tous souligné les insuffisances de l'analyse psychologique et la nécessité de définir les dimensions métaphysiques du roman greenien. ⁷

Mais c'est peut-être Mme Janine Carrol qui a su noter avec le plus de finesse le passage d'un espace psychologique à un espace métaphysique, en disant notamment : " l'expérience greenienne est une expérience d'élargissement commençant par la saisie de la réalité individuelle pour s'étendre et embrasser des dimensions très vastes - l'univers divin en même temps que les

espaces de l'enfer - elle contient par conséquent, dans son point de départ déjà une vue de l'ensemble, elle est marquée dès le commencement par cette force extraordinaire qui dirigera son déroulement. "8

+ + * + +

Mais passer de la psychologie à la métaphysique, ce n'est pas abandonner l'inexplicable pour le certain. La perplexité de la plupart des critiques semble au contraire augmenter dès qu'ils s'aventurent sur ce nouveau terrain. Puisque Green lui-même, comme nous le rappelions plus haut, nous invite à explorer " la région secrète où Dieu travaille ", on cherchera donc à saisir le romancier comme écrivain religieux. Kierkegaard comparait le christianisme à une ortie, car, disait-il, " la subjectivité s'y pique, mais on ne la saisit pas. " Le critique groenien a tût fait de s'apercevoir qu'il en va de même de la religion de Green : on s'y pique, mais on ne la saisit pas. F. de Boisdeffre écrit : " Green a tenté sans toujours y parvenir de faire passer dans son oeuvre le combat de la grâce et du péché. "9 Même après sa deuxième conversion, les romans de Green ne sont pas tellement plus catholiques ! Ce qui gêne beaucoup de commentateurs, c'est cette religion non étiquetée, non définie. Ce malaise apparaît de

façon amusante dans cette remarque, par ailleurs parfaitement juste, de Mme Elena Valenys, évoquant en particulier " Chaque homme dans sa nuit " : "C'est parce que Green est tellement protestant sous le nom de catholique, que les catholiques de ses romans paraîtront si protestants."

¹⁰ A quel Dieu ou à quels dieux faut-il donc se vouer ? A ceux de l'Orient ? Mais déterminer l'influence de la pensée orientale sur Green n'est pas aisé non plus.

Samuel Stockes ouvre très prudemment son chapitre intitulé " The solace of Buddhism " par ces mots : " The examination of Green's interest in Buddhism must be approached with the understanding that Buddhism is a religious philosophy whose interpretations and ramifications are too numerous for Green to have embraced without deeper study than he gave to the subject."¹¹

Stockes souligne bon nombre de " contradictions " dans la pensée greenienne, par exemple : " So in spite of what Green's ideas were in connection with karma one of his main concerns continues to be man's solitude."¹² ou encore : " One can judge how extensively Christianity is mixed with Buddhism in this statement ... "¹³

Si le critique se heurtait à l'inexplicable d'ordre psychologique, il le retrouve ici dans l'ordre religieux.

Certaines critiques réduisent d'ailleurs l'un à l'autre, en montrant, par exemple, que la confusion dans la pensée religieuse proviendrait de l'incohérente éducation religieuse du jeune Green. Ainsi l'intention religieuse, véritable chef de voûte de l'univers romanesque selon Green, ne parviendrait pourtant qu'à s'exprimer sous la forme d'une religiosité vague et confuse. Mme Vaisnye note encore dans sa thèse : " Green assure que tout homme est profondément religieux qui sent en lui-même la nostalgie du divin, de l'infini, de l'immortel, qui cherche à se dépasser ou qui veut que la vie ait un sens. Une définition aussi généreuse et générale a cela de gênant qu'elle inclut les meilleurs écrivains, non seulement de ce siècle, mais de toujours. Et qui plus est, Sartre, Malraux, Camus, Céline, consentiraient-ils à être connus comme écrivains religieux ? "14

Nous disions, au début de cette introduction, que les points de vue sur une oeuvre étaient presque infinis. Il faut maintenant limiter cette affirmation. Certaines modes d'interrogation paraissent en effet, aboutir si rapidement à un point mort, comme s'ils s'émoieraient au contact de l'oeuvre, que l'on est en droit de se demander s'ils révèlent immédiatement un défaut de l'oeu-

vre ou si ce ne sont pas les méthodes mêmes du critique qui sont inadéquates. Critique de dernière heure, nous avons l'avantage de pouvoir bénéficier des études nombreuses et riches qui ont paru sur l'oeuvre de Green, mais aussi de tirer leçon d'un certain nombre d'échecs. Or, à tout bien considérer, deux défauts essentiels nous semblent guetter la critique greenienne. Si l'on veut bien nous passer ces images spatiales, disons qu'une forme de critique se situe trop bas : cherchant à saisir la source psychologique ou psychanalytique de l'oeuvre greenienne, elle semble la tarir. Elle fournit une explication scientifique indéniable en soi, mais qui s'incurse pourtant contre la valeur esthétique de l'oeuvre greenienne : toute la beauté des romans, nous le verrons amplement, vient d'un refus d'élucider le mystère, de réduire les énigmes, d'expliquer le paradoxal. L'analyse psychologique risque donc toujours de faire violence à l'oeuvre de Green et de la déaturer.

Notre premier souci doit donc être de chercher une interprétation assez pénétrante pour dégager le mystère, mais suffisamment souple aussi pour le laisser subsister, sans le réduire et donc le nier. A l'autre extrémité, il existe une critique qui se situe trop haut. Nos remarques sur la

pensée religieuse devraient nous permettre de définir ce nouveau danger. Une certaine critique, oubliant d'ailleurs les sources obscures dont se nourrit l'oeuvre grecque, cherche à la pousser jusqu'aux catégories claires d'une pensée parfaitement transparente à elle-même.¹⁵

Green, métaphysicien ou écrivain religieux, devrait pouvoir être rangé dans telle ou telle école de pensée. Mais la critique qui tente de répondre à cette exigence, se rend aussi coupable de violence à l'égard de l'oeuvre et la manque à son tour. Il serait faux de juger Green comme s'il était resté en deçà de la clarté d'un système métaphysique ou religieux. Green n'est pas un mauvais Bernanos, ni, pour prolonger un parallèle établi entre " Epaves " et " La Chute " ¹⁶, un Camus qui n'aurait pas su formuler nettement sa philosophie de l'absurde. Le point de vue que nous adopterons dans ce travail, a été choisi en premier lieu dans le souci de pallier à ces lacunes dans la critique grecque. Cela ne signifie nullement que nous ne tiendrons pas compte de l'analyse psychologique. Nous y recourrons sans cesse, mais à condition seulement qu'elle ne prétende pas fournir la clef d'un mystère reconnu comme essentiel et qu'elle apparaisse comme la préface d'une

métaphysique qui donnera au mystère ses vraies dimensions. Nous espérons, par là même, saisir la valeur esthétique de l'oeuvre greenienne et, pour autant que cela est possible, nous montrer fidèles aussi à la métaphysique de l'auteur.

II

Il nous a semblé que la phénoménologie pouvait le plus adéquatement satisfaire à ces deux exigences. Pourquoi ? La Nouvelle Critique nous a rendu sensibles à la nécessité de faire un choix avant même que d'entreprendre un travail critique. Roland Barthes écrit fort justement : " le péché majeur en critique, n'est pas l'idéologie, mais le silence dont on la couvre. "17

Nous ne voulons pas nous laisser exposer à une accusation de mauvaise foi et, nous réclamant très fermement de la phénoménologie, nous aurons du moins l'avantage d'avoir affaire à une philosophie qui se veut sans préjugés.

L'influence de la phénoménologie a été particulièrement décisive dans la critique littéraire contemporaine.

Et la présente thèse n'aurait jamais pu prendre forme

sans la lecture, toujours si stimulante, de l'oeuvre de Gaston Bachelard, mais aussi des travaux riches et suggestifs de R. Barthes, J.P. Richard, J. Starobinski et G. Poulet, pour ne citer que ces quelques noms.¹⁸

Mais un mode de pensée, si fécond soit-il, risque toujours de perdre un peu de sa vertu par un trop long usage et rien ne serait plus dangereux que de réduire la phénoménologie à quelques formules d'emprunt. Au risque d'alourdir un peu l'exposé littéraire, nous avons donc pris soin de remonter aux sources de la phénoménologie, c'est-à-dire aux textes mêmes des phénoménologues. Cela nous paraît d'autant plus nécessaire que c'est là que cette forme de pensée se donne dans sa signification la plus valable à notre sens : comme méthode et non pas comme simple introduction à un système philosophique, existentialiste ou autre. Nous avons, à dessein, ouvert aussi largement que possible, l'éventail des textes empruntés aux phénoménologues, non pas par un éclectisme facile, mais afin de ne pas rester prisonniers d'une direction de pensée unique. C'est aussi au contact de ces textes si divers, malgré leur commune origine, que l'esprit du critique s'exerce, s'accomplit, se cultive.

Ajoutons enfin qu'on apprend et qu'on réapprend la méthode phénoménologique au fur et à mesure qu'on l'applique : d'où ce constant va-et-vient entre les écrits des phénoménologues et les romans grecs. L'originalité de la critique phénoménologique consiste en ce qu'elle n'implique pas seulement une mise en question de l'œuvre étudiée, mais aussi une perpétuelle mise à l'épreuve du critique et de sa méthode. Cette situation, on le voit, n'est pas de tout repos, mais en l'assumant pleinement, nous avons aussi bon espoir d'échapper à la tendance dénoncée par E. Jones, celle, écrit-il " commune à presque tous les néocritiques français ... de faire entrer de force les sujets étudiés dans un système tout fait. "19

La méthode phénoménologique nous apparaît comme un bon moyen de dépasser le dilemme de la critique subjective et de la critique objective. Il s'agit en effet d'entrer en communication avec le texte même tout en faisant preuve d'une compréhension sympathique. Et ce que Paul Ricoeur dit du philosophe, pourrait s'appliquer aussi en critique littéraire : " le philosophe adopte, par provision, les motivations et les intentions; le philosophe ne les " sent " pas dans leur naïveté première,

il les " resseat " sur un mode neutralisé, sur le mode du comme si. C'est en ce sens que la phénoménologie est une répétition en imagination et en sympathie "20

C'est cette " neutralisation " qui devrait déjà, sinon assurer, du moins annoncer une certaine objectivité de la critique. Car " le phénoménologue ... est le vrai " positiviste " qui retourne aux choses mêmes et s'efface devant l'originalité et l'originalité des significations. "21

En recourant donc à la phénoménologie, nous ne faisons choix ni d'une idéologie, ni d'un système philosophique, mais simplement d'une méthode. Nous allons montrer, dans le paragraphe suivant, que cette méthode, quelque nous donnant une direction de recherche très nette, doit cependant rester ouverte et prête à s'infléchir selon les suggestions du texte grecien.

III

Le roman est " le miroir de la réalité " affirme Green. Il nous faut donc poser, dès à présent, les premiers jalons d'un mode d'approche phénoménologique du roman, quitte ensuite à en étendre le principe afin de pouvoir

saisir phénoménologiquement la réalité en général, telle qu'elle se donne au travers des romans greeniens.

On dit du lecteur attentif qu'il est " plongé " dans sa lecture. Nous essaierons de même de nous plonger dans l'univers greenien, espérant découvrir sa signification dans l'obscurité féconde d'un noyau de relations qui en ferment la substance vivante. En ce sens, nous pouvons faire nôtres ces mots d'Eugène Ionesco : " Si la description est très serrée, comme il faut qu'elle le soit, si elle colle étroitement à l'oeuvre, elle permet de saisir son unicité, en pénétrant dans les articulations intimes vibrantes de l'oeuvre, elle nous fait connaître son cheminement, sa conduite ... elle nous fait ressortir comme d'elle-même son intention et sa signification. " ²²

Un livre de Julian Green devra donc moins nous apparaître comme un texte à interpréter que comme un être vivant à comprendre : car il est beurré d'intentions, il a sa conduite propre, il se transforme et se contredit parfois. Ainsi il y a bien les livres " du romancier " : " le Visionnaire, c'était le roman du romancier " (J.G., p. 43) mais il y a aussi les livres qui s'élèvent contre leur propre auteur :

" Il arrive quelque chose à mon livre, je ne sais quoi, mais il s'inquiète; et d'une manière impossible à exprimer, je devine qu'il le sait et s'en réjouit. Cela m'a fait ressouvenir d'un mot curieux que prononçait Cocteau devant moi, il y a quelque temps. " Nos livres nous détestent " (J.2, p. 120)

Mais où faut-il situer ces " articulations intimes vibrantes " qui constituent pour nous la réalité même d'un livre ?

Peut-être d'abord dans cette exaltation du créateur qui rêve à tous les possibles, dans ces racines informulables qui s'expliquent paradoxalement tout autant par la psychanalyse de l'inconscient du romancier que par le désir d'absolu qui hante tous les créateurs : contraindre enfin la vérité à se révéler, dire ce qui n'a jamais été dit, faire entendre " l'in-ouï ". Le livre aura beau ensuite se reformer sur un récit, il restera pourtant comme ouvert sur ce rêve original. En écrivant, Green manifeste souvent sa culpabilité, car, dit-il, les sources du roman sont empoisonnées. Et pourtant, il se demande aussi :

" Ai-je jamais rien écrit dans la joie ? Oui, le début de presque tous mes livres, car il y a en moi un indomptable optimisme qui fait que je ne commence jamais un roman sans les plus grandes espérances. " (J.2, p. 30)

Il faudra donc aussi savoir lire cette joie qui

s'inscrit à l'horizon de l'oeuvre greenienne.

Mais le passage de l'intention à la réalisation qui constitue pour le travail littéraire son avènement à l'être, s'accompagne en même temps d'un dégonflement tragique, d'une sorte de chute qui peut se faire sentir comme une première trahison du langage.

" Il y a vraiment trop loin de ce que j'écris à ce que j'aurais voulu écrire ... J'ai l'illusion d'une puissance énorme ... Revenu à ma table de travail, je me dégrise tout à fait ... J'essaie d'écrire, mais j'ai l'impression curieuse que les mots me haïssent et que je les assemble de force. " (J.I, p. 102)

Pour bien comprendre Julien Green, il faut saisir dans son roman écrit la nostalgie constante d'un roman sans paroles qui le précède, de même d'ailleurs que le langage romanesque apparaît comme une invocation qui débouche sur le silence.

Mais la réalité du roman est aussi faite du mouvement de rébellion des personnages contre leur auteur, ils se mettent " en travers " du récit, dira Julien Green. Le romancier croyait leur décerner la parole, et voici qu'ils s'en emparent. Ce retournement est nécessaire pourtant puisque, seul, il peut conférer à l'oeuvre sa valeur de vérité. L'auteur rêvait d'inventer le monde, mais le monde était déjà là et lui résistait. Le

créateur se mue en spectateur d'un univers qui se constitue sous ses yeux et le spectacle n'est peut-être autre que celui, fascinant, de sa subjectivité en folie.

" Si je ne mettais pas cette folie dans mes livres, qui sait si elle ne s'installerait pas dans sa vie ? Ce sont peut-être mes livres qui m'ont permis de conserver un semblant d'équilibre. " (J.1, p. 136)

Et puis, comme en marge de ce tragique enfantement, un détail apparemment dérisoire, pourrait aussi bien expliquer le tout de l'oeuvre. Julien Green, évoquant Gide, écrit :

" Il me dit que ce qui le frappe le plus dans mes livres, c'est que jamais le crayon ne quitte le papier, que le trait est continué jusqu'au bout et que, si jamais il écrivait quelque chose sur moi, ce serait sur ce point qu'il insisterait. " (J.2, p. 54)

Mais ce " trait continué " lui-même, doit-il être entendu comme l'élément d'un style ? Ou l'obésité d'un être si absorbé par ses problèmes personnels qu'il lui est, à proprement parler, impossible de s'en détacher ? A moins que Julien Green se cherche à nous mettre en présence du déroulement inéluctable - lui aussi

" trait continué " - d'une fatalité qui nous mène inévitablement jusqu'au bout, c'est-à-dire, jusqu'à la mort ? J.L. Prévoost propose, quant à lui, cette interprétation :
" Quand Gide loue Green de ce que dans ses romans " ja-

mais le crayon ne quitte le papier, que le trait est continué jusqu'au bout », nous pensons qu'il faut en conclure, non pas que Green n'omet aucun détail, mais qu'il nous force par l'intensité de la vision à suivre ses personnages jusqu'au bout, qu'il les impose. »³³

Là encore, on le voit, les interprétations peuvent se multiplier, elles ne sauraient s'exclure, car elles se complètent bien plus qu'elles ne se contredisent. Les quelques points que nous venons de mettre en relief, nous instruisent en tous les cas, sur la nécessité d'être sensible à toutes les perspectives d'une oeuvre. Corrélativement, comme nous le verrons maintenant, il nous faut aussi multiplier les modes d'interrogation et de compréhension.

+ + + + +

À propos d'une phrase qu'il admire, Julien Green écrit dans son « Journal » qu'il aime à « s'y promener ». Notre ambition première est de nous « promener » dans le texte grecien et cela n'est pas peu, car nous ne glanerons pas, au hasard de nos lectures, tel ou tel point intéressant ou inattendu, la démarche de notre promenade devra être celle d'une méditation. Dans un vocabulaire plus proche de la phénoménologie, nous pourrions dire

qu'il faut multiplier de façon systématique, les expériences de lecture du texte grecien.

Il convient ici de rappeler le critère établi par Husserl

" Am Prinzip aller Prinzipien : dass jede originäre gebende Anschauung eine Rechtsquelle der Erkenntnis sei dass alles was sich uns in der " Intuition " originär (sozusagen in seiner lebhaften Wirklichkeit) darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt, aber nun in den Schranken in denen es sich da gibt, kann uns keine erdenkliche Theorie irre machen."²⁴

Nous avons déjà fait allusion à cette caractéristique si proprement grecienne, du silence éloquent auquel le langage même du roman doit nous amener, comme si le langage avait à s'effacer pour faire place à une expérience plus fondamentale. De la même façon, il nous semble important, dans cette étude, de ne pas nous précipiter dans le commentaire de texte. Nous proposons de substituer à ce dernier une " expérience de lecture ". Bien entendu, cette expérience implique, elle aussi, langage - de même Julien Green ne pourra nous faire comprendre la valeur du silence qu'en l'évoquant par le langage, - mais elle ne l'implique pas de façon essentielle.

L'expérience de lecture est avant tout un acte de vision. Toute la création romanesque chez Green, se fonde sur le bien voir et le bien faire voir.

À notre tour, pour comprendre le roman greenien, nous devons recourir à la vision et admettre avec Husserl que : " C'est seulement en voyant que je peux mettre en évidence ce dont il s'agit vraiment dans un voir; l'explicitation de l'essence propre d'un tel voir, je dois l'effectuer en voyant."²⁵ Il faudra donc parcourir avec Green toute l'échelle des visions et tenter de parvenir à cette vision essentielle qui " donne la chose de façon originale ". Car l'art de Green lui-même consiste à nous faire passer, tantôt par une véritable rupture, tantôt par un glissement presque insensible, de la vision à une forme signifiante à l'intuition de la réalité signifiée.

Mais il faut souligner, une fois de plus, que chaque lecture du texte doit rester ouverte, c'est-à-dire laisser entrevoir d'autres appréhensions possibles. Une interprétation trop exclusive, ou même une clarté trop vive jetée sur l'œuvre de Julia Green, risque d'en distordre le sens. Et, parce qu'un livre de Green est plein d'allusions, de jeux subtils d'ombre et de lumière,

qu'il s'entoure d'un halo de mystère et de silence, il exigera, plus que tout autre, que chaque caractère mis en lumière soit pourtant relié au fond " nébuleux " des autres significations possibles. Comment ne pas être frappé par cette analogie de langage entre l' " inexprimable " sur lequel s'entrouvre sans cesse le texte grecien et ce que Musserl nomme " der dunkel bewussten Horizont unbestimmter Wirklichkeit " dans le passage suivant : " Das aktuell Wahrgenommene, das mehr oder minder klar Mitgegenwärtigen und Bestimmte ... ist teils durchsetzt, teils umgeben, von einem dunkel bewussten Horizont unbestimmter Wirklichkeit ... Die unbestimmte Umgebung ist im Übrigen unendlich, d.h. der nobelhafto, und nie voll zu bestimmende Horizont ist notwendig da."²⁵

C'est à un autre point de vue qu'il nous faut préférer la notion d'expérience de lecture à celle de commentaire de texte. L'expérience de lecture marque en effet, une rencontre vivante et unique, un échange fécond et créateur entre auteur et lecteur. Nous restons trop souvent prisonniers de cette image conventionnelle du critique jugeant l'œuvre et la dominant en la maintenant à distance. Or, le critique se trouve si étroitement impliqué dans l'expérience de lecture que non seulement, comme

nous l'avons vu, sa méthode est sans cesse remise en question, mais encore qu'il participe à l'acte même de constitution de l'oeuvre. Il ne suffit pas de dire, par exemple, que Julien Green s'interroge constamment sur tel ou tel problème particulier : celui de l'incarnation, celui de la mort : il est certain qu'un ouvrage comprend toujours ces noeuds de signification qui sont voulus par l'auteur; mais il est tout aussi juste de dire que ce sont ses lectures qui, en s'entrecroisant et en se recoupant, déterminent des points de rencontre, eux-mêmes noeuds d'intelligibilité qui contribuent à faire l'oeuvre. Ainsi, la deuxième partie de ce travail sera moins une recherche thématique qu'une description des diverses expériences du réel chez Green et dans ces expériences, le critique lui-même est impliqué dans la mesure où il saura en particulier se laisser porter par le dynamisme des images et suivre la suggestion des mots.

L.F. Clause écrit à juste titre : " in der Ausbildung des Verstandes bildet sich (konstituiert sich) und verwirklicht sich das zu verstehende Kunststück ".⁸⁷ Le critique participera donc effectivement à la réalisation de l'oeuvre, s'il prend soin de ne jamais séparer l'intelligence du texte de la communion avec le texte. Julien Green

écrit :

" notre crainte de mourir m'a paru tout à coup un des plus tragiques malentendus dont nous ayons jamais souffert; il vient sans doute de cette désastreuse confusion entre nous-même et notre corps. Mais comment parler de cela ? À des gens qui savent ce que je veux dire, ces choses paraissent naturelles parce qu'ils les ont ressenties. Les autres se prendraient pour un fou ... le propre de ces idées est que leur valeur est à peu près nulle, tant qu'elles restent dans le domaine intellectuel, il faut que nous les vivions." (J.2, p. 153-154)

Ainsi le langage renvoie toujours à une donnée plus fondamentale qu'il présuppose et qui le rend vraiment intelligible. Julien Green se retrouve ici avec Husserl, car, s'en rapporter à cette expérience préalable, c'est précisément découvrir ce que Husserl appelle " die frugierende Intentionalität ". Et le langage familier, lui aussi, le confirme qui identifie le " bien comprendre " avec le " s'y retrouver ". Nous ne pouvons espérer comprendre Green que si d'une façon ou d'une autre, nous sommes " de même " avec lui, que si nous sommes déjà de ces " gens qui savent " ce qu'il veut dire.

Mais à cet aspect de la compréhension doit se joindre une disponibilité totale à l'égard du texte, de sorte que le lecteur doit accepter en même temps de se laisser pousser dans une direction nouvelle et qu'il ne soupçonnait pas. Pour peu que nous y soyons attentifs d'ailleurs, nous

constaterons que toute lecture s'ouvre sur cette dialectique de l'attendu et de l'inattendu.

Car l'œuvre littéraire est à la fois le terme où aboutissent, en y prenant forme, les doutes, les angoisses, les interrogations ou les espoirs de l'auteur et le point original à partir duquel ces mêmes réalités se transforment et s'épanouissent en une vision du monde si nouvelle parfois, qu'elle surprend l'auteur lui-même.

Citons à cet égard un exemple concret. Julien Green, lui-même, remarque l'usage constant qu'il fait du symbole de l'escalier dans ses romans :

" Dans tous mes livres, l'idée de la peur ou de toute autre émotion un peu forte, semble liée d'une manière inexplicable à un escalier. Je m'en suis aperçu hier, alors que je passais en revue les romans que j'ai écrits. Par exemple dans " Le Voyageur ", l'ascension du Vieux Colonel correspond dans l'esprit du héros à une espèce de montée de la peur. Dans Mont-Cindre, Emily croit voir le fantôme de son père dans l'escalier où elle passe ensuite une partie de la nuit. Dans Léviathan, Mme Gregeorge, en proie à l'angoisse, monte et descend l'escalier. Dans les Clefs de la Mort, le héros médite son assassinat dans l'escalier. Dans l'Autre Sommeil, c'est dans un escalier que le héros s'évanouit. Enfin dans le récit que j'achève (il s'agit du " Visionnaire ") un escalier est le théâtre d'un sinistre accès de fou-rire. Je me demande comment j'ai pu si souvent répéter cet effet sans m'en apercevoir. Enfant, je rêvais qu'on me poursuivait dans un escalier. Ma mère a eu les mêmes craintes dans sa jeunesse ... " (J.1, p. 137)

L'image de l'escalier apparaît donc comme la forme cristallisée de toutes les peurs individuelles et ancestrales.

Et pourtant, elle ne reste pas l'expression ultime et nécessairement immuable d'une réalité qui nous échappe en restant en deçà de toute pensée. Car, chez Groon même, une image analogue, si proche de la première qu'elle n'en semble être qu'une variante, celle de la spirale, est reprise et, cette fois, elle sert de support à toute une philosophie :

" Il faudrait imaginer le puits des Borgia, près d'Orviète, montant des profondeurs de la terre jusque dans le ciel. On passe vingt fois par un endroit qui paraît être celui-là même qu'on vient de quitter, mais on est plus haut d'un mètre et demi. Ainsi, l'on s'imagine retomber dans les mêmes fautes siers que, malgré soi, l'on avance. Mais selon moi, la spirale est plus large par le bas que par le haut; le temps paraît, en effet, sans limites jusqu'à la vingtième ou la vingt-cinquième année et les premiers tours de la spirale donnent l'impression d'être interminables, mais après la montée est de plus en plus rapide et de plus en plus rude. Le sommet se perd dans la lumière. Et ce qui est vrai de l'individu est vrai de l'humanité. " (J.3, p. 55)

L'escalier, symbole presque sclérosé de l'inconscient, image morte à laquelle l'écrivain s'irrite de revenir sans cesse, se transforme en spirale : symbole qui, selon le mot de P. Ricoeur, " donne à penser ". Dans le premier symbole, l'auteur lit aisément le reflet des angoisses dont il reste captif, l'autre lui permet de s'élaner au-dessus de lui-même, vers la lumière. Un léger changement d'optique aura permis de voir un symbole que Bergson

aurait appelé " fermé ", en un symbole " ouvert ". Peut-être qu'il ne faut rien de plus, après tout, pour faire de l'angoisse un tremplin qui permet de prendre essor vers " le sommet " qui " se perd dans la lumière ".²⁸

C'est à suivre de tels mouvements que le lecteur est invité. Il devra, au besoin, se servir de ce que Gaston Bachelard nomme " la lecture suspendue ", quand, parlant des " valeurs d'intimité de la maison ", il écrit :

" Pour évoquer les valeurs d'intimité, il faut, paradoxalement induire le lecteur en état de lecture suspendue. C'est au moment où les yeux du lecteur quittent le livre que l'évocation de sa chambre peut devenir un scilicet d'enirionne pour autrui. Alors, quand c'est un poète qui parle, l'âme retentit, elle connaît ce retentissement qui, comme l'expose Minkowski, rend à l'être l'énergie d'une origine. "²⁹

L'expérience de lecture se poursuit donc même les yeux fermés. Julien Green, lecteur, est sensible aussi à cet écho, à cette puissance de résonance qui, seule, donne à un livre sa pleine dimension, en même temps qu'elle représente un élément essentiel de l'expérience de lecture. Il écrit par exemple :

" La Solitude de M. Hamon est un des plus beaux livres

que je connaisse sur ce sujet. Certaines phrases font l'effet d'une pierre qu'on laisse tomber dans un abîme au fond duquel il y aurait un lac, je veux dire qu'elles sont suivies quelque temps après, d'une sorte d'écho, d'un son lointain et mystérieux qui répond. " (Le Bel Aujourd'hui, J. 1955-58, p. 49)

Chaque texte a un certain mode d'apparaître, chacun répond mieux à un mode spécifique d'appréhension. Telle ou telle page de Green appellera l'analyse : une sorte de distanciation qui nous permettra de juger et d'évaluer les idées exprimées, mais il arrivera aussi que nous ayons avant tout à nous laisser envouter par la magie incantatoire de certains passages de " Minuit " ou de " Moira " par exemple; et c'est alors cette co-naissance qui pourra fonder toute analyse ultérieure.

Enfin, nous serons certainement fidèles à l'esprit phénoménologique en nous référant, tout au long de ce travail, à ces deux passages de Merleau-Ponty : " Qu'il s'agisse d'une chose perçue, d'un événement historique ou d'une doctrine, " comprendre ", c'est ressaisir l'intention totale, - non seulement ce qu'ils sont pour la représentation, les " propriétés " de la chose perçue, la puissance des " faits historiques " les " idées " introduites par la doctrine, - mais l'unique manière d'exister qui s'exprime dans les propriétés du caillou, du verre ou

du morceau de cire, dans tous les faits d'une révolution,
dans toutes les pensées d'un philosophe. "

" Faut-il comprendre une doctrine par son contenu manifeste
ou bien par la psychologie de l'auteur et par les événe-
ments de sa vie ? " se demande encore Merleau-Ponty. " Il
faut comprendre de toutes les façons à la fois, tout à un
cens, nous retrouvons sous tous les rapports la même
structure d'être. Toutes ces vues sont vraies à condition
qu'on ne les isole pas, qu'on aille jusqu'au fond de
l'histoire et qu'on rejoigne l'unique noyau de signifi-
cation existentielle qui s'explicité dans chaque per-
pective. "30

IV

Reconnaître l'intérêt de la méthode phénoménologique
appliquée à l'œuvre romanesque de Green est une chose;
parler du style phénoménologique de Green et induire un
véritable parallèle entre la pensée de l'écrivain et
celle des phénoménologues, en est une autre, qui néces-
site, dès à présent, quelques mises au point.

La première objection que l'on pourrait nous faire, la
plus importante sans doute, nous pourrait venir de Green

lui-même qui écrit dans son " Journal " à la date du 16 oct. 1948 : " Le rôle du romancier est de voir et de dire ce qu'il a vu. S'il veut penser qu'il le fasse ailleurs que dans un roman ".

Une telle affirmation montre nettement que Green n'a jamais voulu se poser en philosophe, c'est-à-dire, comme on l'entend d'ordinaire, un homme qui pense l'existence, le monde, c'est-à-dire l'interprète et l'explique selon les catégories parfaitement claires d'un système rationnel. Dans l'avant-propos à " Si j'étais Vous ", Julien Green se montre plus explicite encore, et, après avoir évoqué le problème philosophique s'il en est, de l'identité, se hâte pourtant d'ajouter : " Ce n'est pas que j'aie la prétention de proposer une réponse à l'énigme de l'identité humaine. " De même dans son introduction à " Varouna ", Green écarte immédiatement l'interprétation selon laquelle son roman ne serait que l'illustration d'une théorie philosophique : celle de la métémpsychose. En fait, on le voit très nettement, le romancier ne s'oppose pas à la philosophie, mais il cherche à saisir les problèmes philosophiques à leur source, dans leur signification originnaire, au moment où ils surgissent encore sous forme de questions et avant qu'ils ne soient résolus, classés et mis en équation par tel ou

tel système philosophique. Or c'est là précisément ce que recherche le phénoménologue. La philosophie dont Green se détourne est une philosophie réductrice dans laquelle l'énigme et le mystère ainsi que les expériences vécues qui en attestent l'existence, n'ont pas droit de cité. Un tel refus ne saurait inclure la phénoménologie dont tout le dessein est de substituer à une critique réductrice, une " critique restauratrice " de l'énigme.⁵¹ Ainsi, Paul Ricoeur écrit-il : " Je voudrais essayer une autre voie qui serait celle d'une interprétation créatrice, d'une interprétation qui respecte l'énigme originelle des symboles, qui se laisse enseigner par elle, mais qui à partir de là, promeuve le sens, forme le sens, dans la pleine responsabilité d'une pensée autonome. "⁵¹

D'autre part, si le rôle du romancier est de " voir et de dire ce qu'il a vu ", il faut bien reconnaître que c'est là aussi l'objectif du phénoménologue dont le discours traduit toujours une intuition fondamentale. C'est en ce sens que peut se réduire l'opposition formulée par A. Maerker : " If it is held to be obvious that the function of literature is to represent and that of philosophy to argue, then there is no place for a " philosophic

novel ". 32

La phénoménologie ne cherche pas à démontrer, elle aussi veut seulement montrer, elle ne conçoit le principe du " retour aux choses " que selon le mode d'un " sehen lassen ", d'un laisser voir ou d'un laisser paraître les phénomènes.

Le roman greenien est bien un roman philosophique, à condition que nous en dégagions nettement le style phénoménologique. Toute la première partie de cette thèse sera consacrée à la détermination de ce style. Une critique comme celle formulée par exemple par M. Vijtermaal peut aussi recevoir un sens tout à fait positif à la lumière de la phénoménologie. Green, écrit-il " n'est ni un grand philosophe, ni un grand théologien. Il y a du rabâchage dans ses exemples et dans les explications qu'il donne ... cette vie que le style interprète et ces idées relativement simples, il les emprunte à un fond émotionnel qui charge l'expression d'une puissance communicative. " 33

Il est vrai que lorsque Green " pense ", en particulier dans son " Journal ", c'est-à-dire, lorsqu'il cherche à formuler dans le langage de la pensée spéculative des expériences qu'il vit pourtant intensément, - songeons

en particulier à la dualité du corps et de l'âme, - il se montre assez maladroit et surtout peu original. Mais ce sont ces mêmes caractéristiques qui paraissent définir Green comme un mauvais philosophe (le " rabâchage ", " la vie que le style interprète ", " le fond émotionnel dont sont tirées les idées ") qui font aussi de lui, paradoxalement, un bon phénoménologue.

Considérons d'abord ces " idées qu'il emprunte à un fond émotionnel ", mais c'est précisément ce fond qui doit déjà être là, selon la phénoménologie, un fond sans lequel la réflexion fonctionnerait à vide. " La philosophie ne commence rien absolument : portée par la non-philosophie, elle vit de la substance de ce qui a déjà été compris sans être réfléchi. " ³⁴

Quant au " style qui interprète la vie ", on peut se demander si ce n'est pas, à tout prendre, une des plus heureuses définitions que l'on ait jamais proposées de la phénoménologie !

En s'intéressant à la vie, la phénoménologie a dû inventer un style. ³⁵ La philosophie s'était contentée pendant longtemps de penser, le langage ne servant apparemment que de vêtement à la pensée. Mais avec la phénoménologie et l'existentialisme, la philosophie a

vraiment manifesté le souci de parler, parce qu'elle s'est avisée que penser, c'est précisément parler. " Die Sprache ist das Haus des Seins " dit Heidegger. Et cet aphorisme voit sa validité confirmée dans l'écriture même du philosophe. Ce renouveau de la parole philosophique ne surprend guère dans la mesure où la philosophie, nous l'avons vu, est issue d'un " fond émotionnel ", dans la mesure où la philosophie se nourrit de poésie, comme on le voit bien par l'exemple fameux de la pensée de Heidegger et de la poésie de Rilke ou de Hölderlin.

Et, pour en revenir à Green, nous pouvons déjà admettre que sa philosophie ne devra pas être cherchée au-delà de son langage de romancier. Nous ne voulons pas substituer un Green-philosophe à un Green-romancier. La philosophie de Green se confond avec son " style " même et en approfondissant celui-ci - et quelle autre tâche pourrait se proposer la critique littéraire ? - nous devrions découvrir celle-là.

Et pourquoi ne pourrions-nous pas aussi bien récupérer le " rabûchage " dont M. Uijterwaal accuse Green ? Il est vrai que la répétition des mêmes thèmes d'un roman à l'autre, est incontestable. Nous soulignerons même à

l'intérieur d'un roman, une constante reprise de problèmes identiques. Invoquer ici la pauvreté de l'imagination de l'auteur, son incapacité à se dégager d'un univers obsessionnel, nous paraît être une explication un peu trop facile pour être convaincante. Nous verrons, au contraire, dans ce retour aux mêmes données, le principe d'une véritable technique d'appréhension déjà préconisée par la phénoménologie.

Plus nous avons poursuivi notre recherche, plus il nous a paru que le style grecien tendait à épouser le style phénoménologique.

" Dès lors, écrit Merleau-Ponty, la tâche de la littérature et de la philosophie ne peuvent plus être séparées. Quand il s'agit de faire parler l'expérience du monde et de montrer comment la conscience s'échappe dans le monde, on ne peut plus se flatter de parvenir à une transparence parfaite de l'expression. L'expression philosophique assume les mêmes ambiguïtés que l'expression littéraire, et le monde est fait de telle sorte qu'il ne puisse être exprimé que dans des " histoires " et comme montré du doigt, on ne verra plus seulement paraître des modes d'expression hybrides, mais le roman ou le théâtre seront de part en part métaphysiques, même

s'ils n'emploient pas un seul mot de vocabulaire philosophique. »³⁶

Malgré les justifications que nous venons de présenter en faveur de notre point de vue, nous concédons volontiers que notre mode d'approche est, lui aussi, hybride et qu'il y a quelque défi à vouloir définir le style phénoménologique d'une oeuvre dont l'auteur ne s'est jamais, sans doute, soucié de phénoménologie. Mais il y a peut-être dans toute critique féconde, quelque chose comme l'affirmation d'un pari.

V

Proposer une saisie phénoménologique de l'oeuvre romanesque de Green, établir entre les phénoménologues et le romancier une sorte de parenté spirituelle, tel est le double but que nous nous sommes fixés dans ce travail. Encore fallait-il ne pas donner à cette analyse trop d'ampleur, aussi avons-nous choisi de nous attacher au problème de la réalité.

Le souci du réel forme l'axe et le pivot de la création romanesque greenienne. En ce sens, Green se place bien dans le sens de l'évolution du roman moderne. " René

Tavernier répète ... après Gabriel Marcel, qu'à la base de l'évolution du roman, il y a une crise métaphysique qui porte à la fois sur la notion de personne et sur celle de réalité. ³⁷ Mais ce qui nous frappe surtout c'est que cette préoccupation rencontre celle des phénoménologues dont l'objectif fondamental est précisément une mise en question de la réalité. " L'attitude naturelle est rivée à une idée de la " réalité dans le monde " présupposée par toutes nos actions et toutes nos conduites; l'attitude phénoménologique, obtenue par la réduction, suspend cette croyance naturelle et explicite le sous de la réalité. " ³⁸

Il faut cependant prévenir un certain nombre de méprises possibles. Ce n'est qu'indirectement que seront évoqués le réalisme ou le naturalisme tels qu'ils furent conçus en littérature au 19ème siècle, en particulier. D'autre part, le problème de la réalité s'inscrit dans un contexte philosophico-religieux riche et complexe. L'idée de réalité est traditionnellement liée à la philosophie occidentale depuis Platon et même depuis les pré-socratiques. Mais c'est sans doute la lecture de St-Paul et de certains mystiques chrétiens ³⁹ qui familiarisera Green avec une distinction entre un monde

illusoire et trompeur et le monde réel. Enfin, la réflexion sur la réalité n'est pas moins présente au coeur de la philosophie orientale qui exerça un attrait certain sur Julien Green. D'un point de vue strictement analytique, le concept de "réalité" est surdéterminé. Il serait donc difficile de la choisir comme point de départ pour nos recherches. Aussi bien la réalité n'est-elle pas chez Green un concept philosophique, mais l'objet essentiel d'une expérience vécue. Et l'oeuvre littéraire, à son tour, doit être considérée comme le lieu où le réel prend forme, se constitue, mais aussi se transforme, se déforme, se diversifie, se distord parfois et enfin se transcende lui-même. Ainsi, il s'agit beaucoup moins de définir ce que Green nommera une "échelle de réalités" qui serait donnée une fois pour toutes, que de suivre le surgissement progressif du réel, son émergence et son avènement.

* + + + *

Il pourrait, au premier abord sembler paradoxal de choisir un romancier comme Julien Green pour nous introduire à la problématique du réel. Une des premières thèses parues sur l'oeuvre de Green, celle de Marc Eigeldinger, avait pour titre : "Julien Green et la tentation de

l'irréel ". A propos de la publication de " Partir avant le Jour ", R. Kantors écrit : " Nous ne sommes pas dans une bonne période de la littérature d'imagination, peut-être parce que celle-ci n'arrive pas à adapter son train au train du monde. "40 De tels points de vue sont valables sans doute. Julien Green ne cesse d'avouer son indifférence à la politique, il ne se sent ni " engagé ", ni concerné par le train du monde. Mais n'est-ce pas parce qu'il est concieux d'une réalité plus authentique ? Il écrit dans son " Journal " :

" Pour ma part, la vie ne m'est jamais apparue comme quelque chose de tout à fait réel. Je m'émerveille surtout de l'importance qu'on accorde à des choses sans réalité profonde. J'ai connu un homme qui a été malheureux pendant plusieurs jours parce qu'on l'avait présenté au Vicomte de N... après et non pas avant telle personne qu'il méprisait. " (J.1, p. 45)

Dans ce même ouvrage, Green, parlant d'une exposition de Primitifs portugais, écrit :

" Dans une époque de trouble et d'inquiétude, cette peinture austère nous rappelle à la réalité. Car ce qu'on nomme politique n'a pas plus de réalité qu'un cauchemar..? (ibid. p. 49)

Gardons-nous de croire que Julien Green n'est pas de son temps, qu'il se désolidarise de la vie réelle en se réfugiant dans l'imaginaire. De notre époque, il éprouve bien la très réelle inquiétude et l'authentique mise en

question des valeurs. Mais, fidèle aussi à lui-même et à sa foi, il est contraint de dénoncer tous les mirages du réel pour établir et sauvegarder une hiérarchie pour lui essentielle. Nous aurons maintes fois l'occasion de nous référer à ce texte fondamental qui représente pour Green, une véritable confession de foi :

" Peu à peu s'élevait dans mon esprit ce que j'appellerai une échelle de réalités. La religion était vraie et vraie au point que le monde en était frappé d'une sorte d'irréalité ... Tout bougeait, tout fuyait, mais dans ce tourbillon et cette fantasmagorie, les paroles de l'Écriture demeuraient à jamais. " (Partir avant le Jour, p. 127)

Et pourtant, le monde sait aussi se faire presque incidemment réel pour l'adolescent qui confond dans un même tout, sa joie sensuelle d'exister et la réalité d'un monde dont la beauté l'enivre. L'expérience vécue par Green se retrouve transposée chez un bon nombre de ses personnages de roman :

" Le jeudi après-midi, je me roulais sur une des pelouses du jardin en proie à une sorte de délire silencieux. Quelque chose me serrait les entrailles et le visage dans l'herbe, je riais tout seul. Je ne savais que faire de tant de bonheur ... je subissais une sorte d'écrasement de tout mon être sous le poids d'une force inconnue.. Il me semblait n'être plus moi-même, mais bien tout ce que je voyais j'étais l'air, j'étais l'espace. " (Partir avant le Jour, p. 170)

Pour le romancier, on le voit, la réalité ne cessera de se définir et de se conquérir.

+ + + + +

Il serait souhaitable d'autre part, qu'on se déshabitue de cette opposition facile et souvent arbitraire du réel et de l'irréel.

Réel et irréel ne sont que deux vecteurs intimement reliés l'un à l'autre. S'interroger sur le réel, c'est déjà prendre ses distances par rapport à lui et, en ce sens, inaugurer l'irréel. A. de Waelhens écrit : " L'homme existe en telle manière que, participant de plein droit et totalement au réel, il est aussi ce membre de la réalité qui a charge et pouvoir de la reconnaître pour telle."⁴¹ Ce que l'on appelle irréel est bien plutôt une nécessaire déréalisation par laquelle, seule, nous pouvons comprendre la réalité au lieu de nous confondre avec elle. Ainsi, rechercher le sens du réel, c'est le plus souvent commencer à le mettre à l'épreuve de l'imagination. Dans un article de la " Revue de Métaphysique et de Morale ", G. Brunet s'interroge : " Ne pourrait-on pas en effet, caractériser la conscience humaine comme un constat de dépaysement dans le réel et par suite une tendance à dé-réaliser ? "⁴² Or, si cette tendance à dé-réaliser définit déjà la conscience humaine en tant que telle, combien, à plus forte raison,

caractérisera-t-elle une pensée soucieuse de découvrir
" la vérité qui est au coeur de tout homme venant en ce
monde " (J. Green, J.1, p. 39)

C'est la phénoménologie, là encore, qui nous montrera la
forme que peut prendre cette entreprise de dé-réalisation.

Husserl admet que la saisie de l'essence d'une chose,
de l'Eidos, et donc de la réalité, peut se faire par
des expériences imaginaires qui, si diverses qu'elles
soient, ne laissent pas cependant de révéler un invari-
ant qui constitue précisément l'être de la chose.

" L'Eidos, l'essence pure, peut être exemplifié in-
tuitivement dans les données de l'expérience, dans
celles de la perception, du souvenir etc. Mais tout
aussi bien dans les données purement imaginaires
(Phantasiegegebenheiten). En conséquence, nous pouvons
donc saisir un être lui-même et originellement à partir
d'intuitions correspondantes de l'expérience, et tout
aussi bien à partir d'intuitions non issues de l'expé-
rience et non-saisissables dans l'être-là (nicht-da-
sein erfassenden), mais surtout dans des intuitions
purement imaginaires. "45

Si notre approche phénoménologique est valable, et si
surtout, l'oeuvre de Green accuse bien un certain style

phénoménologique, nous devrions pouvoir montrer que l'univers imaginaire créé par le romancier ne s'élabore point en marge du réel, mais délimite, au contraire, un espace grâce auquel le réel peut être cerné de façon systématique, même s'il reste, en fin de compte, un réel énigmatique et ambigu.

NOTES DE L'AVANT-PROPOS

- 1 - Louis Vax, *La séduction de l'étrange* (P.U.F. 1964) p. 113.
- 2 - Jean Sémolud, *Les constantes de Julien Green*, in "Esprit" octobre 1963.
- 3 - Antoine Fongaro, *L'existence dans les romans de Julien Green* (Signorelli, Rome 1954) écrit p. 44 :
" Le premier trait qui frappe dans les personnages de Julien Green, c'est qu'ils paraissent tout à fait inaptés aux rapports sociaux les plus élémentaires. Leur comportement avec leurs semblables peut arriver jusqu'à être morbide. Inhibés, désorientés, tantôt ils restent immobiles, muets, pris de vertige, ils se livrent à des gestes désordonnés et étranges jusqu'à la folie "
- 4 - On peut citer à cet égard un passage de J.P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (Hermann, Paris 1960) p. 16-17 : " pour le phénoménologue, tout fait humain est par essence significatif ... Ce significé nous savons dès l'origine ce qu'il est : l'émotion signifie à sa manière le tout de la conscience ou, si nous nous plaçons sur le plan existentiel, de la réalité humaine. "
- 5 - cf. en particulier la thèse de Mme Elena Marijocius

- Vaisnys, L'effroi d'être au monde, Julien Green écrivain religieux (Ph.D. Thesis, Yale University, 1967)
- 6 - Jean-Laurent Prévost, Julien Green ou l'âme engagée (F. Vitte, Lyon 1960) p. 120. L'auteur de cet ouvrage souligne alors ce qui rapproche Green de Dostoïevsky, Rimbaud et Bernanos.
 - 7 - cf. en particulier les articles de B.T. Fitch dans la "Revue des Lettres Modernes", Julien Green, Configuration critique, 1966, N. 130-133.
 - 8 - Janino Carrel, L'expérience du seuil dans l'œuvre de Julien Green (Juris Druck Verlag, Zürich Dissertation 1967) p. 13.
 - 9 - P. de Boisdeffre, Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui (Le Livre Contemporain, Paris 1959) p. 383.
 - 10 - Elena Marijona Vaisnys, L'effroi d'être au monde, Julien Green écrivain religieux (Ph.D Thesis, Yale University, 1967) p. 208.
 - 11 - Samuel Stocker, Julian Green and the theme of puritanism (King's Crown Press, Columbia Univ. New-York, 1965) p. 53. Traduit par nous : " Il faut en abordant l'examen de l'intérêt que Green a marqué pour le bouddhisme, s'entendre au préalable sur le fait

que le bouddhisme est une philosophie religieuse dont les interprétations et les ramifications sont si multiples qu'il faudrait, pour les saisir, une étude autrement plus approfondie que celle que Green a consacrée à ce sujet. "

- 12 - *ibid.* p. 64. Traduit par nous : " Ainsi quelles que furent les idées de Green concernant le karma, sa préoccupation essentielle continue à être la solitude de l'homme ".
- 13 - *ibid.* p. 74. Traduit par nous : " On peut voir combien le christianisme se trouve intimement mêlé au bouddhisme dans cette affirmation. "
- 14 - Elona Marijosius Vaicys, *L'effroi d'être au monde, Julien Green écrivain religieux (Ph.D Thesis, Yale University, 1967)* p. 160
- 15 - Ajoutons d'ailleurs qu'aucun critique, parmi ceux dont nous avons étudié les travaux, ne semble succomber totalement à l'un ou à l'autre défaut. La plupart, cependant, semblent osciller entre ces deux tendances et affirment, en fin de compte, leur malaise devant l'œuvre de Green, toujours reconnu écrivain solitaire et inclassable.
- 16 - C'est Brian T. Fitch qui souligne ce parallèle entre

Green et Camus, dans la " Revue des Lettres Modernes ", Julien Green, Configuration critique, 1966, N. 10. M. Fitch signale d'ailleurs en note que cette analogie avait déjà été mise en évidence par Ch. Moeller, Littérature du 20ème siècle et christianisme, t.1, Silence de Dieu (9ème édit. Castermann, 1962) p. 102-103.

17 - Roland Barthes, Essais critiques (Seuil 1964)
p. 254.

18 - On pourra, en ce sens, nous faire grief de ne pas introduire un mode d'approche totalement neuf. Mais outre que celui que nous présentons n'a jamais été appliqué à l'oeuvre de Green, on peut toujours invoquer ces mots de Kant : " Quand on part d'une pensée bien fondée qu'un autre nous a transmise sans la développer, on peut bien espérer, grâce à une méditation continue, aller plus loin que l'homme pénétrant auquel l'en devait la première étincelle de cette lumière. "

19 - Robert Emmet Jones, Panorama de la Nouvelle Critique en France de Gaston Bachelard à J. Paul Weber, (S.E.D.E.S. Paris 1968) p. 122

20 - Paul Ricoeur, Philosophie de la Volonté, Finitude

- 40 -
- et culpabilité, t. 2 : La symbolique du mal (Aubier
Montaigne 1960) p. 25.
- 21 - Jacques Derrida, L'écriture et la différence
(Seuil 1967) p. 229-230.
- 22 - Eugène Ionesco, L'auteur et ses problèmes in
" Revue de Métaphysique et de Morale " oct. déc.
1962, N.4, p. 419-420.
- 23 - J.L. Prévost, Julien Green ou l'âme engagée, (F.
Vitte Lyon 1960) p. 152-153.
- 24 - E. Husserl, Ideen I, para. 24 (Husserliana Band
III (M. Nijhoff, den Haag) p. 82. Traduit par nous :
" Personne comme principe des principes : que toute
vision qui donne les choses de façon originnaire soit
une source légitime de connaissance, que toute chose
se présentant à nous dans une intuition, de façon
originnaire (pour ainsi dire dans la réalité de sa
corporéité) soit admise simplement telle qu'elle
se donne, mais seulement dans les limites à l'inté-
rieur desquelles elle se donne : alors aucune thé-
orie concevable ne peut nous induire en erreur. "
- 25 - E. Husserl, Logique formelle et logique transcen-
dante (P.U.F. 1965) trad. Suzanne Bachelard,
p. 216.

- 26 - E. Husserl, *Ideen I* (Husserliana Band III (M. Nijhoff, Den Haag) para. 27, p. 58. Traduit par nous :
" Ce qui est présentement perçu et ce qui accompagne et définit plus ou moins le perçu, ... est en partie pénétré, en partie entouré d'un horizon obscurément conscient d'une réalité indéterminée ... Ce halo indéterminé est d'ailleurs infini, c'est-à-dire que l'horizon nébuleux, qui ne peut jamais être totalement défini, se trouve nécessairement là. "
- 27 - L.F. Claess, *Das Vorwissen des sprachlichen Kunstwerkoo*, in " *Jahrbuch für Philos. und Phenom. Forschung* " Ed. Husserl Festschrift zum 70. Geburtstag, 1929, p. 55. Traduit par nous : " C'est dans l'élaboration de celui qui cherche à comprendre l'oeuvre d'art que cette dernière se construit (se constitue) et se réalise. "
- 28 - Tout roman, et cela est particulièrement vrai peut-être du roman grec, se situe à un seuil : seuil ontologique, seuil poétique, seuil temporel aussi qui inclut le régressif et le prospectif. Mais P. Ricoeur dans son " *Essai sur Freud* ", écrit, p. 176, " le rêve regarde en arrière vers l'enfance, vers le passé l'oeuvre d'art est en avance sur l'artiste lui-même :

c'est un symbole prospectif de la synthèse personnelle et de l'avenir de l'homme, plutôt qu'un symptôme régressif de ses conflits non résolus. "

- 29 - G. Bachelard, Poétique de l'espace (P.U.F.) p. 32
- 30 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (N.R.F. Gallimard 1945) Avant-Propos p. 13 et p.14
- 31 - La formule " critique restauratrice " est empruntée à Paul Ricoeur qui propose cette interprétation phénoménologique extrêmement originale, à notre sens, dans " Esprit " 1959, N. 275 : " Le symbole donne à penser ". (C'est nous qui soulignons)
- 32 - A. Mancor, Sartre, A philosophical study (Univ. of London, The Athlone Press, 1966) p. 3. Traduit par nous : " Si l'on tient pour évident que la fonction de la littérature est de représenter et que celle de la philosophie est de démontrer, alors il ne saurait y avoir de place pour un " roman philosophique. "
- 33 - Dr. Vijtormaal, Julien Green, Personnalité et création romanesque (Assen, van Gorcum, 1968) p. 110
- 34 - P. Ricoeur, Pénitence et culpabilité, Philosophie de la volonté, t. 1, L'homme faillible (Aubier Montaigne 1960) p. 24.

- 35 - L'étude littéraire de la langue des philosophes mériterait certainement un examen approfondi. Nous songeons en particulier à tout le pathos du langage d'un Heidegger, d'un Sartre, mais déjà, avant eux, d'un Kierkegaard. Et si les critiques littéraires ont pu assimiler avec tant de bonheur les modes de penser philosophique, que n'appliquent-ils pas ces mêmes méthodes aux textes philosophiques considérés d'un point de vue littéraire !
- 36 - H. Merleau-Ponty, Sens et Non-Sens (Nagel, Col. Pensées, 1965) p. 49
- 37 - Cité par Pierre Actier, Encyclopédie du Nouveau Roman (Les Nouvelles Ed. Debossé, 1969)
- 38 - J. Claude Fiquot, De l'esthétique à la métaphysique (M. Nijhoff, La Haye 1959) p. 27
- 39 - Evoquons en particulier les écrits de St. Jean de la Croix, de Ste. Thérèse d'Avila.
- 40 - R. Kanters, in "Revue de Paris" mai 1963.
- 41 - A. de Waelhens, La philosophie et les expériences naturelles (Phaenomenologica vol 9, M. Nijhoff, La Haye, 1961) p. 71
- 42 - C. Brunet, Mythes et croyances in "Revue de Métaphysique et de Morale", juillet-sept. 1964, n. 3.

p. 337

43 - E. Husserl, Allgemeine Einführung in die reine
Phänomenologie (M. Nijhoff, den Haag, 1950) p. 16
para. 4. Traduit par nous.

A LA RECHERCHE DU REEL

" Was auch immer ist, es muss anders sein "

Karl Jaspers.

Quel que soit le sens que l'on donne à ce mot, il est indéniable qu'un certain souci du réel se trouve à l'origine de toute création littéraire. Raymond Joan écrit, à propos des " Responsabilités du roman moderne " : " C'est à l'aune du réalisme que finit toujours par se mesurer la qualité des œuvres contemporaines, c'est le mot d'ordre ou l'injure du réalisme que se jettent à la tête les tenants des écoles les plus opposées, c'est l'idée du réalisme qui régenté tout. "1

À l'aune de quel réalisme faudra-t-il mesurer l'œuvre de Green ? Pour répondre à cette question, il faudrait pouvoir dire ce qu'est le réel. Mais définir, ce serait l'enfermer dans des limites étroites qu'il ne cesse de franchir. Nous ne chercherons donc pas à dresser un inventaire des diverses modalités du réel, mais plutôt à saisir le mouvement même du réel dans son apparition, ses transfigurations, ses directions et ses retournements de sens. D'ailleurs, le rôle de la littérature, même celle qui se veut réaliste, n'a jamais été de dire

ce qu'est le réel, mais seulement de faire en sorte qu'il puisse paraître et prendre forme. Roland Barthes s'exprime ainsi: " On pourrait dire, je crois, que la littérature, c'est Orphée remontant des Enfers; tant qu'elle va devant soi, sachant cependant qu'elle conduit quelqu'un, le réel qui est derrière et qu'elle tire peu à peu de l'inconnu, respire, marche, vit, se dirige vers la clarté d'un sens; mais sitôt qu'elle se retourne sur ce qu'elle aime, il ne reste plus entre ses mains qu'un sens nommé, c'est-à-dire un sens mort. "2

Nous nous proposons de marquer quelques points de repère dans l'évolution du réel tel qu'il se donne dans les romans grecs. L'essentiel reste pourtant de suivre ce débordement, cette poussée du réel qui fait que, lorsqu'il se donne pour ceci ou pour cela, il est aussitôt autre chose, et, quand nous croyons le tenir, hic et nunc, il faut immédiatement le chercher ailleurs. La réalité spirituelle, par exemple, s'impose par un violent mouvement, elle " anéantit presque tout autour d'elle (sauf l'amour) comme un incendie mange une forêt. " selon les propres termes de Green, dans son " Journal ". Ce dynamisme et cette labilité du réel représentent, à notre sens, ses caractéristiques les plus fondamentales.

I

Il convient peut-être, au point de départ, de retrouver le sens d'une expérience origininaire du réel : l'expérience d'une réalité totale, où le moi ne découvre ses propres intentions qu'au niveau du non-moi, dans le monde des autres et dans le monde des choses. Cette expérience naïve est antérieure à toute dichotomie, en particulier celle d'une réalité subjective et d'une réalité objective. Pour bien la saisir, reportons-nous à cette affirmation de Merleau-Ponty : " On ne voit pas qu'à partir du moment où le comportement est " pris dans son unité " et dans son sens humain, ce n'est plus à une réalité matérielle qu'on a affaire et pas davantage d'ailleurs à une réalité psychique, mais à un ensemble significatif ou à une structure qui n'appartient en propre ni au monde extérieur, ni à la vie intérieure"³

Cette première forme d'un réel vécu dans sa totalité, se manifeste peut-être le plus nettement dans la conscience enfantine. L' " égoïsme " de l'enfant, au sens précis où l'entend en particulier Jean Piaget, amène une sorte de bienheureuse confusion entre le moi et le monde : le moi est tout hors de lui et le monde

lui est tout intérieur. Il n'y a ni rupture du moi et du monde, ni, a fortiori, divorce en moi.⁴ Julien Green évoque cette expérience décisive qui remonte à sa petite enfance (il devait avoir 4 ou 5 ans) et écrit, dans

" Partir avant le Jour " :

" De ces années obscures, je garde le souvenir d'une minute de ravissement tel que je n'en ai jamais connu depuis ... Il y eut un moment, dans cette chambre, où levant la tête vers la vitre, j'aperçus le ciel noir dans lequel brillaient quelques étoiles ... Cette minute fut peut-être la plus importante de ma vie et je ne sais qu'en dire. J'étais seul dans cette pièce sans lumière, et le regard levé vers le ciel, j'eus ce que je ne puis appeler qu'un élan d'amour. J'ai aimé en ce monde, mais jamais comme en ce court moment, et je ne savais qui j'aimais. Pourtant je savais qu'il était là et que me voyant, il m'aimait aussi ... J'étais sûr que quelqu'un était là et me parlait sans paroles ... Pourquoi faut-il écrire que dans aucun discours humain je ne retrouvais ce qu'il me faut donné de ressentir, le temps de compter jusqu'à dix, alors que j'étais incapable de former trois mots intelligibles et que je ne me rendais même pas compte que j'existais. " (Partir avant le Jour, p. 16)

L'enfant n'est pas éveillé au moi. Il semble de même qu'il ne soit pas né au réel; ou plutôt, il le vit si bien, il fait, au sens propre, si bien corps avec lui, qu'il n'en sent ni le poids, ni même l'existence. Le réel n'est pas encore devant lui, sollicitant un engagement, l'établissement de rapports difficiles, douloureux, et d'ailleurs, toujours remis en question.

D'une certaine manière, cette unité harmonieuse ou plutôt cette confusion originelle - du moi, du ciel étoilé, d'une présence surnaturelle et aimante, - précède toute réalité : si, du moins, la prise de conscience de la réalité implique celle d'un moi en face du monde. Et pourtant, toute saisie du réel tendra à nouveau, comme à son achèvement ultime, à cette unité fondamentale.

" En réalité, rien n'est jamais perdu. Quand le grand songe de cette vie s'évanouira, nous comprendrons que le travail et l'amour étaient les seules réalités et que, d'une certaine manière, elles se confondaient. "
(J. 2, p. 193-194)

Car la réalité, dans sa plénitude d' " omnitude realitatis ", nous permet d'être dans la vérité, le bonheur, la certitude d'un monde où tout acquiert son vrai sens, un monde où le visible ne s'oppose plus à l'invisible mais est compris en lui, habité par lui, comme le corps est habité par l'âme.

Ainsi, le souvenir de cette expérience peut s'offrir comme la tentation d'une régression vers un monde moins difficile, parce qu'encore vierge de la véritable " morsure du réel ", c'est " la nostalgie " toujours présente, " de l'englobement ". Mais c'est aussi l'appel d'un réel plus authentique, d'un monde " infiniment plus vrai " dira Grecs, qui se situe au-delà des

divisions et des ruptures dans l'harmonie essentielle de l'Être, c'est-à-dire, dans l'amour.

Quand Julien Green parle donc de " ravissement ", cherche-t-il à échapper au réel ou, au contraire, à le rejoindre ?

Par souci de la vérité et au risque de paraître cultiver le paradoxe, il faut bien admettre comme également possibles, l'une et l'autre intention. C'est bien cette double signification qu'on peut lire dans ce passage :

" Je ne me dépêtrais pas de mon enfance. La vie réelle n'inspirait une défiance profonde et je n'aimais le monde que là où il coïncidait avec mes extravagantes conceptions. Tel air de musique me ravissait parce qu'au monde réel, où je n'arrivais pas à trouver ma place, il substituait un monde infiniment plus vrai où je sentais bien que je serais heureux. " (J.I, p. 205)

Ce qui empêchera toujours la quête du réel chez Green d'être totalement déboussolée, c'est la foi en l'existence d'une réalité surnaturelle qui donne aux autres formes du réel, leur véritable place dans une " échelle des réalités ".

II

Mais d'une certaine manière, cette fusion dans l'Être reste, nous l'avons vu, en deçà du réel ou peut-être

au-delà.

Le réel, tel qu'en l'entend communément, se situe dans cette zone mitoyenne où il y a déjà rupture. Là, il n'y a plus un être, mais un être-au-monde, un être aux prises avec le monde, capable de le révéler, mais aussi d'être écrasé par lui, un être enfin aux prises avec lui-même et surtout avec son corps.

Cette expérience de la scission du réel a été si intentionnellement éprouvée par Green qu'on la retrouve comme un thème constant dans son oeuvre romanesque aussi bien que dans son " Journal ", son autobiographie ou son théâtre.

" Troublé par le problème que j'ai pris l'habitude d'appeler le problème des deux réalités : la réalité charnelle et la réalité métaphysique. Vais-je leur servir de champ de bataille jusqu'à la fin de mes jours ? " (J. à la date du 18 février 1946)

" Il y avait deux royaumes : celui de Dieu et celui du monde et ces deux royaumes s'expulsaient l'un l'autre du coeur de l'homme " (Moira, L. de P. p. 222)

Green semble nous ramener à ce vieux débat philosophique du dualisme dont la phénoménologie espérait précieusement pouvoir débarrasser les esprits : l'âme et le corps, le spirituel et le matériel, l'intérieur et l'extérieur. D'aucuns ont évoqué le substantiisme greenien, son essentialisme fondé sur une sorte de manichéisme.

Comment réconcilier cette position du romancier avec celle de la phénoménologie dont le mot d'ordre est qu'il ne faut pas sortir du morceau de cire pour faire une philosophie de la substance étendue⁵ ? Mais nous avons volontairement limité notre étude à l'examen de l'oeuvre romanesque de Green. Or, à aucun moment, le romancier ne semble vouloir préjuger de ce que serait la substance même du réel. Il se contente toujours de décrire l'expérience par laquelle le personnage vit le réel. Nous avons donc bien affaire à une attitude phénoménologique ou, comme le rappelle Merleau-Ponty, " une attitude transcendante, c'est-à-dire une philosophie qui traite toute réalité concevable comme un objet de conscience ".⁶

Les deux réalités dont parle le romancier ne représentent pas tant les deux formes opposées de l'être ou de la substance qu'elles ne renvoient à un conflit vécu par la conscience greenienne. La double réalité ne se définit pas en termes essentialistes, mais représente bien plutôt, comme l'écrivait Mme J. Carrel " un point de départ existentiel ". " Green, écrit-elle, a besoin des deux extrêmes entre lesquels il oscille comme le héros de " Chaque homme " à un certain moment, il était

saoul de désir ... " tout était perdu, il n'y avait rien. Rien que ce petit bar ... Pour des raisons que Wilfred ne comprenait pas sa foi se réveillait dans ce décor qu'il haïssait d'autant plus qu'il lui était nécessaire ".⁷ Mme Carrel explique encore : " ce conflit initial constitue une espèce de champ de tension engendrant les forces par lesquelles l'auteur s'élèvera au-dessus du monde quotidien. "⁸

Cette analyse affecte indubitablement un style phénoménologique. Et, les conclusions auxquelles parvient Mme Carrel seront en parfaite harmonie avec celles que nous établirons ici.

" Le conflit de l'esprit et de la matière disparaît puisqu'ils se rencontrent dans ce double mouvement de spiritualisation de l'un et de concrétisation de l'autre, par lequel, à l'opposition des deux éléments au début de cet " itinéraire du seuil " succède une réconciliation de l'invisible et du visible, un rapport positif entre deux mondes devenus mutuellement transparents. "⁹

Et c'est bien de mouvement qu'il s'agit, car, à notre sens, la réalité doit d'abord se saisir au travers de la dialectique de ce que A. de Waelhens nomme " la

facticité " et " la transcendance ". " La facticité est la dimension réifiquie qui nous fait consorte purement et simplement de tout de ce que l'on entend par réel. Mais cette réalité n'est pourtant pas identique sans plus à celle que nous allons reconnaître dans les " choses ". C'est que justement, elle se s'arrête pas à elle-même, ne se confond pas avec soi et n'est pas isolable d'un moment antithétique, la dimension de transcendance qui nous constitue en révélateurs de cette réalité où nous sommes et que nous sommes. On exprimerait sans doute mieux cette idée en parlant d'une facticité qui, non contente d'être-là comme sont là les choses, se révèle aussi accès à ces choses et à elle même. On apparaît déjà la transcendance, qui nous définit comme être d'intention, c'est-à-dire un étant qui surmonte toute réalité close sur elle-même et s'élève à une présence capable de viser en tant que telle toute réalité, y compris la sienne propre. Mais non sans demeurer simplement réelle ".¹⁰

Le réalisme littéraire procède bien de ce mouvement de transcendance par lequel l'écrivain cherche à " viser en tant que telle toute réalité " : témoin nulle part présent, mais qui réussit à donner aux choses, au monde,

aux personnages, cette présence qui se confond pour nous avec leur réalité. Un tel réalisme reste pourtant une limite idéale toujours visée, jamais atteinte, car il faudrait que " le romancier soit Dieu le Père pour ses personnages ", selon les propres mots de Green. Le réalisme littéraire, tel qu'il apparaît en fait, est un réalisme en marche qui ne cesse de se surmonter, de revenir sur ses évidences pour les faire ensuite éclater au nom d'une nouvelle certitude.

+ + + + +

" La réalité de cette chose, c'est qu'elle est là et qu'elle n'est pas moi. " ¹¹

Cet " être-là " des choses et qui semble bien constituer leur réalité immédiate, n'apparaît qu'au travers d'une sorte d'aveuglement naïf où " la transcendance " ne rencontre pas encore les limites que lui impose une " facticité " qui d'ailleurs n'est pas vécue comme telle. L'être-là des choses s'intègre parfaitement à l'être-au-monde de l'homme : les choses n'ont d'autre réalité que celle d'être à sa disposition, de lui permettre d'agir et donc de le confirmer dans la solidité de son propre être. Ce qui est réel, c'est ce monde familier où toutes choses sont parfaitement à leur place

et que l'en domine parfaitement : le réel qui s'étale là, dans sa rassurante banalité. La rupture n'est pas vécue comme irrémédiablement tragique, c'est elle au contraire qui propose à notre avidité d'être tout un réel à saisir et à assimiler : " Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous " disait déjà Flaubert.

Une telle expérience du réel apparaît chez bon nombre de personnages greeniens, chez M. Lerat, dans " Minuit " qui

" était de ceux qui traversent la vie sans y rien trouver d'extraordinaire ou d'inexplicable, à moins que ce ne soit l'apparition d'une verrue sur le bout de leur nez ou une erreur dans les colonnes de leurs livres ". (Minuit, L. de P. p. 108)

Chez le père Meurat :

" La vanité du propriétaire qu'on remarquait chez Antoine Meurat paraissait risible à ses filles qui, elles, trouvaient beaucoup à redire à la villa des Charmes, mais, en vertu d'un état d'esprit assez fréquent à partir d'un certain âge, il ne s'apercevait de rien qui pût le blesser ou le faire changer de conduite ... Il avait le visage tranquille et volontaire de ceux qui ne permettent pas à la vie de les troubler et qui tiennent à leur bonne humeur comme un avaré à son trésor. " (Adrienne Meurat, L. de P. p. 19-20)

" A la villa des Charmes, tout était arrangé pour le mieux. Il y avait trois chambres à coucher et précisément il se trouvait qu'ils étaient trois : lui, Germaine, et Adrienne, ses filles. Parfait, comme il disait en passant le revers de son pouce sur sa barbe, la bouche ouverte. " (ibid. p. 21)

Une expérience analogue nous est présentée dans " Le

Visionnaire " :

" A table, ce soir-là, je m'assis donc en face de M. Georges Espinchat, marchand de drap dans le chef-lieu du département voisin ... Pour ma part, le cœur me levait; j'avais devant les yeux le succès fourchette au poing et les mâchoires actives; à cette face lourde et bien portante, la fortune sourirait jusqu'au bout. Il ne sembla brusquement que je me retirais au plus intérieur de moi-même pour y entendre la voix de celui qui je cherchais ... J'admirais, malgré moi, une telle épaisseur. Comme cet être avait su s'installer dans la vie, jouer des coudes, écarter les uns et les autres ! Comme il s'asseyait bien devant la soupe chaude et le rôti saignant ... Tout à coup il m'apparut comme le symbole du monde. " Voilà, me dis-je, mon vainqueur, quoiqu'il n'en cache rien. Moralement il me foule aux pieds. Je suis de ceux qu'il broie avec une facilité si grande qu'il ne s'en doute même pas et poursuit en digérant son chemin large et plat. A quoi bon lutter contre cet énorme rival ? " (Le Visionnaire, L. de P. p. 131-132)

Il serait aisé de multiplier les exemples de ce genre dans l'œuvre de Green. Cette épaisseur cependant, se dénonce elle-même comme liée à un aveuglement soigneusement entretenu. Le mécanisme de cette vision du réel est mis en évidence avec trop d'ironie et de dérision pour que nous puissions être émus de cette solidité. Pour peu d'ailleurs que nous lisions ces pages avec attention, nous voyons l'être-là rassurant du réel devenir cette chose monstrueuse, stupide et envahissante liée à une sorte d'horrible fonction digestive. M. Espinchat est le " symbole du monde ", celui d'une réalité aveugle qui écrase, broie, digère. L'art du romancier con-

existe à faire suivre au lecteur cette lente distorsion du réel, la distorsion que lui impose la perspective d'ne être limité et frustré.

L'émergence de ce réel entraîne et implique déjà sa propre négation. Mais c'est de ce double mouvement que naît aussi une nouvelle intuition du réel. " Il me sembla brusquement, dit Manuel dans le passage précité, que je me retirais au plus intérieur de moi-même pour y entendre la voix de celui que je cherchais ... " L'impression aiguë de réalité, c'est-à-dire ici de vérité, qui est ainsi provoquée chez le lecteur, vient de ce que l'auteur impose fortement une réalité dont dans le même moment, il se désolidarise.

Si à présent, nous pouvons donc admettre que le roman grecien constitue un espace littéraire où " quelque chose " demande à s'affirmer et à naître, mais dans la mesure même où " autre chose " est vaincu, nié et tourné en dérision.

+ + + + +

La notion de distance devrait nous permettre de mieux cerner les difficultés qu'implique toute tentative de saisie du réel.

Il faut, au premier chef, tenir compte d'une distance

ontologique qui tient à la nature même de notre être. Heidegger, se référant d'ailleurs à St Augustin et à son célèbre : " Quid autem propinquius mihi ? ", écrit dans " Sein und Zeit " : " Das ontisch Nächste und Bekannte ist das ontologische Fernste, Unerkannteste und in seiner ontologischen Bedeutung ständig Übersehene ".¹³ En d'autres termes, le réel est d'autant plus difficilement analysable qu'il se donne de façon immédiate, c'est-à-dire, d'autant plus que nous sommes concernés de ce réel. C'est cette même difficulté qu'évoque Green dans un langage plus imagé :

" Nous sommes trop près du paysage pour bien distinguer les premiers plans des plans secondaires, à vrai dire, nous sommes au milieu du paysage que nous voulons peindre et notre dessin est incorrect. " (J.S., p. 173)

La référence à la perception sensible s'avère utile en cet endroit. Dans sa " Phénoménologie de la Perception ", Merleau-Ponty montre que la perception d'un objet comme réel (avec sa forme réelle, sa grandeur réelle, etc.) renvoie à la position d'un monde et d'un système de l'expérience où mon corps et les phénomènes soient rigoureusement liés. ¹⁴ et encore : " Pour chaque objet comme pour chaque tableau dans une galerie de peinture, il y a une distance optimale d'où il demande à être vu,

une orientation sous laquelle il donne davantage de lui-même : en deçà et au-delà nous n'avons qu'une perception confuse par excès ou par défaut, nous tendons alors vers le maximum de visibilité et nous cherchons comme au microscope une meilleure mise au point, elle est obtenue par un certain équilibre de l'horizon intérieur et de l'horizon extérieur : un corps vivant, vu de trop près, et sans aucun fond sur lequel il se détache, n'est plus un corps vivant, mais une masse matérielle aussi étrange que les paysages lunaires, comme on peut le remarquer en regardant à la loupe un segment d'épiderme; - vu de trop loin, il perd encore la valeur de vivant, ce n'est plus qu'une poupée ou un automate. ¹⁵

La détermination de cette " distance optimale " dépend, à son tour, de ce que Merleau-Ponty nomme une " fonction existentielle " et qui doit être rapportée à " l'acte pré-logique par lequel le sujet s'installe dans le monde. "¹⁶ Il est indéniable que Julien Green cherche, lui aussi, à découvrir cette distance optimale, mais, ce faisant, il se heurte immédiatement aux obstacles fondamentaux que la condition même de l'homme oppose à toute saisie du réel. Comment établir cet " équilibre de l'horizon intérieur et de l'horizon extérieur ", alors que l'incarnation

même est éprouvée comme un mystère totalement incompréhensible ? Et si, pour saisir correctement le réel, il faut d'abord " s'installer " dans le monde, la tentative de Green paraît d'emblée vouée à l'échec. L'être-au-monde se confond pour lui avec l'offroi d'être-au-monde.

" Je crois que tous mes livres, si loin qu'ils puissent paraître de la religiosité ordinaire et reçus, n'en sont pas moins religieux dans leur essence. L'angoisse et la solitude des personnages se réduisent presque toujours à ce que je crois avoir appelé l'offroi d'être au monde, sous toutes ses formes. " (J. le 29 octobre 1949)

Mais l'offroi d'être au monde, c'est le sentiment d'y être exilé, " trop loin ", comme aussi celui d'y être rivé sans pouvoir s'en détacher, " trop près ". " Nous ne saurions être ... qu'en étant toujours et nécessairement à une distance à la fois nulle et infinie des choses, du réel. Nulle, parce que nous sommes près des choses, immergés en elles, projet à leur égard; et de surcroît, chose nous-mêmes par une dimension de notre réalité. Infinie, parce que notre projet nous en décroche et déroule justement une distance qui nous met à part d'elles. "17

Ces deux attitudes se juxtaposent peut-être moins en moments distincts qu'elles ne se confondent et se recouvrent en une sorte d'intention négative : une inten-

tion qui se retourne sur elle-même, comme si Green, faisant surgir un certain réel, voulait en même temps le repousser. Allons plus loin et reconnaissons que Julien Green décrit la réalité des choses avec d'autant plus de minutie et d'insistance qu'il est convaincu de leur illusoire prétention à l'être, comme si, annonçant la réalité du monde, il ne pouvait en même temps s'empêcher de la dénoncer. C'est ainsi qu'il faut entendre cette remarque de Georges Poulet : " Rien de plus aisé que d'imaginer Green comme un rêveur passant à travers le monde sans le voir.

Or, il n'en est rien, et ce qu'il y a de plus frappant ici chez Green, c'est que, bien loin d'avoir pour effet la sorte de cécité mentale qu'on attribue d'ordinaire aux êtres somnambules, la recherche de l'autre monde a pour résultat direct le renforcement de la faculté par laquelle il tient sous son regard ce monde-ci. ¹⁸ C'est qu'un regard trop appuyé ou trop direct sur les choses, loin de nous rendre leur réalité plus proche, nous en éloigne avec plus de sûreté. Nous trouvons bien cette lente métamorphose vers le monstrueux dans bien des descriptions de Green. Au début de " Minuit ", par exemple, la description des tantes d'Elisabeth se fait si

précise, qu'elle finit par dé-viager littéralement ces
êtres : leur visage perd son unité signifiante et se
morcelle.

" D'un mouvement du poignet, elle fit basculer la tasse
minuscule de manière à en jeter le contenu dans sa bou-
che, posa cette tasse à côté d'elle, et, les mains éta-
lées sur son ventre, elle recua les épaules ... A cette
minute, ses joues pleines qui tremblaient chaque fois
qu'elle hochait la tête, ses yeux bien pâle et jusqu'aux
grandes oreilles que des bandeaux gris collaient au crâ-
ne, tout dans son visage respirait une indulgence naïve."
(Minnit, L. de P. p. 23)

Rose, une autre tante d'Elisabeth, est décrite selon un
procédé analogue :

" Son teint brouillé par la maladie se marbrait de rose
à l'endroit des pommettes qu'elle avait hautes et enfil-
lantes; une sorte de tic la faisait aspirer de temps en
temps en retroussant une large narine colère ... De deux
doigts en crochets, elle tenait un grand cabas pint ...
Sa toque noire enfouée jusqu'aux sourcils lui couvrait
la tête; elle la repoussa en arrière pour dégager son
front, appliqua sa longue joue blême au dossier de son
fauteuil comme elle l'eût posée sur un oreiller, et sur-
veilla ses secoues d'un petit oeil vert ". (ibid. p. 24)

L'impression de démantèlement se trouve accrue dans ce
dernier passage par l'usage du singulier, par exemple,
" une large narine colère ", " sa longue joue blême ",
" deux doigts en crochets ", " un petit oeil vert ". Cer-
taines critiques, dont Jean-Pierre Richard en particulier,
ont noté chez Flaubert un procédé assez analogue. Dans un
souci de faire étalage du réel jusque dans ses moindres
détails, dans une sorte de " ersauté par sensualité ",

Flaubert aussi, destitue le réel de toute solidité et fait " éclater les choses de l'intérieur : il voudra, du dedans, engérer la qualité, la réaliser dans une telle pureté qu'elle en devienne presque intolérable et débouche finalement dans la qualité exactement opposée. »¹⁹

Il convient de bien saisir tous les sens possibles de ce réalisme exacerbé et forcé dans les œuvres de Green. Le héros grecien ne peut pas saisir un réel dans lequel il est enlisé. C'est un séquestré vivant qui ne peut ni considérer le réel, ni encore moins le comprendre, mais qui est " fasciné ", " obsédé ", pris sous un " charme ", soumis au dangereux " prestige du réel ".

Pour comprendre cette fascination exercée par un réel que l'on voudrait pourtant saisir, nous pourrions reprendre ici l'analyse de Jean Starobinski dans " L'œil vivant " qui écrit, à propos de la fascination : " Elle nous dépouille par la seule promesse de nous combler, et si, pour commencer, nous avons pu rêver de nous emparer du caché, les rôles ont été fait de s'inverser : nous voici passifs et paralysés, ayant renoncé à notre volonté propre, pour nous laisser habiter par l'impérieux appel de l'absence ".²⁰

La réalité apparaît partout comme ce dont nous ne pouvons

nous abstraire. La réalité des autres, c'est la présence obsédante d'autrui comme objet de désir et l'en pourrait évoquer ici cette quasi emprise de Moïra pour Joseph, ou encore la présence encombrante et gênante du père Meaurat dans " Adrienne Meaurat ". Même le regard des autres n'a pas cette distance qui permettrait au personnage grecien d'être et d'être lui-même.

Il arrive de même qu'un objet perçu au hasard se transforme brusquement en symbole de toute réalité : détaché de tout contexte, il s'impose au personnage grecien de façon absurde. Roquentin, dans " La Nausée " dira de même : " Les objets, cela ne devrait pas toucher puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on les remet en place; on vit au milieu d'eux; ils sont utiles et rien de plus. Et moi, ils me touchent; c'est insupportable. J'ai peur d'entrer en contact avec eux comme s'ils étaient des bêtes vivantes ".³¹ Il arrive que les objets touchent le personnage grecien de manière analogue. Voici par exemple, la description d'un chapeau dans " Le Visionnaire ":

" Il était resté au milieu de la table, énorme avec de larges bords plats et, à l'endroit du front, un ornement de jais facetté, pareil à l'œil d'un monstrueux insecte. Le funèbre objet s'enveloppait de son voile comme une seiche disparaît dans son usage d'encre. Je le regardai en silence, mais n'osai y toucher ". (Le Visionnaire, L. de P. p. 43)

Ce regard trop proche du réel résulte de notre situation même, et Green nous peint ses personnages comme pris irrémédiablement dans les rets du réel. C'est ainsi que surgit un réalisme dévorant qui finit par se détruire lui-même : véritable technique d'acculement du réel, le monde doit apparaître bouché, - comme l'objet vu de trop près bouche l'horizon - afin que la nature n'offre plus aucun recours : car c'est alors que peut naître la nostalgie du surnaturel.

Dans les romans de Green, écrite avant sa deuxième conversion, le lecteur est surtout sensible à ce mouvement auto-destructeur du réalisme. Un monde réduit à quelques personnages, enfermés ensemble et comme à " huis-clos ". A mesure que le drame s'intensifie, l'espace romanesque se rétrécit, l'encerclement se fait plus étroit jusqu'au point ultime où le personnage central succombe sous le poids d'une réalité qui se détruit dans la mort ou la folie. Le monde se fait si lourd qu'il finit par s'écraser, entraîné par son propre poids. Adrienne Meurat voit s'éloigner sa sœur, elle tue son père et quand enfin son explication avec le docteur Maurecourt met un terme à son rêve amoureux, il ne reste plus rien, ou plutôt il reste " ce rien épouvantable et qui dévore

tout ". (J.S. p. 150) et qui fait sombrer Adrienne dans la folie.

L'antour semble bien vouloir traquer le réel, comme aussi ces personnages sont traqués jusqu'au moment où il n'y a plus d'issue, du moins dans le réel d'ici-bas. Qui plus est, ce mouvement paraît être celui-là même de l'ensemble de l'oeuvre romanesque. Green note en effet :

" Hier je disais à Robert : " Adrienne Mesurat " c'était moi entouré d'interdites qui me rendaient fou. Dans " Léviathan ", la même chose se fait jour. On y voit un homme que le désir pousse au crime; tout ce livre respire la passion tenue en échec. En 1930, toutes les barrières étant abattues, j'ai écrit un livre immobile " Epaves ". Avec " Le Visionnaire " et " Minuit " renait le désir d'autre chose, le spirituel reprenant sa place tant bien que mal ". (J.S. p. 263)

Les romans greeniens manifestent un constant déplacement de leur " point focal ", parce que le réel ne cesse de se situer ailleurs. L'évolution littéraire suit ainsi le tracé de l'itinéraire spirituel. Et, s'il est certain que les premiers romans de Green font apparaître une sorte d'obsession, " Les obsessions ont ceci de bon qu'elles finissent par rejeter l'âme en Dieu, comme une vague priseante sur le sable en naufragé ". (J.S. p. 530) Ainsi cette distorsion du réel par une pensée incapable de prendre du champ, peut s'être qu'une étape sur la voie d'une catharsis. Julien Green, comme Bernanos, a

souligné cette fonction cathartique de la création romanesque quand il dit, par exemple :

" Si je ne mettais pas cette folie dans mes livres, qui sait si elle ne s'installerait pas dans ma vie ? Ce sont peut-être mes livres qui m'ont permis de conserver un semblant d'équilibre ". (J.1, p. 136)

En créant l'espace fictif du roman, Green tente de circonscrire son angoisse. Dans l'avant-propos à " Si j'étais veau ", il écrit :

" Si je voulais résumer d'un seul mot le sujet de ce livre, je dirais peut-être que c'est l'angoisse, la double angoisse de ne pouvoir échapper ni à son destin particulier, ni à la dure nécessité de la mort, et de ne trouver soul dans un univers incompréhensible ".

La dramatisation que présuppose l'intrigue romanesque, en accentuant et en précisant la réalité en éloigne cependant l'auteur et, d'une certaine manière, l'en délivre. " A travers les créatures sauvages et recluses qui lui servent de truchements, Green dénonce une présence accablante. Elle règne et toute chose décline comme aspirée par son propre néant ... Ainsi contemplée, la réalité n'offre plus à l'esprit que le spectacle de son impossibilité. A force d'être lourde, proche, irréfutable, elle perd soudain le prestige de son évidence et ne retrouve de signification que reconstruite à l'échelle du fantastique " ⁴² écrit Rachel Beupaloff. La recher-

che d'une distance optimale contraindrait donc Green à mieux corner le réel afin de pouvoir le repousser plus efficacement. Il s'agit de dénoncer les usages du réel, d'appeler à l'existence une réalité qui doit être exercée. Ce qui rend évidemment l'entreprise difficile, c'est que l'exorciseur est aussi celui qui est à exorciser et que, cherchant à se libérer du réel, il reste malgré tout enveloppé par lui. La catharsis se fonde sur ce double mouvement : faire être le réel et, au moment où il se donne, le nier pourtant comme irréel afin qu'une autre réalité puisse prendre forme et consistance. Car le trop-plein du réel n'est pas ici, comme chez un Sartre, le terme ultime de la recherche du réel. Plus le réel se fait épaisseur d'être, plus aussi il se dénonce lui-même comme par néant :

" Ce qui nous attire, ce qui parfois nous fascine, ce n'est rien, mais ce rien dont je parle, lui, existe à sa manière comme une sorte d'obsession. Il est l'étoffe dont l'obsession est faite. Rien détruit le monde. Rien est le monde. Rien est quelque chose ". (J.S., p. 150)

Mais c'est cette constatation qui permet aussi à Green de se soustraire à la fascination exercée par une réalité illusoire qui devient maintenant transparente et se fait l'indice d'un autre réel.

+ + + + +

Alors le réel n'est plus le simple être-là des choses, c'est le caché qui se devine par delà les choses elles-mêmes.

Ainsi nous assistons souvent chez Green à ce lent retrait de l'extérieur à l'intérieur. Le réel, en apparaissant plus clairement comme objet de l'aspiration des héros greeniens, se fait en même temps plus inaccessible.

" Au-delà de nous-mêmes, reprit le narrateur, ce n'est pas très loin, et c'est pourtant si loin qu'on n'a pas toujours assez de toute une vie pour y arriver ". (Miauit L. de P. p. 409)

Le réalisme littéraire lui aussi, prend alors un autre sens :

" Il existe une vérité à laquelle il faut atteindre à tout prix, celle qui est au cœur de " tout homme venant en ce monde ". Ce n'est pas une vérité de roman, ce n'est pas cet air de vraisemblance qui fait crier d'admiration les amateurs ... " (J.1, p. 39)

" Un livre digne de ce nom est toujours de son époque par l'esprit qui l'anime. Ce ne sont pas les descriptions de cheminées d'usines et de femmes à cheveux courts qui font qu'un livre est de 1930, mais bien ce qui fait le fond même de ce livre, son inquiétude, son besoin de révolte ". (J.1, p. 11)

Jamais la démarche greenienne ne vuit de plus près celle de la phénoménologie que quand il manifeste ce souci d'un retour à un réel essentiel. Mais ce réel se dévoile au cœur même du sensible. C'est en ce sens qu'il faut entendre le goût du lointain qui porte le romancier à

privilégier ce que l'on pourrait appeler les paysages, les lieux ou même les êtres équivoques : paysages nocturnes noyés de brume, personnages qui sont à la fois cordialement réels et qui ont néanmoins une sorte de prestige allégorique. Le caractère vague de certains lieux semble laisser au regard assez de jeu pour qu'un sens nouveau puisse y apparaître.

Le visible ne s'impose plus de façon impérieuse, univoque, bouchant tous les possibles, mais il ouvre de nouvelles dimensions au réel. Tout lecteur de Green connaît ce passage fameux entre tous, de la description de trois tas de charbon dans " Léviathan ". Gubrot, cherchant à échapper à la justice, se réfugie dans un chantier :

" Au milieu du chantier se dressaient trois tas de charbon, de taille égale, séparés les uns des autres, malgré les éboulements qui brisaient la pointe de leurs sommets et tentaient de rapprocher leurs bases en les élargissant. Tous trois renvoyaient avec force la lumière qui les inondait; une muraille de plâtre n'est pas plus blanche que le versant qu'ils exposaient à la lune, mais alors que le plâtre est terne, les facettes diamantées du minerai brillaient comme une eau qui s'agite et chatouille. Cette espèce de ruissellement immobile donnait aux masses de houille et d'antracite un caractère étrange; elles semblaient palpiter ainsi que des êtres à qui l'astre magique accordait pour quelques heures une vie mystérieuse et terrifiante ... Pas un souffle ne passait dans l'air. Ainsi que dans un lieu enchanté toute vie était suspendue entre ces murs. Les chènes, transfigurées par un violent éclairage, n'appartenaient plus à ce monde

et participaient d'un univers inconnu à l'homme, et c'était parmi les ruines d'une cité, mais non d'une cité terrestre, que l'on se serait cru, tant le cœur était romé par tout ce que cet endroit comportait de magnificence et de désolation ... Il regarda devant lui quelque temps ... Nul souvenir ne le troublait encore; il était pareil à un enfant, étonné par la vue de cette pyramide étincelante au pied de laquelle il se tenait ... " (Léviathan, L. de P. p. 124-125)

Exporté au-delà du monde, arraché à lui-même, le personnage retrouve un réel originaire. Car c'est bien le réel qui apparaît ici et qui se fait connaître malgré la distance incommensurable qui sépare le naturel du surnaturel.

Mais alors, en retour, l'intuition du surnaturel modifie à nouveau la vision du réel. C'est ainsi que le monde visible apparaît souvent chez Green comme un cadre immobile, indifférent, lointain comme vu d'ailleurs. Green apporte à certaines de ces descriptions un soin méticuleux, mais distant. Songeons par exemple, à la peinture de la villa des Charmes dans " Adrienne Mesurat ". Réalisme cette fois de pure surface qui n'engage rien ni personne, de sorte que l'auteur semble parfois s'y complaire sans contrainte. Descriptions anodines où le romancier paraît se livrer au seul plaisir d'écrire dans un vocabulaire soigné et précis, sans risque de se trouver brusquement pris au piège d'une réalité qui se

retournerait contre lui. Très souvent, ce réalisme de parade apparaît au début des romans de Green : description d'une maison, d'une petite ville, d'un intérieur, bilan d'une histoire de famille ou d'une destinée individuelle. On dirait qu'en s'attachant à ce réalisme, le romancier cherche à divertir l'angoisse profonde qui l'habite et qui ne manquera pas, tôt ou tard, de surgir dans une des fissures de ce réalisme.

On peut parfois suivre dans le texte greenien, l'application d'un véritable procédé de distanciation. Par exemple, dans cette page tirée de " Mont-Cindre " :

" Il pleuvait depuis quelques heures, et l'on voyait dans une lumière douteuse, le contour indistinct des arbres au fond du parc et la masse grise des collines dont la crête se confondait avec le ciel, mais l'herbe rafraîchie par la pluie semblait d'une teinte plus vive. La jeune fille considérait ce paysage avec l'attention que l'on prête à l'examen d'une peinture ". (Mont-Cindre, L. de P. p. 3)

La dernière remarque de ce paragraphe fait brusquement éclater l'illusoire réalité du paysage : le monde que l'héroïne semblait habiter, devient soudain cet espace factice devant lequel elle se tient et qu'elle tient à distance.

Voici un autre exemple emprunté au même roman :

" 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. Une grande table ovale indiquait que cette pièce devait servir aussi bien de salle à manger que de salon. Au-dessus d'une porte, une inscription en lettres gothiques noires et rouges rappelait aux personnes présentes que Dieu est partout et qu'Il entend toutes les paroles que nous prononçons ». (ibid. p. 10)

En mettant ainsi, côte à côte, ces deux espèces de réalité, le romancier provoque à tout le moins une sorte de malaise, une chute de certitude. Car, que vaut encore la réalité d'un fauteuil, d'une fenêtre, d'une table, devant cette intrusion du surnaturel ? Le monde n'est plus simplement habitable, mais il est mystérieusement habité.

On retrouve ce même procédé dans " Chaque homme dans sa nuit " :

" Ces marches, cette rampe, ces murs, c'était la réalité, celle de tous les jours, celle qu'on ne discute pas. Il n'y avait rien d'autre que ce qu'on pouvait toucher de la main et voir de ses yeux. Le reste n'existait pas, le reste n'était que du rêve. " Le reste ... " pensa-t-il en touchant dans sa poche la petite croix de son chapelot. Jamais encore de telles pensées ne lui étaient venues à l'esprit, mais elles se déroulaient dans sa tête comme un air de musique qu'on n'arrive pas à chasser. " La réalité du fer et du bois, la réalité des murs de briques, la réalité de trois pas en avant dans la rue, la réalité d'une balle de revolver ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 434)

Et puis, brusquement lorsque Max tire sur Wilfred, une autre réalité s'impose - l'amour -, qui fait disparaître tout le reste dans le néant.

" Dis-moi que tu me pardonnes ! ... "

Alors, par un effort terrible, les yeux de Wilfred se retournèrent lentement vers le meurtrier, mais le regard chavira presque aussitôt. Un mot fut prononcé pourtant, un mot qui effaçait tout, qui rachetait tout, parce que seul parlait le plus grand amour. Si faiblement que Max l'entendit à peine, la bouche murmura :

" Qui ... " " (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p.458)

La réalité du visible recule, devient évanescence, inessentielle car, à la limite, il faut créer le sentiment de " l'inexistence relative de tout ".

" Ce sentiment de l'inexistence relative de tout vient du sentiment très profond qui nous est donné parfois de l'existence de Dieu. Ce n'est pas que rien n'existe, c'est que tout existe, mais à un degré inimaginablement inférieur à la manière dont Dieu existe, parce que tout meurt et se détruit à chaque seconde devant nos yeux ".
(J.S. p. 150)

À l'horizon de toutes les tentatives pour interroger le réel ou le déchiffrer, il faut bien poser le principe de la hiérarchie des réalités, telle qu'elle apparaît à Green dans " Partir avant le Jour ", nous l'avons vu.

Cette croyance donne sens et direction à toute question ultérieure sur le réel. Abscisse et axe du monde, elle aussi l'ultime référence de toute certitude. Elle assume, dans l'œuvre littéraire greenienne, le rôle d'un véritable " foyer ".²⁵

L'angoisse du romancier qui se manifeste si sottement dans son œuvre vient de ce que Green craint de n'être pas

fidèle à cette hiérarchie, mais non pas d'un doute sur l'existence même de cette échelle des réalités. La réalité de l'invisible, du surnaturel, donc de Dieu, est toujours là, comme le ciel étoilé au-dessus de nos têtes, pour reprendre une image aussi chère à Green qu'elle l'était à Kant. Même là où cette réalité n'est pas directement présente, en particulier dans les romans écrits avant 1939, elle se fait sentir pourtant dans l'acte de reniement, dans l'acte de négation, dans le vide ou l'échec, où elle apparaît comme par défaut. Voici un exemple caractéristique emprunté à un des romans les plus noirs de Green, à savoir " Adrienne Mécurat ". L'héroïne a tué son père et cherche à se fuir elle-même en se rendant à Broux :

" La beauté du lieu la saisit et lui procura un moment de paix pendant lequel elle oubliâ ses soucis ... Elle s'arrêta et, levant la tête, regarda les étoiles ... Elle se rappela une chanson qu'on lui faisait chanter en classe : .. Le ciel semé d'étoiles ... Il fallait que la voix mentât tout d'un coup pour le mot étoiles et ces trois notes, si difficiles à attraper, si lointaines, exprimaient une sorte de nostalgie si douce qu'en s'en souvenant elle eut le cœur déchiré. Elle porta ses mains à ses yeux et pleura " (Adrienne Mécurat, L. de P. p. 298-299)

La dimension surnaturelle existe donc bien dans ce roman, même si ce n'est que sous la forme du regret d'un paradis perdu.

Mais cette réalité qui soutient toute certitude n'existe pas à la manière d'une chose extérieure. Elle est puissance rayonnante, enveloppante, éclairante, elle devient le milieu ambiant de toutes choses en les transfigurant, tout en restant elle-même enveloppée, cachée, mystérieuse. Ainsi elle s'appréhende et se devine dans l'extraordinaire mobilité de sens des autres réalités : celle du monde visible, du corps, du moi, de la mort. Tantôt en effet, ces dernières menacent de supplanter la réalité absolue., si puissant est l'empire qu'elles exercent sur l'homme. Mais, dans la fascination même qu'elles engendrent, elles se dénoient elles-mêmes et peuvent devenir l'indice d'autre chose. Tantôt, elles récupèrent leur vrai sens par participation à la réalité essentielle. Ainsi :

" Le corps était l'ennemi, mais il était aussi la forteresse visible de l'Âme et principalement le temple du Saint-Esprit. Tout devenait à la fois dangereux et sacré de ce qui touchait à la chair ". (Partir avant le Jour, p. 86)

Voici un passage tiré du " Vocabulaire " où la réalité de la mort est saisie selon cette dialectique du réel et de l'irréel, de la présence et de l'absence :

" N'avez-vous jamais surpris sur le visage des morts cette expression mystérieuse, ce quelque chose de sournois et de profond que nos paroles ne peuvent décrire ?

Je me souviens du visage de ma sœur morte; il me fasci-
nait. J'avais quatorze ans et demi, mais j'attachais sans
crainte mon regard sur ces lèvres où d'autres voyaient
un sourire; j'y lissais, moi, un air d'indifférence abso-
lue. Que lui importait la terre ? Ce qu'elle avait le
plus cheri en ce monde, elle ne s'en souvenait même plus,
mais la connaissance d'autre chose imprimait à son front
un air de surhumaine sagesse. Pas toujours cependant. Il
y avait des minutes pendant lesquelles ses traits parais-
saient vides. Puis la pensée revenait tout à coup avec
l'intensité d'une flamme. Quelque chose vivait et mourait
sous ce masque, derrière ses tempes ». (Le Vicionnaire,
L. de P. p. 214)

Le regard fasciné est rivé au " masque " de la mort, à
ce vide, ce néant, qui se donne pour le tout du réel.
Mais il le dépasse aussi pour scruter ce qui vit et meurt
" sous le masque ", comme si la mobilité du temps - " pas
toujours ", " il y avait des minutes ", " tout à coup " -
et la mobilité de la vie continuaient par delà la mort.
La mort n'est que cette immobilité et ce vide horribles
et pourtant, elle est aussi le chiffre d'un au-delà que
l'en devine.²⁴

Ce principe de la mobilité de sens se retrouvera dans la
saisie de toutes les formes du réel chez Green. Ajoutons
encore que l'art du romancier consiste à peindre ce
tremblement de sens du réel, à faire entrevoir vaguement
des possibilités de détermination, sans pourtant les
achever, produisant ainsi chez le lecteur, cet ébranle-
ment et cette surprise qui naissent chaque fois qu'une

oeuvre authentique invoque le réel. " Chaque fois que l'on ne ferme pas la description, écrit Roland Barthes, chaque fois que l'on écrit d'une façon suffisamment ambiguë pour laisser fuir le sens, chaque fois que l'on fait comme si le monde signifiait sans cependant dire quoi, alors l'écriture libère une question, elle secoue ce qui existe, sans pourtant jamais préformer ce qui n'existe pas encore, elle donneⁿ du souffle au monde; en comme la littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer ".²⁵

III

En nous attachant maintenant à un roman de Green, nous chercherons à saisir, avec plus de netteté, ce que nous appelions l'émergence du réel.

Pour ce faire, nous avons choisi le roman " Epaves ". De tous les livres de Green, " Epaves " est celui qui rappelle le plus directement le ton et les thèmes de certains romans existentiels. Charles Mceller, puis B.T. Pritch, ont établi des rapports très suggestifs entre " Epaves " et " La Chute " de Camus.

L'auteur considère ce livre comme étant celui de la

maturité, et, selon ses propres mots, son roman le plus " grown-up ". Il en souligne aussi le caractère d' "immobilité ". Ecrit durant une sorte de période de latence dans la vie de Green, après l'époque fiévreuse des passions et des déchirements de la jeunesse, mais avant la conversion définitive de 1939, " immobile ", ce roman l'est aussi en ce sens que l'on y trouve peu ou pas d'événements, et pour ainsi dire aucune intrigue romanesque. L'étude de ce livre sera donc particulièrement indiquée pour saisir l'émergence du réel, car elle s'y fera comme au ralenti, dans un dévoilement se distinguant à peine du flux morne des jours. Enfin, le choix du héros nous apparaît très approprié : Philippe est l'incarnation de l'être banal, fat, vaniteux, hypocrite et lâche. C'est le type même de ce " héros sans héroïsme " dont la littérature moderne s'est montrée si friande : Philippe est le frère de Mourault dans " L'Étranger " de Camus, de Roquentin dans " La Nausée " de J.P. Sartre, de Delmont, dans " La Modification " de Michel Butor. Tel qu'il est, ce triste héros a du moins le mérite d'être un témoin suffisamment neutre et qui permet au réel de se manifester de manière assez claire. Le roman s'ouvre sur une description très caractéristique

de la manière de Green, empreinte d'un réalisme conventionnel et marquée par le souci du détail exact et précis.

" Par les soirs de beau temps, Philippe rentrait chez lui à pied, soit qu'il eût le souci de sa santé ou qu'il aimât à s'attarder dans les rues à la chute du jour ... Un escalier de cent marches corrige la différence de niveau entre le boulevard et le cul-de-sac; des becs de gaz en éclairaient assez mal les trois paliers successifs ". (p. 1)

Green ne nie jamais, de prime abord, l'évidence d'une quotidienneté qui représente, somme toute, le fondement de notre sens du réel. Il faut partir de l'expérience origininaire du réel et donc, de ce que Heidegger nomme " die Alltäglichkeit ". C'est au niveau de ce monde familier et presque au niveau d'une sorte de platitude qu'une autre réalité va prendre forme. Une réalité qui s'annonce d'abord par une rupture dans le tissu serré des choses et des habitudes.

" Sa promenade favorite le conduisait des hauteurs du Trocadéro à la Seine. De là, il suivait le quai. Un après-midi d'octobre, il varia cet itinéraire et prit le boulevard Delessert qui descend en pente oblique du carrefour de Passy pour déboucher en vue du pont d'Iéna. Arrivé au parapet de la rue Beethoven, il s'arrêta ".

Ce fait, à peine digne d'être mentionné, entraîne pourtant déjà une courtoise transformation des choses. Déjà, le ton de la description perd sa neutralité pour devenir

vaguement inquiétant. A la droite de l'escalier, " une sorte de gauffre attire le regard ". Une menace s'insinue dans ce monde où tout était bien en place. " L'ombre régnait dans la cavité béante ". (P. 1-2)

Ce lieu arrête et retient le promeneur qui, à son tour, semble y chercher la révélation de quelque mystère " Il eut beau se pencher ... Il inclinait le torse au-dessous du vide ". (p. 2) Déjà la conduite de Philippe le distingue et ne reçoit plus l'approbation si rassurante des autres.

" Sa grande ombre se projetait sur la maison qui lui faisait face, et le trahissait. Par prudence, il recula ... la crainte de se faire découvrir lui défendait de voir ". (p. 2)

Qui plus est, la faille se fait plus proche et s'ouvre en lui. Au moment même où le monde perd son aspect coutumier, Philippe lui-même ne se reconnaît plus : il perd cette tranquille coïncidence avec soi-même, la conscience en paix ou plutôt la conscience endormie de l'homme que le " qu'en-dira-t-on " ne saurait prendre en défaut. Ses gestes perdent leur sens, il commence à se juger et perd même le souci de son apparence.

" Le premier mouvement de Philippe fut de le suivre, puis il consulta sa montre et changea d'avis. Cela n'avait pas de sens ". (p. 2-3)

" Après quelques minutes d'indécision, Philippe descendit

l'escalier d'un pas rapide et, comme il ne risquait guère d'être vu, il se mit à courir, ce qu'il jugeait intérieurement un peu ridicule ».

Presque en même temps, apparaît chez le personnage, le désir de banaliser ce qui se manifeste, de lui dénier ce pouvoir de bouleversement que Philippe soupçonne déjà.

« Cent fois par jour, des vies étoient la nôtre, pleines d'un irritant mystère dont elles ne livrent rien. Mieux vaut s'attacher à son propre destin assez riche en énigmes, assez lourd de secrets pour satisfaire l'inquiétude la plus vaste. Cette réflexion, Philippe ne put s'empêcher de la faire en songeant à la banalité du couple qui avait retenu son attention. Que lui importaient ces gens ? »

Mais ce réel menaçant prend tout de même forme et émane de ces deux êtres en apparence si dénués d'intérêt : un homme pris de boisson, se querellant avec une femme terrorisée. Philippe est bouleversé : ce drame qu'il aurait pu ignorer, simplement « côtoyer » ou encore, en dernier recours, transformer en occasion de se montrer charitable et pratique : « On note l'adresse pour la communiquer à une « œuvre » ou « on appelle un sergent de ville », ce drame brusquement le concerne. Il s'y trouve tout à coup mêlé, impliqué. C'est de lui-même qu'il s'agit.

Il est pris à parti, comme de choisir et, pour la première fois, de décider de la réalité même de son être.

Le couple que Philippe avait perdu de vue réapparaît :

" Philippe, devinant qu'elle allait crier, se pencha en avant pour recueillir ce son. A ce moment elle l'aperçut. L'homme la tenait par le bras et la secouait en la couvrant d'injures. Cependant, elle ne quittait plus Philippe des yeux et appela : " Monsieur ". " d'une voix rauque et basse qui le glaça. Il demeura immobile; dans tout son être, il y eut une hésitation qui ne dura pas plus qu'un battement de cœur, mais qui lui parut sans fin. Peut-être ne s'était-il jamais connu avant cette minute. Ses mains qui étaient collées à la pierre s'en détachèrent tout à coup et il recula ".

Quelque chose s'est passé, quelque chose est arrivé, quelque chose s'est brisé, quelque chose est né, et pourtant, comme pour Roquentin, " il n'y a rien eu de ce qu'on appelle à l'ordinaire, un événement ". Green prend soin d'ailleurs de recouvrir immédiatement le fait, comme si tout rentrait dans l'ordre :

" Après avoir respiré profondément deux ou trois fois, il reprit sa route en suivant le quai, et il arriva chez lui presque à la même heure que de coutume ".

Nous avons là un bel exemple de tentative pour conjurer un réel que l'on connait fort bien mais que l'on se refuse à reconnaître. Plus tard, revenu au pont d'Iéna où il sent qu'il a " affaire ", Philippe fait encore preuve de la même mauvaise foi et feint de ne pas comprendre :

" Peut-être étais-je né pour être libre ", murmura-t-il en se redressant; il se disait ces mots sans réfléchir d'une façon précise à leur sens; c'était une de ces pensées qui nous traversent à l'esprit ainsi qu'une incur trop faible pour nous éclairer et qui rend la nuit plus épaisse ".

Roquentin est plus lucide lorsqu'il dit : " J'admire comme on peut mentir en mettant la raison de son côté. Evidemment, il ne s'est rien produit de nouveau, si l'on veut ... C'est tout et ce n'est même pas un événement. Oui, mais, pour dire toute la vérité, j'en ai été profondément impressionné : j'ai pensé que je n'étais plus libre ".²⁶

On aurait tenté de dire que le thème essentiel de " L'Invitée " est la découverte pour Philippe de la réalité de son moi, c'est-à-dire de la lâcheté qui constitue le fond de son être. Cette affirmation, pour exacte qu'elle soit, reste cependant insuffisante. D'abord, la réalité du moi est faite de " profondeurs étagées "²⁷, il n'y a pas vraiment de fond de l'être, il n'y a que cette réalité ambiguë qui se cherche, se nie ou se conquiert sans relâche. La réalité ici est cette structure complexe évoquée par Georges Baillyard dans son étude de " La Nausée " de Sartre : " En eux (Des Passes, Hemingway, Faulkner) il (Sartre) voit l'approche de son dessein : la dissociation de la réalité conventionnelle et la peinture réaliste de l'homme, pris dans son ambiguïté, chose parmi les choses, et en même temps, conscience de ces choses. Ainsi à propos de " 42ème Parallèle " de Des

Passés, il est frappé que ce roman montre les hommes comme à la fois à travers cette comédie de liberté qu'ils se donnent à l'intérieur d'eux-mêmes, et comme les reflets de leur situation ²⁸.

La réalité dont il s'agit de suivre l'émergence dans le roman greenien se saisit aussi bien au niveau des choses : dans le paysage, dans le décor dans lequel vit le personnage, dans ses gestes, dans les êtres qui l'entourent.

" Il porta d'un point à l'autre un regard fatigué, presque hostile. Rien ici qui ne parlât de goût, de réflexion et de sécurité, de sécurité surtout, d'une obscurité morale dont ces rideaux bien tirés présentaient une image matérielle ... Et tout d'un coup, les nuances délicates des velours et des soies se muèrent en couleurs éclatantes qui lui crevaient les yeux. Il tira les rideaux d'un geste violent et ouvrit la fenêtre ".

Philippe, dans cette pièce familière, retrouve le principe de la même mutation bouleversante : les choses n'ont plus le même sens, les apparences ne sauraient plus tromper, les objets et les couleurs " crèvent les yeux " découvrant une vérité effrayante. Ses gestes ne correspondent plus à ce qu'il est :

" Il bousculla son veston et se lissa les cheveux, mais il savait parfaitement que ces gestes ne répondaient à rien ... "

Et l'on ne saurait mieux faire que de citer ici Green

lui-même disant " La conscience de l'être s'étend à tout ce qui l'entoure ". (Epaves, p. 20)

La réalité ne saurait se comprendre que dans sa totalité.

Il n'y a pas, à proprement parler, de réalité objective et de réalité subjective. Il n'y a qu'une expérience unique par laquelle l'homme cherche ce qu'il est au contact du monde, des autres et des objets.

NOTES DU CHAPITRE " A LA RECHERCHE DU REEL "

- 1 - Raymond Jean, La littérature et le réel, de Diderot au " Nouveau Roman " (Albin Michel 1965) p. 265
- 2 - Roland Barthes, Essais critiques (Seuil 1964) p. 265
- 3 - M. Merleau-Ponty, La structure du comportement (P.U.F. 1960) p. 197
- 4 - On retrouve les traces de cette même expérience chez Rimbaud et Mallarmé en particulier.
- 5 - J. François Lyotard, La phénoménologie (P.U.F. Que sais-je ?) p. 7
- 6 - M. Merleau-Ponty, La structure du comportement (P.U.F. 1960) p. 217
- 7 - Janine Carrel, L'expérience du seuil dans l'oeuvre de Julien Green (Juris Verlag, Zürich Dissertation 1967) p. 13
- 8 - *ibid.* p. 13
- 9 - *ibid.* p. 24-25
- 10 - A. de Waelhene, La philosophie et les expériences naturelles (Phaenomenologica vol 9, M. Nijhoff, La Haye 1961) p. 71-72
- 11 - J. Paul Sartre, L'Être et le Néant (N.R.F. Gallimard) p. 13

- 12 - M. Heidegger, Sein und Zeit (Max Niemeyer, Halle 1927) p. 43
traduit par nous : " Ce qui, ontiquement, est le plus proche et le mieux connu, est ontologiquement le plus éloigné et le plus ignoré, ce qui est sans cesse omis dans sa signification ontologique ".
- 13 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (N.R.F. Gallimard 1945) p. 350
- 14 - *ibid.* p. 345-349
- 15 - *ibid.* p. 350 Note 1
- 16 - A. de Waelhens, Phénoménologie et Vérité (P.U.F. Epiméthée 1955) p. 71-72
- 17 - Georges Poulet, Etudes sur le temps humain, tome 4 " Mesure de l'instant " (Pion 1968) p. 356
- 18 - Jean-Pierre Richard, Littérature et sensation (Seuil 1954) p. 170
- 19 - Jean Starobinski, L'oeil vivant (Gallimard N.R.F. 1961) p. 9
- 20 - J. Paul Sartre, La Nausée (N.R.F. Gallimard) p. 22
- 21 - Rachel Beepaloff, Chemins et carrefours (Vrin 1934) p. 1
- 22 - Ce tome a été utilisé en particulier par Charles du Bos et Georges Poulet.

- 23 - Jean Starobinski, L'oeil vivant (Gallimard N.R.F.1961)
p. 10
- 24 - Roland Barthes, Essais critiques (Seuil 1964)
p. 264
- 25 - J. Paul Sartre, La Nausée (N.R.F. Gallimard) p. 25
- 26 - Nous empruntons cette expression à Jean Guittou,
Le clair et l'obscur (Aubier 1964)
- 27 - Georges Baillyard, Notes sur " La Nausée "
(Gallimard) p. 278

LA REALITE ET L'EPREUVE DE L'IMAGINAIRE

" Erst die Sprache der Phantasie - so scheint es - trifft die Wirklichkeit, welche sich jeder Erforschbarkeit entzieht ".

Karl Jaspers

Quand Green écrit un roman, il n'est pas rare qu'il observe avec soin une photographie ou un tableau réel.

Dans son " Journal ", il note :

" Pour pouvoir commencer un livre, il me faudrait un objet à regarder, une image que je pourrais placer devant moi et à laquelle je pourrais me référer ". (J.S., p. 224)

La plupart de ces personnages de roman empruntent leurs traits à des personnes que Green a réellement rencontrées.

Les passions qui animent ses héros sont celles-mêmes qu'il a connues. Nous soulignerons, par exemple, l'analogie existant entre le caractère du jeune Green aux U.S.A. et celui de Joseph Bay, le héros de " Meïra ".

Mais que faut-il conclure de ce parallèle ? Que l'imaginaire n'est qu'un pâle reflet du réel ? L'imaginaire ne vit-il que d'emprunt et, en raison de cette " pauvreté essentielle " que lui reconnaît J.P. Sartre, devrait-il tirer toute sa substance d'un réel qui serait, lui, clairement donné et compris, un réel sans énigme ?

C'est le sens même de la création romanesque qui se trouve ainsi mis en question : à quoi bon en effet, le roman ? A quoi bon cette indigente et inutile duplication du réel ?

Pourtant Julien Green ne cesse de répéter qu'il est plus réellement présent dans ses romans que dans son " Journal " et remarque :

" ce qui n'est pas imaginé, n'a pas de valeur pour moi " ¹
ou encore :

" Mon vrai journal se trouve enfoui dans ce que j'invente ". (J. 31. 10. 45) En fait, l'oeuvre de Green apparaît comme une illustration de cet axiome proprement phénoménologique qui consiste à inverser en quelque sorte les rapports d'antériorité du réel et de l'imaginaire. " Les personnages imaginaires, écrit Michel Butor, comblent des vides de la réalité et nous éclairent sur celle-ci ". ²

Et Bachelard de son côté, n'écrivait-il pas que " Le fait imaginé est plus important que le fait réel " ? ³ La réalité ne se donne pas d'abord à l'écrivain de façon simple, sans équivoque et sans lacunes, de sorte que l'imagination n'aurait qu'à la reprendre pour la modeler par une sorte de jeu gratuit. Non seulement l'imaginaire est contemporain du réel, mais, à certains égards, il précède



le réel dont il cherche à dégager le sens. " Tout se passe comme si mon pouvoir s'accédait au monde et celui de me retrancher dans les fantômes n'allaient pas l'un sans l'autre. Davantage, comme si l'accès au monde n'était que l'autre face d'un retrait, et ce retrait en marge du monde, une servitude et une autre expression de mon pouvoir naturel d'y entrer ".⁴

I

Albert Camus, dans " L'homme révolté ", écrit : " L'art romanesque ne peut ni consentir totalement au réel, ni s'en écarter absolument ".⁵ C'est à ce double point de vue que nous envisagerons d'abord les rapports du réel et de l'imaginaire tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre de Julien Green. " Le Visionnaire " nous offre une illustration assez significative de la nature même de la création romanesque.

Manuel, un commis-libraire, frappé par la tuberculose est recueilli par sa tante et sa cousine Marie-Thérèse. C'est durant ce séjour chez ses parents et avant sa mort, qu'il tient un journal dans lequel il relate sa vie imaginaire dans un château.

Dans le récit de Marie-Thérèse, nous lisons :

" Derrière ces murs de pierre volcanique, il logeait ses craintes, ses désirs, leur prêtant un visage et une voix, inventant des relations compliquées entre ces fantômes que mouvaient des scotins contraires ". (Le Visionnaire, L. de P. p. 4-5)

Dès le début du livre cependant, ce recours à l'imaginaire est présenté par Marie-Thérèse comme une simple fuite devant le réel. L'imagination de Manuel se fonde sur une active négation du réel et d'abord du réel perçu :

" En été, le château disparaissait derrière l'épais feuillage de ses bois. C'était alors qu'il nous intriguait le plus et qu'il subissait dans l'esprit de Manuel les déformations les plus caractéristiques. La réalité ne le gênant plus, il le reconstruisait à sa guise ... " (ibid. p. 3)

Plus profondément encore, la vie imaginaire est pour le malade, une tentative désespérée pour s'arracher aux craintes, aux humiliations, aux souffrances.

" Jeune et très étourdi, il ne m'était pas donné de comprendre que ce garçon timide cherchait la secrète issue d'un monde où trop de réalité le faisaient souffrir ... " (ibid. p. 4)

On encore : " il jetait le fardeau de la vie réelle " (p. 5)

Il y a dans toute vie rêvée plutôt que vécue une complaisance dans la fabulation, dans le monde irréel et naïf de l'enfant. Et c'est bien à ce jeu puéril que Marie-Thérèse fait allusion en disant :

" A mesure que passait le temps et que je sortais de l'enfance, je me déprenais peu à peu d'un mythe auquel je ne pouvais plus croire ". (p. 5)

" L'acte d'imagination, écrit J. P. Sartre, ... est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession. Il y a dans cet acte, toujours quelque chose d'impérieux et d'enfantin, un refus de tenir compte de la distance, des difficultés. Ainsi le tout jeune enfant, de son lit, agit sur le monde par ordres et par prières ".⁶

Et pourtant, le texte grecien ne laisse pas d'être équivoque sur ce point. Quand le héros cherche " la secrète issue de ce monde " (p. 4) cherche-t-il à se détourner du monde, à échapper à la morsure du réel ? Ou bien cette issue est-elle l'aboutissement final, le lieu où l'énigme du réel trouvera sa solution ? Il ne s'agit pas tant en ce cas de fuir le réel, mais de le porter en quelque sorte plus avant, de l'éclaircir de façon plus nette afin de mieux le comprendre et peut-être afin de mieux le dominer.

De même, la phrase qui clôt le premier chapitre peut se lire de différentes manières :

" J'atteignais alors ma quinzième année, je perdais le

don merveilleux de voir les choses telles qu'elles ne sont pas ". (p. 6)

Passer de l'enfance à la maturité, serait-ce simplement se dépouiller des erreurs de l'enfance et voir désormais les choses telles qu'elles sont ? Chaque fois que Green touche d'aussi près au réel, son langage même se fait énigmatique. S'élever de l'enfance à l'âge adulte est vu plutôt comme une perte, non seulement l'auteur exprime là le regret du paradis perdu, mais, beaucoup plus profondément, la perte même de vision du réel. Il suffit de comparer cette phrase avec une autre plus claire qui termine le roman :

" En reformant le dernier de ces petits livres, je me demandai si le visionnaire, après tout, ne jette pas sur cette terre un regard plus aigu que le nôtre, et si, en un monde qui baigne dans l'invisible, les prestiges du désir et de la mort n'ont pas autant de sens que nos réalités illusoires ". (p. 373)

Déjà l'imagination annonce et prépare le pouvoir de vision d'une réalité essentielle. De même, la vicentessa s'adressant à Manuel, faisait allusion à cette " clairvoyance " de l'enfance :

" Si vous étiez encore enfant ... je saurais mieux vous parler ... À l'âge même où nous ne comprenons pas le langage des hommes, nous nous arrêtons quelquefois au milieu de nos jeux pour écouter sa voix " (celle de la mort) p. 242-243

Mais il y a une enfance vers laquelle on est parfois

tenté de régresser, et une enfance devant nous, vers laquelle il faut s'élever au sens où le Christ a dit " Si vous ne devenez pas comme de petits enfants ... "

L'imagination de même reçoit ainsi une double signification. " En réservant le mot d'imagination au seul pouvoir de nier le réel en faveur de l'irréel, on risque de méconnaître une autre façon de nier le réel, qui est de le dépasser pour revenir à lui, comme il y a une façon de nous tenir dans le néant pour faire émerger l'Être ".⁸ Mais dans quelle mesure et sous quelles formes, l'imaginaire prend-il en charge le réel pour le dépasser ? C'est ce qu'il convient d'examiner dès à présent.

+ + + + +

Pour éviter une trop grande dispersion, nous nous attacherons à l'examen du roman " Moïra " rédigé par Green en 1960 et le récit autobiographique intitulé " Terre lointaine " publié en 1966.

Une première lecture des deux livres fait voir avec évidence que l'imaginaire se fonde sur le réel.

On peut retrouver, presque point par point dans l'œuvre romanesque tous les éléments : cadre, personnages, caractères et atmosphère dont Julien Green nous fera le récit dans l'autobiographie. Nous découvrons, dans l'un et

l'autre texte, le cadre si typique de cette ville du Sud : Charlottesville, les bâtiments néo-classiques de l'université, la bibliothèque aux colonnes doriques, les galeries où logent les étudiants les plus fortunés, l'atmosphère si particulière de l'université où semble encore planer l'ombre d'Edgar Poe. Joseph Day, comme le jeune Green, se sent en exil au milieu de ces jeunes gens bruyants et sans vergogne dont la débauche d'ailleurs ne cache qu'imparfaitement les drames secrets. Prisonnier de son orgueil, d'un esprit d'enfance qui le protège en même temps qu'il le rend plus vulnérable, Joseph Day comme Green, est déchiré entre la violence de ses désirs charnels et une aspiration tout aussi tyrannique à une pureté absolue. La plupart des personnages de " Moïra ", sauf Moïra elle-même, rappellent de façon frappante, les personnages évoqués plus tard dans " Terre lointaine ". Simon Demuth qui, le premier, subira l'accident de Joseph et finira par se suicider, rassemble en lui les caractères de Nick dont le père est tailleur, il est juif comme Drobkha, il dessine comme Ed. Fowler, et comme toi autre jeune homme amoureux de Green à son insu, il est dévoré d'une passion incomprise. Les bavardages de MacAllister dans " Moïra "

rappellent à s'y méprendre, les propos inconvenants tenus par " Peowee " réellement rencontré. Il n'est pas jusqu'aux diverses étapes du drame qui ne semblent suivre les événements advenus au cours même du séjour de Green à Charlottesville : l'installation à la pension, les propos moqueurs entendus dans la rue, la première rencontre avec le professeur responsable des études du jeune homme, l'attraction pour le Mark réel et le Bruce Fraileau imaginé; ce dernier empruntant à nouveau son nom à un jeune homme que Green a vraiment entrevu. Il serait vain de multiplier dans le détail, ses rapprochements souvent précis jusqu'à la minutie. La présence de Moïra, l'épisode du viol et du crime, s'insèrent sans difficulté dans cette étoffe si parfaitement taillée dans le réel. " Le vrai romancier ne décrit donc pas le réel; il s'en sert pour imaginer, il le transpose. Il n'invente rien non plus " Par une espèce de seconde vue, il découvre ce qui se cache derrière les apparences ". Avant tout, il faut voir ce qu'on décrit, préférer à la réalité de fait, la réalité de vision ".⁹

J. L. Prévost peut nous aider à formuler une conclusion sur ce parallèle, en même temps qu'il nous invite à pousser plus loin notre analyse.

La réalité des faits que nous avons seule évoquée jusqu'ici, n'est certes pas respectée pour elle-même; le serait-elle, le romancier n'aurait que le souci du vraisemblable; elle n'est utilisée que pour mieux mettre en relief la réalité plus fondamentale et plus tragique aussi de la dualité de l'homme, pour mieux faire apparaître le vrai.

" Je crois qu'il est nécessaire dans un roman de ce genre qu'il y ait un très fort dosage de réalisme, que le vrai fasse passer l'imaginaire et que le vrai soit d'autant plus exactement vrai que l'imagination fait violence au vraisemblable ". (J.4, p. 166)

Les faits empruntés au réel quotidien délimitent, de la façon la plus connue, l'horizon dans lequel le réel, entendu comme vrai, peut prendre forme; ils apparaissent en même temps comme les garants du sérieux de l'entreprise imaginaire.¹⁰ Car jamais chez Green, l'imagination n'est ludique ou délirante : il ne s'agit pas de macquer le réel en le transformant en un univers fantastique.¹¹ Il est indéniable que les rêves, les rêveries, parfois même de véritables délires - comme dans " Le Visionnaire " par exemple - tiennent une place importante dans les romans greeniens. Mais le lecteur n'est jamais dupe, le romancier prend soin de ne jamais retirer au réel sa force de gravité, ce qui est encore une manière de recon-

naître sa gravité. Les images du rêve sont " presque toujours directement accessibles " (J.2, p. 329-350) à l'entendement. Elles ne se substituent pas au réel, mais elles en sont comme le langage le plus accessible.

" À nos yeux, la mort se présente sous la forme d'images qui prennent la place d'une réalité insaisissable ".
(Le Visionnaire, L. de P. p. 189)

Quand Hedwige, dans " Le Malfaitour " aperçoit en rêve un homme - en fait, selon Green, c'est le Christ, - qui lui demande de renoncer à tout, cette intrusion du surnaturel ne déroute ni l'héroïne, ni le lecteur. Car si le fantastique existe, c'est encore comme l'autre dimension du réel. Un autre exemple pourrait être évoqué ici. Nombreux chez Green, sont ces personnages qui apparaissent tantôt comme des êtres tout-à-fait réels et quotidiens avec des traverses souvent un peu ridicules, et tantôt comme les formes incarnées de quelque puissance invincible : ainsi la mort prend l'apparence et les traits de Mae Fauche dans " Le Malfaitour ", ceux de Mae Georges dans " Le Visionnaire ", la séduction du Mal apparaît de façon visible chez Meira. Mais que l'on retienne l'un ou l'autre aspect de ces personnages, nous retrouvons en fin de compte la même réalité. " Les deux mondes, l'imaginaire et le réel, sont construits par les

mêmes objets; seuls le groupement et l'interprétation de ces objets varient ".¹²

Ainsi l'imaginaire peut exclure le vraisemblable, mais il dort au cœur du réel.

D'ailleurs que l'on exagère un tant soit peu cette qualité de présence du réel, que l'on fasse preuve de ce que Roland Barthes appelle la sur-précision, et l'on voit le réel lui-même se faire hallucinatoire. Cette impression très vive, soit par exemple, de la longue et minutieuse description des gestes de Joseph Day enter- rant Moïra après l'avoir étranglée :

" Lorsqu'il eut atteint le petit mur bas, il posa doucement sur la neige le corps de Moïra et pénétra dans la cabane où il se mit à palper les murs jusqu'à ce qu'il eût trouvé les instruments de jardinage que David lui avait fait voir ... " (Moïra L. de P. p. 221)
" à présent il creusait la terre comme il l'avait fait jadis, quand il travaillait aux champs ... L'office des morts lui revint à l'esprit par lambeaux, les paroles de Job et de St Jean que récitait le ministre ". (ibid. p. 222)

Le héros s'accroche à la réalité des objets, au mécanisme des habitudes, parce qu'il est pris de vertige devant la réalité de l'abîme qu'il découvre en lui.

Ainsi Guéret, dans " Léviathan " se masque la folie de sa conduite en fixant son attention sur les gestes qu'il devra faire pour escalader le mur qui le sépare de la

chambre d'Angèle. Le réalisme exacerbé comme le rêve le plus extraordinaire précèdent donc, tous deux, du même effort désespéré pour esquiver et nier une réalité qui n'est que trop violemment reconnue.

L'oeuvre romanesque prend donc bien forme par ce double mouvement de consentement au réel - et c'est ce que nous appelions sa force de gravité - et en même temps d'insurrection contre le réel.

+ + + + +

Par le roman, l'écrivain affirme en effet, son droit de reprise des événements. Sartre d'ailleurs, montrait déjà que seule une conscience qui n'est pas " embourbée dans le réel " est capable d'imaginer.

C'est la liberté de la " mise entre parenthèses " du réel que manifeste l'imagination.

" De toutes mes forces, je niais ma vie quotidienne; au jour, enfin, je reconçai à noter que la veille j'avais eu 33.3 au lieu de 33.2 et que Marie-Thérèse avait passé son bras sous le mien, après dîner. Tout, pour moi, se passait ailleurs. J'étais libre ". (Le Vicionnaire, L. de P. p. 140)

Le simple fait que le romancier soit en mesure de donner corps à ces problèmes en un discours cohérent et clair, démontre déjà cette liberté. Le souci du " mot juste " que manifeste Green et qui l'oppose si nettement à

certaines modernes à la poursuite d'un chimérique " degré zéro de l'écriture ", correspondent au désir de rester intelligible, tout en mettant le réel en forme. L'acte même d'écrire suppose que le romancier corrige, redresse, choisisse. Et, en ce sens, toute épreuve de l'imaginaire est aussi une épreuve de l'analyse : elle consiste d'abord à retirer au réel cette frange d'indétermination, de possibilités vagues qui le caractérisent. Green s'injurie toujours contre cette imprécision du réel, contre ce débordement des hommes et des choses qu'il cherche au contraire à contenir dans son univers romanesque. C'est pour cette raison que les évocations de l'autobiographie nous semblent plus pâles, moins saisissantes. L'autobiographie semble d'ailleurs chercher un fragile équilibre entre une sorte d' " extroversion silencieuse de l'âme avec elle-même " où tout est dit, sans qu'il soit besoin de mots, et un désir de maintenir pourtant une distance de soi à soi, afin de se mieux voir, le désir enfin d'exposer ses problèmes, sinon à un public du moins devant un public. Pourtant il suffit, le plus souvent, de quelques paroles pour évoquer une personne dans l'autobiographie et, à la limite, un simple nom comme celui de Mark par exemple, suffit pour faire réapparaître, d'un seul

coup, l'infinie variété des impressions et des souvenirs laissés par un être si passionnément aimé.

" Un seul nom suffit pour que ressurgisse tout un passé dont le prestige est encore très grand à mes yeux ".
(J.4, p. 89)

La parole ici, ne fait que renvoyer à une réalité qui, même lointaine et passée, se sentient elle-même, une présence si parlante qu'elle frappe d'inanité toute parole que l'on tenterait de formuler. Mais à quoi bon parler de cela ? Comment exprimer cela ? Ces questions accompagnent tout au long, le récit que Green fait de sa vie.

Mais il faut, au contraire, donner réalité au personnage de roman. " Il y a bien, écrit Mikol Defronne, un donné, par quoi la perception n'est pas seulement imagination et qui suscite et règle l'imagination; mais ce donné n'est qu'apparence précisément parce qu'il n'est plus vécu, mais contemplé; et c'est pourquoi l'imagination qui, sous son aspect transcendantal, a permis qu'il surgisse, doit encore sous son aspect empirique lui restituer sur le plan même de la représentation, quelque chose de l'épaisseur et de la chaleur de la présence ".¹⁵

Comparons à cet égard, le portrait de " Mark " dans " Terre lointaine " et l'apparition de Bruce Prailéau

dans " Moïra " .

" Un matin ... je vis courir de mon côté un jeune étudiant dont le visage me parut tel que je pensai n'avoir jamais rien vu de pareil au monde. Ses joues roses avivées par le froid donnaient un éclat extraordinaire à ses yeux d'un noir d'encre. J'eus le temps de remarquer qu'il avait le nez court et la bouche très rouge, et que tout parlait de santé et de bonheur dans ces traits dont je fus immédiatement épris ... mais ce qui me frappa le plus, à la réflexion, fut la pureté du regard. " Un ange, pensai-je, le cœur ravagé, j'ai vu un ange ". (Terre lointaine, p. 87-88)

Mark nous apparaît au travers d'une sorte de conscience spéculaire. La description de ce visage, - car Mark n'est ici qu'un visage, - est pareille à celle d'une image figée, elle consiste simplement à prendre acte d'une présence qui s'impose à Green. Car la seule présence ou simplement le rappel de cette présence, est bouleversante. Or, il faut faire vivre le Bruce Prailon imaginaire et, au sens propre de ce mot, l'animer. Paradoxalement nous voyons alors la fonction imageante créer l'épaisseur du réel. Moment caractéristique de ce mouvement dialectique : l'imagination, puissance de dé-réalisation devient ici puissance de réalisation. Grâce à sa fonction démiurgique, c'est elle qui donne corps au réel.

Ainsi, dans " Moïra " , le bouleversement qu'opère cette fois la rencontre avec Prailon, se fait plus tangible. Deux brèves apparitions du personnage le campent aussitôt :

" Dans le clair-obscur du crépuscule, il vit la silhouette d'un jeune homme de haute taille qui entre et s'assoit à l'autre bout de la table comme s'il eût voulu mettre le plus de distance possible entre lui et les deux autres convives ".

Puis, à la " blessure " toute morale que Mark inflige au jeune Green, répondent les propos désobligeants de Fraillon qui se moque ouvertement de Joseph et surtout, la lutte violente et trouble des jeunes gens. D'autre part, l'autobiographie se fonde dans cet écoulement de temps où chaque événement renvoie toujours à un passé antérieur et s'ouvre sur un avenir qui continue à prendre forme dans la personne même de l'auteur : là encore, le réel déborde de toutes parts. Le récit imaginaire, quant à lui, est fini. La fiction impose une forme au réel et, en quelque sorte, l'achève.

Il semble que l'imagination s'exerce à acculer le réel pour le contraindre à lui livrer ses sens, en précipitant et en multipliant les événements jusqu'à leur terme ultime. L'analyse dont nous parlions plus haut, se confond chez Green, avec une véritable logique de la fatalité. De même que Green, enfant, suivait de la pointe de son crayon le tracé des corps nus dans l'illustration de l'Enfer de Dante par Gustave Doré, comme pour entourer et saisir le mystère du corps et de la sexualité, de même

L'imagination du romancier s'obstine à cerner des destinées humaines, du même trait appuyé, dans une sorte de rage désespérée pour en éclairer le sens. Albert Camus écrit : " Qu'est-ce que le roman, en effet, sinon cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les stries livrées aux stries, où toute vie prend le visage du destin ".¹⁴ Et cependant, parce que le roman ne se désolidarise jamais d'un réel toujours flottant, il est aussi habité par la nostalgie de l'inexprimable et de l'inachevé. Et, de fait, le drame chez Groen, ne connaît pas de vrai dénouement, il meurt par étouffement.

" Je ne lirais pas sans ennui un livre dont toutes les pages seraient déterminées par la première et cependant j'aime qu'une espèce de fatalité précède à l'oeuvre d'art. Il faut, je crois, que le lecteur ait l'impression qu'il n'aurait pu en être autrement et qu'autour des personnages flotte malgré tout, quelque chose d'indéfinissable, la possibilité d'autre chose, les mille possibilités dont le destin n'a pas voulu ". (J.i, p. 95)

C'est dans ces rapports dialectiques du réel et de l'imaginaire que le réel prend forme. L'imaginaire transpasse le réel et laisse peut-être entrevoir ce que Marc Heidegger nomme " l'existence d'une surréalité ".

" Dans son rêve, Manuel s'est délivré ni de ses inquiétudes, ni de ses obsessions sexuelles, il les retrouve

transposées sur un plan supérieur, douées d'une plus subtile acuité. Il touche de plus près à la réalité de la mort et il approche ces zones périlleuses que l'âme n'aborde qu'au prix de sa dissolution ".¹⁵

" La réalité ne touche son imagination que sous l'aspect du fantastique elle se retient l'attention de son esprit que dans la mesure où elle est prête à contempler une autre réalité supérieure et inconnaissable. C'est en proie au sentiment de l'existence d'une surréalité - qui n'est en aucune façon celle des surréalistes parce qu'elle respecte un ordre cohérent et qu'elle constitue un monde organisé - que Green compose ses romans et ses récits ".¹⁶

II

Mais il ne s'agit pas seulement de constater cette transposition du réel à l'imaginaire, il faut montrer que l'épreuve de l'imaginaire est, en fait, une véritable dynamique constituante du réel.

C'est ici que nous retrouvons à nouveau le style phénoménologique de la pensée grecienne. Julien Green, en effet, a soumis le réel à l'épreuve d'une véritable

variation imaginaire au sens husserlien. Nous le montrerons surtout par l'examen de deux romans " Si j'étais vous " et " Varouss ". C'est bien d'une dynamique qu'il s'agit en effet, car nous voyons maintenant l'imaginaire se transformer en tactique de saisie du réel.

La réalité à découvrir doit, très nettement cette fois, être entendue comme vérité fondamentale des choses, ou mieux encore, leur idées ou leur essence originelle.

La fonction imageante se présente cette fois comme une activité des plus sérieuses. Elle va prendre en charge cette préoccupation fondamentale de l'être et des choses, et si, ce faisant, elle paraît procéder de l'enfance, c'est que l'enfance est l'âge métaphysique par excellence.

" Je me rappelle très nettement qu'alors que je savais à peine tracer des bâtons sur une feuille de papier, je me demandais pourquoi j'étais moi-même et non une autre personne. Cette question qui n'a pas encore reçu de réponse, n'a cependant jamais cessé de me paraître curieuse. Elle a, si je puis dire, grandi en moi, avec moi et s'est mêlé à quelques problèmes que j'ai tenté de résoudre. Ce n'est pas que j'aie la prétention de proposer une réponse à l'énigme de l'identité humaine. Je crois, en effet, que si chacun de nous est emprisonné dans sa personnalité, c'est parce que la sagesse de Dieu l'a voulu ainsi, mais il ne coûte rien de rêver à ce qui aurait pu être. Qui d'entre nous ne s'est jamais dit : " Si j'étais lui ... Si j'étais vous ? " Le romancier, qui est la fois tous les personnages de tous ses livres, se transforme parfois à grand effort, en qui bon lui semble. J'ai voulu imaginer l'histoire d'un homme à qui ce pouvoir serait

dévoit non sur le plan littéraire, mais dans la vie appelée réelle ". (Avant-Propos à " Si j'étais Vous ")

Cette interrogation sur le réel, notre réel, n'est pas seulement une question " curieuse ", car elle fait, au contraire, tout le poids de notre existence, comme le dit Green lui-même dans cette phrase admirable :

" Une partie de notre tristesse vient de ce que nous sommes perpétuellement les mêmes, de ce que chaque matin, nous nous réveillons avec le même problème à résoudre, qui est de savoir comment nous supporter nous-mêmes jusqu'au soir, et jusqu'à la mort ". (ibid.)

Ce souci de la réalité du moi ramasse en lui toutes les autres interrogations : destin, mort, solitude.

" Si je voulais résumer d'un seul mot le sujet de ce livre, je dirais peut-être que c'est l'angoisse, la double angoisse de ne pouvoir échapper ni à son destin particulier, ni à la dure nécessité de la mort, et de se trouver seul dans un univers incompréhensible ". (ibid.)

Vouloir être " hors de soi ", voilà sans doute un désir aussi ancien que la conscience de soi. Musset faisait dire à son " Fantasio " : " Si je pouvais seulement sortir de ma peau pendant une heure ou deux ! Si je pouvais être ce monsieur qui passe ! " Et Gide écrivait dans le " Journal d'André Walter " : " Multiplier les émotions. Ne pas s'enfermer en sa seule vie, en son seul corps; faire son âme hôteesse de plusieurs. Savoir qu'elle frémisse aux émotions d'autrui comme aux siennes ". Bien que Julia Green se défende de vouloir donner à son récit

" une couleur philosophique ", il ouvre cependant des perspectives ontologiques tout à fait originales. Les quelques passages de l'Avant-Propos à " Si j'étais vous " que nous avons cités, nous invitent à envisager la variation imaginaire au double point de vue d'une technique, d'une intervention active et systématique du romancier qui est en quête de la réalité. C'est en ce sens qu'il faut entendre l'affirmation : " Le romancier se transforme, parfois à grand effort, en qui bon lui semble ". Et d'autre part, comme la rêverie gratuite, l'imaginaire tient lieu d'échappatoire à cette difficulté d'être de l'homme; " il ne cesse rien de rêver à ce qui aurait pu être ". La contradiction est frappante entre ces deux formules de Green et manifeste une fois de plus cette ambiguïté que manifeste le romancier à l'égard du réel.

Cependant, c'est l'espoir de parvenir à voir la réalité avec plus d'évidence qui pousse avant tout le romancier vers ces expériences imaginaires. La variation imaginaire suppose que la réalité, et donc ici celle de l'identité du moi, se donne d'abord comme marquée du signe de la contingence. Or Green montre bien chez ses héros que l'identité du moi est vécue comme simple possibilité

entre bien d'autres.

Ainsi, Hélène Lombard, dans " Vareuna " dira :

" Mon cousin, n'est-il pas étrange que je sois Hélène Lombard et non Finette Loeueur avec qui je jouais tantôt à la main chaude dans le pré communal ? N'est-il pas étrange aussi que je ne sois pas un homme, un marin qui voyagerait sur les mers, au lieu d'être une fillette qui apprend à écrire dans une petite pièce obscure ? ... Il me vient à l'esprit une pensée encore plus singulière. C'est que de même que j'aurais pu être une autre personne, j'aurais pu vivre aussi en un autre temps, soit dans le passé, soit dans l'avenir ". (Vareuna, C.C. p. 100)

A cette authentique expérience de la contingence, répond la constatation de Haeckel qui écrit : " Individuelles Seins jeder Art ist ganz allgenoia gesprochen " zuffällig ". Es ist so, es könnte seinem Wesen nach anders sein ".¹⁷ Non seulement cette identité du moi est fortuite : pourquoi, en effet, plutôt ce corps que tel autre, pourquoi ici plutôt qu'ailleurs, maintenant plutôt que jadis ? Mais, qui plus est, ce moi ne semble jamais pouvoir se rejoindre lui-même.

" Seul lui paraissait évident le profond désaccord entre le personnage appelé Fabien qui se plaisait à considérer les étoiles et le personnage également appelé Fabien qu'on voyait tous les jours dans un bureau où il classait des fiches et répondait à des lettres. Que ces deux personnages n'en fissent qu'un seul, n'était-ce pas là le véritable mystère de son existence ? " (Si j'étais vous, C.C. p. 354)

Cette contingence que le héros greenien ressent si vivement représente aussi liberté et possibilité de prendre

ses distances par rapport à soi. Ainsi l'art du romancier peut se fonder sur une variation imaginaire qui est en même temps "froide Phantasie", libre fantaisie. Il suffit à l'écrivain de tirer ressource de cette brèche dans le réel et qui s'ouvre sur l'infini des possibles, d'utiliser cette multiplicité des profils de l'être.

" Pendant plusieurs minutes il rêva à tout ce qu'il y avait de singulier dans sa vie. Mais toutes les vies humaines étaient singulières par quelque côté et ne paraissaient banales que parce qu'on les voyait seulement du dehors. Ainsi, pour les gens qu'il côtoyait tous les jours il était le secrétaire de M. Poujaro et gagnait sa vie en classant des papiers et en répondant à des lettres qui ne lui étaient même pas adressées; aux yeux de la loi, il était Espocel, Fabien, classe 18, réformé numéro 1; aux yeux de la concierge, il était le petit jeune homme du cinquième sur la cour, trop pauvre pour donner des étrennes intéressantes, mais locataire tranquille et sans histoires; aux yeux de sa mère, un bon petit garçon qui faisait ses Pâques, et s'il y avait encore autre chose, sa mère ne le savait pas, ne désirait pas le savoir ... (Si j'étais vous, G.G. p. 262-263)

Fabien imagine, rêve et écrit comme on succombe à une tentation : pour échapper à soi-même, à cet ennui d'être :

" Il écrirait une histoire dont il serait à la fois tous les personnages qui réussissent, il serait ceux qui souffrent parce qu'ils ont tout ". (ibid. p. 265)

À ce désir puéril qui n'a jamais engendré de grands romans, Jeanne, la romancière de "Varouana", porte-parole de Groen, oppose un autre point de vue :

" Écrire un roman, quelle aventure ! On ne peut jamais

savoir où cela peut nous mener et j'ai l'impression que le fait d'écrire un roman est en soi un roman dont le héros est l'auteur. Il raconte sa propre histoire et s'il se joue à lui-même la farce de l'objectivité, c'est qu'il est bien novice ou bien sot, car nous ne parvenons jamais à sortir de nous-même ». (Varouna, O.C. p. 251)

Le romancier utilise bien l'imagination comme un instrument qui lui dévoilera un réel dans lequel il se trouve lui-même impliqué. Alors la variation imaginaire doit être considérée comme « le pas décisif qui pourra nous abstraire de la facticité ». ¹⁸ Il ne s'agit plus de sortir de soi pour se fuir, mais pour découvrir sa propre nature.

Toutes les variations imaginaires auxquelles le romancier pourra songer, laisseront transparaître un invariant, une même essence fondamentale. Or, Green a si bien ressenti cette permanence qui sentient la facticité qu'il paraît, dans « Varouna », lui avoir donné la forme matérielle d'une chaîne que les générations successives « se passent de mains en mains ».

Mais, avant de chercher à dégager de plus près ce que peut-être cette permanence dans la recherche de l'identité humaine, suivons, étape par étape, les divers moments de son dévoilement.

La variation imaginaire exige, d'abord, que nous mettions notre attitude naturelle « entre parenthèses » : il nous

faut opérer une véritable réduction. Or, comme le montre Merleau-Ponty : " toute réduction transcendantale est aussi réduction eidétique, c'est-à-dire, : tout effort pour comprendre du dedans et à partir des sources, le spectacle du monde, exige que nous nous détachions du déroulement effectif de nos perceptions et de notre perception du monde, que nous nous contentions de leur essence, que nous cessions de nous confondre avec le flux concret de notre vie pour retracer l'allure d'ensemble et les articulations principales du monde sur lequel elle ouvre ".¹⁰

D'une manière générale, on est en droit de dire que la création romanesque représente, en elle-même, l'expression d'une réduction. D'autre part, Greca souligne, à propos des deux romans que nous examinons, que le problème évoqué lui apparaissait déjà dans son enfance. La réduction recouvre ici la naïveté de l'enfance qu'il faut retrouver pour que cette question apparaisse, selon l'expression de Husserl, dans son " absolue pureté ". Car, elle n'est pas encore obscurcie par les pseudo-réponses que l'habitude, les intérêts ou la simple lassitude sont prompts à fournir plus tard. Dans " Si j'étais vous ", la réduction pourrait se confondre avec

l'apparition de Brittonart. Car, cette irruption d'un surnaturel diabolique ne saurait que mettre hors jeu toute attitude naturelle. Brittonart est pour Green un peu ce que fut le Malin Génie pour Descartes.

C'est aussi la valeur d'une réduction qu'il faut accorder aux rêves d'Hélène Lombard, à la rêverie de la femme de Lombard devant une tapioiserie, aux rêves aussi de Jeanne.

Cette réduction une fois opérée, le romancier est libre de varier à son gré, les situations imaginaires. Fabien prend la forme de M. Poujars, son patron, puis celle de Paul Rouzeard, de Fruges et enfin de Camille. Mais cette variation obéit pourtant à une règle dont Musserl énonce le principe : " Lassen wir uns von einem Faktum als Vorbild für die systematische Gestaltung reiner Phantasie leiten. Es sollen also immer neue ähnliche Bilder als Vorbilder, als Phantasiebilder, die ästhetische konkrete Ähnlichkeiten des Urbildes sind, gewonnen werden ".²⁰

Une première expérience de l'identité du moi sert de modèle à toutes les variations imaginaires dans " Si j'étais vous ". C'est la dualité du corps et de l'âme et, plus précisément la contradiction douloureuse entre les exigences opposées du corps et de l'âme et qui cons-

titue vraiment ce " malheur d'être " dont souffre Fabien. Capable de " s'élever doucement au-dessus du monde ", en contemplant les étoiles (p. 252), il appelle aussi de toutes ses forces ce " bondissement vers cette libération des sens ". (p. 260) Devenu Benenard, le criminel hétéro; il vit encore, quoiqu'obscurément, le même drame :

" Celui qu'il était vraiment se trouvait prisonnier d'une chair inconnue, respirait par une autre poitrine que la sienne, luttait avec un cerveau trop faible pour former une suite d'idées claires ".

Dans le corps de Fruges, il retrouve le même enlèvement et le formule clairement dans cette question : " Pourquoi l'esprit est-il lié à une chair d'où lui viennent toutes ces convoitises ? "

L'âme attachée au corps, aspirant à se libérer en changeant de corps : tel est bien le fil directeur de la variation imaginaire dans " Si j'étais vous ".

Dans " Varouna ", chaque héros, dans chacun des trois récits, a l'impression d'être à la fois lui-même et un autre. Ainsi quelles que soient les différences des existences dans l'espace et dans le temps, nous retrouvons cependant une analogie qui se révélera essentielle.

Joanae, dans " Varouna ", saura mettre en évidence cette permanence au sein même de la variation, en disant :

" Je me regardais hier dans la glace du salon, celle qui est entre les deux fenêtres. Mon visage est pareil à des milliers de visages humains, avec des traits que la vie, l'hérédité, les passions ont façonnés à leur guise; cela, c'est l'accidentel, mais ce qui demeure éternellement, ce qui ne variera jamais, c'est le regard avec son interrogation muette, ancienne comme le monde : qui sommes-nous?" (p. 233)

Et Musserl, dans le texte cité plus haut, dira : " Dann geht durch diese Mannigfaltigkeit von Nachgestaltungen eine Einheit hindurch, nämlich die der Ähnlichkeit begründenden Wesens ".²¹

Musserl ajoute d'ailleurs que chaque situation imaginaire peut elle-même, être le point de départ d'une nouvelle série de variations. Or, ne dirait-on pas que Green ait eu à coeur d'exploiter cette possibilité ?

Fabien écrit à ses heures et nous fait le récit du " Voleur de Vent " :

" Toutefois ce qui lui causait plus d'ennui qu'on ne saurait dire, c'était que jusqu'à sa mort, il serait toujours la même personne et que, tout le temps qu'elle passerait sur terre, son âme demeurerait attachée au même corps avec tous les inconvénients que cela suppose ". (p. 268)

Cette ingénieuse structure en abyme, qui est loin d'être rare chez Green, permet de reprendre la même question à un autre niveau. Jeanne, dans " Varouna ", écrivant ou plutôt désireant écrire l'histoire d'Hélène Lombard, créera en fait, le roman de sa propre destinée.²²

La variation imaginaire opère donc bien une réduction eidétique, car, développant les multiples possibilités du réel, elle le réduit pourtant toujours à sa structure essentielle. D'une part, la variation peut se poursuivre presque à l'infini, au gré de la fantaisie, d'autre part, cependant, à cause de cette essence qui transparaît à travers tous les exemples, elle rencontre en fait une limite nécessaire. Le procédé de la variation imaginaire obéit au principe fondamental de " je peux ", " je ne peux pas ". De cela, Green semble encore nous donner une fort belle illustration dans " Si j'étais vous ". Le pouvoir de transmigration de Fabien, illimité en droit, rencontre en fait l'obstacle infranchissable de l'innocence d'un enfant. Fabien, devenu Frages, veut prendre l'identité du petit Georges qu'il croise par hasard, dans la rue.

" N'aie pas peur, petit. Je vais te dire quelque chose à l'oreille. Ecoute bien ... " L'enfant, debout au milieu du cercle de lumière, ne bougea pas, puis il regarda l'homme qui devint très pâle ... Ça n'a pas réussi, fit-il d'une voix blanche. Pour la première fois. Il y a quelque chose. Un obstacle ... un mur ". (O.C. p. 569)

Jusqu'ici les personnes étaient interchangeables parce qu'elles échangeaient en somme le même drame, la même nécessité de réaliser un difficile et presque impossible

Équilibre entre le corps et l'âme. Mais Prugce pourrait-il usurper cette innocence, il se supprimerait aussitôt en tant qu'il est cet être en proie à lui-même. Cet amour, dont il sent l'enfant illuminé comme d'une grâce, il ne peut s'en emparer, mais il est appelé à le conquérir.

Car c'est bien l'impossibilité de ravir l'amour qui constitue l'obstacle essentiel.

" Il (Prugce) aimait vraiment l'enfance; c'était même ce qu'il y avait en lui de moins atteint, de moins suspect. Les dimanches de communion, les bons jours ... il cherchait à se placer tout près d'un enfant, s'il y en avait un, afin de lui voler un peu de cet amour surnaturel dont il sentait que le petit être était l'objet inconscient ". (O.C. p. 333-334)

Rappelons que ce qui a poussé Fabien à désirer changer de forme, c'est cet insatiable besoin d'échapper à soi et, au fond plus simplement encore, le désir du bonheur. A la fin du roman, l'énigme de l'identité humaine ne reçoit certes pas une réponse définitive, mais nous nous acheminons vers une solution possible. Au départ, " être soi " signifie nécessairement vouloir aussi être " hors de soi ". Brittemart dira à Fabien :

" Vous savez comme moi qu'une des causes majeures de l'ennui est l'étroitesse de notre destinée. Nous nous éveillons chaque matin les mêmes, et c'est en vain que des rêveurs de l'antiquité ont conté que jamais la même personne ne passe deux fois par la même porte. La vérité

est que chaque homme est condamné à vivre dans le même corps, à voir par les mêmes yeux, à comprendre et à méditer jusqu'à la mort par le secours du même cerveau. L'ingénieux supplice de l'identité crée un enfer beaucoup plus subtil que le lieu terride inventé par la superstition. Etre éternellement le même n'est pas supportable aux esprits affinés par la réflexion. Sortir de soi, devenir autre, n'est-ce pas là un des rêves les plus intelligents que l'homme ait portés en lui ? " (O.C. p. 301)

Mais au terme du voyage singulier des transmigrations,

Fabien constate :

" Je ne veux plus être Camille, pensa-t-il. Je veux être moi-même. Deux expressions banales lui revenaient sans cesse à l'esprit. " Être hors de soi " et " se perdre ". C'était cela. Il était hors de lui et il s'était perdu ". (O.C. p. 454)

La variation imaginaire fait apercevoir clairement que le " don suprême " promis à Fabien par Brittemart, n'était qu'une caricature. Car, il n'y a qu'un moyen d'être hors de soi sans se perdre, c'est d'aimer. Fabien mourra dans l'apaisement de cette certitude :

" Un étrange besoin de tendresse envahit son cœur. Il lui semblait qu'il aurait pu aimer tout le monde, et cependant il se sentait heureux sans raisons précises, mais ce bonheur vague et profond grandissait en lui au point qu'il avait envie de rire ou de pleurer. La voix lointaine de sa mère lui parvint au bord du sommeil.
- Fais bien ta prière, petit !
Frier, oui. Il essaya. Les premiers mots du Fater lui vinrent aux lèvres, mais cette joie mystérieuse s'empara de lui, une fois de plus, et sa langue demeura immobile ". (O.C. p. 475)

L'imagination a transfiguré, purifié le réel : du désir de devenir autre, véritable " concupiscence " plus forte

que les " triviaux désirs de la chair " (p. 359), elle a fait un besoin d'aimer qui annonce un véritable don de soi. La faim de posséder devient joie de donner. A la faveur même de ce récit fantastique, le héros se trouve ainsi ramené au centre même du réel puisque, selon Green, l'amour représente en fin de compte la seule réalité. Dans " Varouna ", Joanne coïncidera avec elle-même et avec sa destinée, dans la mesure où elle aura d'abord cherché, sur le mode imaginaire, à connaître Héliène Lombard et, pour ainsi dire, à co-naître avec elle.

" Je ne suis aperçue que j'étais en train d'écrire mon roman ou, en tout cas, le roman d'une personne qui fait partie de moi-même et cherche par tous les moyens à s'exprimer depuis mon enfance ... " (O.C. p. 231)

On ne saurait dire plus clairement que l'imaginaire révèle la nature même du réel et, ici, du moi. L'imaginaire devient ainsi une anticipation du réel et Joanne se sera elle-même que lorsqu'elle aura rejoint ce que l'imaginaire lui a fait entrevoir.

" Me voilà donc enveloppée par mon personnage. S'il vit, c'est de sa substance qu'il se nourrit. Il se dévore, il veut, pour achever sa perfection qui est une perfection d'antécessionement, que je consente à ne plus exister et que de moi-même, incroyante comme je suis, je fasse le sacrifice surhumain que la religion arrache aux élus ". (O.C. p. 232)

" Elle veut que je goûte ce même bonheur, que je sois comme elle, et elle agit sur moi au moyen de ce livre ".

(O.C. p. 259)

Jeanne se découvrira elle-même dans la certitude de l'amour qui la lie à Louis, son mari.

" Le miracle c'était de nous retrouver ... " (p. 244)

Mais ce " miracle " ne paraît être que le signe d'un autre, beaucoup plus profond encore et qui s'annonce dans le rêve qui termine le roman.

" Je note aussi le rêve qui m'a visitée tout à l'heure, alors que je sommeillais sur une chaise longue. Il m'a semblé que la petite Hélène Lombard s'approchait de moi dans une lumière de crépuscule et m'appelait à mi-voix : " Jeanne, disait-elle, cette chaîne que vous portez au cou ... " J'avais, en effet, une chaîne autour du cou, la chaîne magique, la chaîne dont je crois parfois sentir les anneaux sous mes doigts. " Ne vous étonnez pas, dit alors la femme au voile de neige. Cette chaîne est bien à vous. Souffrez seulement que j'y joigne ceci ". Et de ses mains délicates, elle y attache une croix ". (O.C. p. 244-245)

L'imagination opère ici aussi une transfiguration analogue. Dans les deux romans, le héros greenien se sent comme doucement poussé vers la révélation d'une même promesse. Qu'il ne s'agisse que d'une promesse et non pas d'une intuition eidétique comme la phénoménologie nous le faisait entrevoir, cela tient à ce que l'on ne peut jamais remplir parfaitement les conditions mêmes requises par la variation imaginaire, c'est-à-dire, être entièrement libre à l'égard du réel qu'il s'agit de dévoiler.

Green, romancier, rêve, lui aussi, de cette transparence

de l'imaginaire qui se confondrait pour lui avec l'évidence du visionnaire. Car, l'imagination pure serait révélation pure.

Mais l'homme qu'est Green et surtout le croyant, reconnaissant les limites de son pouvoir d'imaginer, ne peut que saluer en toute humilité, la sagesse insondable de Dieu et recevoir, par l'imagination et comme une grâce, une vérité toujours partielle, mais qui l'amène à une sorte de bonheur.

NOTES DU CHAPITRE "LA REALITE ET L'EPRUVE DE L'IMAGINAIRE"

- 1 - Interview de Green in Lefebvre, Une heure ... p. 105
- 2 - Michel Butor, Le roman comme recherche, in Répertoire I (Minuit, 1960)
- 3 - Gaston Bachelard, L'eau et les rêves (Corti, 1943)
p. 353
- 4 - R. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible (N.R.F. Gallimard) p. 23
- 5 - Albert Camus, L'homme révolté (N.R.F. Gallimard, 1961)
p. 532
- 6 - J. Paul Sartre, L'imaginaire (N.R.F. Gallimard, 1940)
p. 161
- 7 - Idée que Paul Ricoeur a bien mise en évidence dans son Essai sur Freud.
- 8 - Michel Dufrenoy, Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 3, la perception esthétique (P.U.F. Epiméthée, 1967) p. 443
- 9 - Jean-Laurent Prévost, Julien Green ou l'âme engagée (F. Vite, Lyon 1960) p. 230
- 10 - Peter G. Hoy note aussi l'importance de ce qu'il nomme les images-fétiches, souvenirs ou objets réels sur

lesquels se concentre l'imagination greenienne et qui lui servent en quelque sorte de tremplins.

cf. Peter G. Hoy, Images crépusculaires et images idéologiques chez Julien Green in Configuration critique Julien Green, Revue des Lettres Modernes, N. 150.131, 1966, p. 55 et suiv.

- 11 - C'est ce qui distingue les romans de Green de ceux de la " littérature gothique " cf. Ann Radcliff par exemple.
- 12 - J. Paul Sartre, L'imaginaire, (N.R.F. Gallimard 1940) p. 54
- 13 - Michel Dufrenoy, Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 2, La perception esthétique (P.U.F. Epiméthée, 1967) p. 438
- 14 - Albert Camus, L'homme révolté (N.R.F. Gallimard, 1951) p. 334
- 15 - Marc Eigeldinger, Julien Green et la tentation de l'irréel (Aux Portes de France 1947) p. 50
- 16 - ibid. p. 54
- 17 - E. Husserl, Idées I (M. Nijhoff) para. 2, p. 12
traduit par nous : " L'Être individuel, quelle que soit son espèce est, en un sens très général, " contingent ". Il est ainsi, mais il pourrait aussi, en

vertu de son essence, être autre ».

18 - " der entscheidende Schritt der Loslösung vom Faktischen durch die Phantasie ". cf. Husserl, Phänomenologische Psychologie (Husserliana 9, M. Nijhoff 1963) para. 9 p. 73

19 - M. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible (N.R.F. Gallimard) p. 70

20 - E. Husserl, Phänomenologische Psychologie (Husserliana 9, M. Nijhoff 1963) para. 9, p. 73

traduit par nous : " Pour la structuration systématique d'une imagination pure, laissons-nous guider par un fait qui servira de modèle. Ainsi nous obtiendrons toujours des images analogues comme des images nouvelles, comme des images issues d'une pure fantaisie et qui ont toutes des analogues concrets du modèle originel ".

21 - E. Husserl *ibid.*

traduit par nous : " Alors une unité recourt de la multiplicité des structures postérieures, à savoir celle de l'analogie de l'Être qui les fonde toutes ".

22 - On pourrait évoquer aussi, dans le même sens, le " Journal des Faux-Monnayeurs " de Gide ou la thèse de Roquentin dans " La Nausée " de Sartre.

LA VISION ESSENTIELLE

" Mais qui dressera l'échelle de la vision ? Il y a ce que j'ai déjà vu maintes fois, et ce que d'autres pareillement m'ont dit voir, ce que je crois pouvoir reconnaître, soit que je n'y tiens pas, soit que j'y tiens, par exemple la façade de l'Opéra de Paris ou bien un cheval ou bien l'horizon; il y a ce que je n'ai vu que très rarement et que je n'ai pas toujours choisi d'oublier, ou de ne pas oublier, selon le cas; il y a ce qu'ayant beau le regarder je n'ose jamais voir, qui est tout ce que j'aime (en sa présence, je ne vois pas le reste non plus); il y a ce que d'autres ont vu, disent avoir vu, et que par suggestion ils parviennent ou ne parviennent pas à me faire voir; il y a aussi ce que je vois différemment de ce que voient tous les autres, et même ce que je commence à voir qui n'est pas visible ".

André Breton

Si nos chapitres précédents sur la réalité et son rapport avec l'imaginaire ont pu être convaincants, ils devraient nous acheminer maintenant vers l'étude de la vision, comme au pôle et à l'aboutissement nécessaire de ce parallèle entre l'œuvre de Green et la phénoménologie. C'est autour du thème de la vision, en effet, que nous devrions être à même de saisir avec le plus de netteté l'affinité fondamentale qui existe, à notre sens, entre les deux formes de pensée.

L'exigence d'un retour aux choses en soi, pour la phénoménologie, avec celle d'un retour à un regard naïf. Il s'agit de redécouvrir le sens d'une évidence première,

d'une expérience originaires dans laquelle la chose se donne elle-même. Nous ne pouvons espérer comprendre la réalité qu'en la saisissant à son niveau le plus humble, là où elle se donne comme simple présence, comme évidence immédiate, c'est-à-dire, là où elle apparaît comme simple réalité perçue.

"Evidance signifie ... l'effectuation intentionnelle de la donation des choses elles-mêmes. Pour parler plus précisément l'évidance, c'est la forme générale par excellence de l'intentionnalité, de " la conscience de quelque chose ", forme dans laquelle l'objet dont on a conscience est présent à la conscience sous le mode du soi " lui-même ", du vu " lui-même ", de l'être-prés-de-et-objet-lui-même d'une manière consciente ... Le mode primitif de la donation des choses elles-mêmes est la perception ".¹

Le réalisme grecien dont nous avons déjà souligné et les caractéristiques et l'importance, semble répondre au même souci : non pas tant réfléchir sur le réel, mais le réfléchir, le laisser paraître dans son épaisseur et sa densité. Or, romancier, veut se mettre en présence du réel et dire ce qu'il voit. Ainsi, pour rendre compte de son entreprise littéraire, il recourt volontiers aux

images du miroir ou de la peinture, ou, plus souvent du dessin, plus éloigné encore de toute tentative d'interprétation. Ecrire, c'est avant tout voir et faire voir, dans ce contact immédiat avec le monde, vierge de tout présumé et de toute croyance.

" Mes livres, ce sont les livres d'un homme qui voudrait savoir dessiner avec force ". (J.2, p. 198)

Ou encore :

" Un roman n'est pas un manuel de morsie; c'est un miroir dans lequel nous voyons la vie ... " (J.7, p. 205)

La vision est bien essentielle en ce qu'elle représente la forme privilégiée de la présence au monde et de l'appréhension du réel. Emmanuel Lévinas souligne en ce sens que : " L'intérêt de la conception husserlienne consiste à avoir mis au cœur même de l'être de la conscience le contact avec le monde ".²

Mais le contact ingénu avec le monde ne s'achève pas, sans plus, dans la transparence de la vision, mais se voile aussitôt d'obscurité, l'évidence première reste toujours ouverte sur des confirmations ou des rectifications ultérieures. Il arrive que la vision se transforme et qu'une nouvelle évidence vienne " biffer " la première qui retombe au rang des illusions. La contingence des choses, dont la phénoménologie propose une

justification théorique, est vécue par les héros grecs, par exemple, dans la brusque transformation des choses qui s'offrent au regard. A en juger par l'autobiographie, la crainte que les choses ne se mettent à bouger si le regard ne les retient pas, semble avoir été une des premières angoisses éprouvées par le jeune Croes. Dans " La Nausée ", Sartre montre que Roquentin, lui aussi, est conscient de cette nécessité pour le regard de maintenir les choses en place : " Tant que je pourrais fixer les objets, il ne se produirait rien ... " Dans le même sens, la certitude d'un spectacle familier est sans cesse remise en question dans les romans grecs. Voici un exemple entre bien d'autres, relevé dans " Adrienne Mesurat " :

" Il lui semblait que dans cette pièce qu'elle connaissait si bien, quelque chose d'inconnu se glissait. Un changement indéfinissable avait lieu ... Ce n'était pas l'aspect connu des choses qui la frappait mais plutôt leur caractère étrange et lointain ". (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 75)

Le monde se transforme, non parce qu'une sorte de vision religieuse viendrait en dénoncer la vanité, mais en vertu de son mode d'existence même. La transformation n'est encore ici que le jeu des apparences et ne se confond pas avec l'opposition de l'être et du paraître.

" Cette négation ", cette " contingence " inhérente à l'existence n'exprime autre chose que cette dualité dans la manière de se révéler et d'exister de la chose extérieure, dualité qui consiste dans le fait que d'une part, un être s'annonce, mais que de l'autre il s'annonce dans une série infinie de phénomènes subjectifs, que l'existence de la chose se confond avec la concordance de ces " phénomènes ", mais que cette concordance n'est pas nécessaire et qu'ainsi la prétention de la chose à l'existence se trouve à la mesure de ces phénomènes qui à chaque moment, peuvent tomber en discordance ".⁵

Première faille dans cette évidence de la vision, mais qui incite en même temps à son approfondissement et à son élargissement. " Only he who has experienced genuine perplexity and frustration in the face of phenomena when trying to find the proper description for them knows what phenomenological seeing really means ".⁶ écrit H. Spiegelberg. Recherchant l'évidence d'un " invariant ", Husserl passe de la vision empirique à la vision eidétique. " Aber Sachen sind nicht ohne weiteres Natursachen, Wirklichkeit im gewöhnlichen Sinne nicht ohne weiteres Wirklichkeit überhaupt ... Das unmittelbare " Sehen " (voel̄v) nicht bloss das sinnliche erfahrende Sehen,

sondern das Sehen überhaupt als originär gebendes Bewusstsein welcher Art immer, ist die letzte Rechtsquelle aller vorläufigen Behauptungen".⁵

Se déprenant d'une clarté trop immédiate, ce nouveau regard cherche maintenant à s'emparer de l'obscure, du caché, de l'invisible. " Was ist das was die Phänomenologie " sehen lassen " soll ? se demande Heidegger ... Offenbar solches, was sich zunächst und zumeist gerade nicht zeigt, was gegenüber dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, verborgen ist ".⁶

L'invisible reste encore pour un Heidegger comme pour un Merleau-Ponty, " le relief et la profondeur du visible ". Chez Green, cependant, l'invisible semble inaugurer un ordre nouveau, un ordre surnaturel sans commune mesure avec le visible.

Mais la vision chez les phénoménologues tout autant que chez Green, ne cesse d'être en quête d'elle-même. Partant du réel perçu, elle est appelée à se transformer en vision des essences. Le plus souvent cependant, elle se cherche dans ce " milieu indécié " qui est notre milieu humain. En tous les cas, la vision est l'organe privilégié de la révélation du réel. Nous nous proposons, dans ce chapitre, de parcourir les divers degrés de l'échelle des visions.

Ce faisant, nous devrions aussi voir se dessiner plus clairement l'échelle même des réalités.

I

Dans notre chapitre intitulé " A la recherche du réel ", nous avons déjà noté la signification d'un réalisme immédiat, un réalisme de surface ou de parade par lequel l'œil semblait saisir les choses sans ombre et sans incertitude. Il nous paraît inutile de revenir ici sur ce point.

Le regard en effet, ne se conquiert que lorsqu'il revient sur ses propres évidences, lorsqu'il renonce à se satisfaire d'un savoir immobile sur le monde. Il naît à lui-même dans l'ébranlement fécond que représente le jeu des apparences, c'est-à-dire le jeu d'une vision qui ne cesse de se surmonter en se niant.

L'évidence immédiate ne permet jamais que de saluer un objet déjà constitué, alors que le jeu multiple des perspectives, le " bougé " de la perception, permettent de suivre la constitution de l'objet, son avènement à l'existence dans sa rencontre unique avec un sujet regardant.⁷

Il faut donc replacer l'objet dans une zone d'entre où il

semble en quelque sorte hésiter encore, entre deux ou plusieurs significations possibles.

Mais quelle est la forme que prend ce chavirement de la perception chez Green où se découvre ce que nous appelions la labilité essentielle du réel ?

Husserl, en faisant appel à la réduction, conviait le philosophe à une véritable conversion du regard. Green opère lui aussi, un changement radical en faisant entrevoir non seulement la possibilité d'un autre aspect de l'objet, mais celle d'un autre ordre de vision.

Pour que le regard se désengage totalement de ses évidences ordinaires, Green recouvre par exemple, la vision basale de l'adulte par la vision de l'enfant.

" La peur d'un enfant est un monde dont les grandes personnes ne connaissent guère la configuration ténébreuse; il a son ciel et ses abîmes, ciel sans étoiles, abîmes sans aurores. Le voyageur de 10 ans s'enfonce malgré lui dans ce pays nocturne, où le silence parle et l'ombre voit; il sait qu'un regard luit au seuil des cavernes et que le long des chemins obscurs des cris lui seront jetés à l'oreille ". (Minuit, L. de P. p. 79)

Nouveau regard ou plutôt regard à la naïveté retrouvée qui voit le monde se constituer d'une autre manière. Ce dépaysement auquel Green convie son lecteur est un véritable retour aux origines d'un monde " dans lequel on s'enfonce " au lieu de le " déminer " selon la formule de Merleau-Ponty. On comprend dès lors que toute vue claire

naît d'une obscurité (ou d'une peur) surmontée ou niée. La vision empirique s'approfondit et se double d'implicité. " Voir, c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence ".⁸

Mais il faut noter, à côté de ce principe de la totale substitution d'un univers de vision à l'autre, celui d'un simple " glissement " dans la perception de l'objet chez Julien Green. Là encore, une remarque de Morleau-Penty servira de point de départ à notre analyse.

" Il faut comprendre la perception, écrit-il, comme cette pensée interrogative qui laisse être le monde perçu plutôt qu'elle ne le pose, devant qui les choses se font et se défont dans une sorte de glissement en deçà du oui ou du non ".⁹ Le spectacle du monde s'offre au héros greenien dans la modulation infinie de ses apparitions et dans ses profondeurs insoupçonnées. Le personnage greenien connaît bien cette espèce de passivité ou de disponibilité devant un spectacle qu'on " laisse être " et, pour donner au glissement des choses plus de jeu et de liberté, il se fait ami de la nuit et du clair obscur.¹⁰ Green, en ce sens, se rattache d'ailleurs à la lignée des grands visionnaires de la littérature, dont Victor Hugo en particulier, pour lequel il a toujours manifesté une vive et

constante admiration. Et, de fait, lorsqu'on lit ce passage de Victor Hugo : " J'ai toujours aimé ces voyages à l'heure crépusculaire. C'est le moment où la nature se déforme et devient fantastique. Les maisons ont des yeux lumineux, les ormes ont des profils sinistres ou se renversent en éclatant de rire ... les javelles et les gerbes debout dans les champs au bord du chemin vous font l'effet de fantômes assemblés qui se parlent à voix basses ", ne croirait-on pas qu'il annonce cette page de " Minuit " :

" La campagne engourdie dans les rougeurs du crépuscule est entrée sous nos yeux dans cet état somnambulique où les arbres rêvent tout haut en remuant la tête, où les prés frissonnent comme des dormeurs sous leurs draps, où l'eau bredouille de sa voix secrète des paroles incohérentes qu'on n'entend pas dans le tintamarre du soleil " (Minuit, L. de P. p. 481)

Contrairement aux romantiques, Green accorde une valeur nettement métaphysique à cette forme de vision. L'obscurité ne repose pas tant le regard qu'il ne le ramène au cœur du monde visible. " Il me semblait que j'allais découvrir l'aspect secret des choses " dit un personnage grecien devant un paysage nocturne.

Mais ce regard qui va droit au cœur des choses, paradoxalement ne se distingue pas d'une vision tout intérieure.

" La nuit, écrit Green, marque l'évanouissement d'un monde

d'apparences le monde éclairé par le soleil avec ses couleurs et son perpétuel bruit de paroles; elle accomplit dans le domaine sensible ce que nous devrions pouvoir accomplir dans le domaine de l'esprit et ce qu'elle propose aux yeux de la chair attire inévitablement le regard intérieur". (J.2, p. 143-144)

Dans le langage phénoménologique, on pourrait aussi bien dire que la nuit opère une véritable réduction qui ne laisse ainsi subsister que la conscience ramenée à elle-même. Dans cette vision originnaire, l'ouverture aux choses ne se distingue pas de l'attention à soi. Et n'était-ce pas ce que V. Hugo soupçonnait déjà lorsqu'il soulignait ce parallèle entre le microcosme et le macrocosme en disant, dans le " Post-scriptum de sa vie " : " C'est au-dedans de soi qu'il faut regarder le dehors ".

La métaphore est le véhicule parfait de ce " glissement " que nous cherchons à définir ici. Elle est à peine un artifice littéraire là où la vision n'a pas encore appris à séparer le monde humain et le monde des choses, l'animé et l'inanimé, là surtout où voir un objet signifie vivre en son intimité.

En ce sens, la vision grecienne se rapproche parfois de celle d'un Proust¹¹ : " Et la preuve la plus marquante de cet amour de Proust pour les choses, c'est sa tendance toujours renouvelée à les tirer du côté de la nature humaine. Les subépineux ont " le mouvement de tête étourdi et

rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées d'une
blanche jeune fille ". (S.p. 112) ... Et dans les beaux
jours de Balbec c'est aux vagues de la mer que " le so-
leil ajoute un sourire sans visage ".¹²

Voir ici, c'est comprendre de l'intérieur, en supprimant
cette distance qui sépare d'ordinaire le moi et les che-
ses, c'est être d'intelligence avec le monde.

Ainsi Greca évoque dans " Le Visionnaire " cette

" sensation indéfinissable de bien-être et d'apaisement,
il me semblait en effet que tout m'était favorable et je
dirais amical, si ce mot appliqué à des choses pouvait
avoir un sens ". (Le Visionnaire, L. de P. p. 178)

Et dans " Partir avant le Jour ", on lit :

" C'était un lieu de bonshéance générale sous les yeux
grands ouverts des vieilles maisons qui regardaient
d'un air impassible en effaçant les épaules dans le
ciel ". (Partir avant le Jour, p. 44)

On encore :

" L'hôtel peint en rouge sang de bœuf regarde l'eau de
ses grandes croisées méditatives ". (J.S. p. 146)

C'est ce glissement métaphorique qui confère à tant de
pages grecaniques leur puissance évocatrice et leur force
poétique. A travers lui, on voit surtout comment le re-
gard constitue l'objet.

" Rien n'existe, si on ne le regarde pas bien. Cela pa-
rait simple, mais je ne l'ai découvert que récemment, à
Chartres ... Regarder une chose, c'est la construire en
soi ". (J.S. édi. 1970, p. 26, 15.4.1980)

Pour peu que l'en suive ce mouvement poétique, le dévoilement de la vision sensible paraît s'achever en révélation mystique. Il suffit que le regard du mystique s'attache à une fleur pour qu'il la voie non seulement s'animer, mais encore lui parler, lui révéler son essence secrète. Parlant de Hawthorne, Julien Green écrit qu'il savait observer

" le monde extérieur comme seule savent le faire le mystique et le poète, j'entends par là qu'il avait un regard précis et capable de la plus longue attention. Il restait quelquefois près d'une heure à suivre le trajet des rayons de soleil sur le clocher d'une église. De même le Jésuite Hopkins gardait devant une fleur couverte de rosée une immobilité parfaite au point que le jardinier le croyait devenu idiot. Ces grands contemplatifs savaient que si l'on regarde les choses assez longtemps, elles finissent par regarder l'observateur et lui parler ". (in Table Ronde, juillet 1952, p. 10)

La contemplation est attention, mais aussi attente. Et regarder l'objet, ce n'est pas seulement le saisir dans ses dimensions spatiales mais aussi dans les dimensions temporelles qui, au delà de lui-même, dessinent sa profondeur et son sens. Et c'est dans le temps aussi que peut s'opérer ce glissement " antérieur au oui et au non ".

Nous nous contenterons ici de quelques indications seulement, puisque nous nous proposons d'examiner dans un chapitre à part le problème de la réalité temporelle chez Green.

Le glissement temporel prend parfois la forme générale d'une indétermination temporelle du récit. Tantôt la description des lieux, de l'aménagement, des coutumes ou d'un certain style de vie, crée une atmosphère vaguement désuète, tantôt - et n'oublions pas que c'est là, de l'avis même de Green, le vrai critère indiquant qu'un roman est " de son temps " - l'angoisse et l'inquiétude qui se font jour dans le roman sont bien actuelles et bien présentes. Ainsi toute vision actuelle est aussi une vision dépassée, en même temps d'ailleurs qu'elle annonce une vision à venir. Musseri, dans le même sens, montrait que l'objet est une sorte de centre de rayonnement de la " Lebenswelt " : la perception et la rétention constituant véritablement " le présent vivant ".

Et pourtant, si Green a évoqué tant de fois le regard enchanté et émerveillé de l'enfant, c'est que la vision doit aussi s'arracher à cette insertion dans le temps.

Dans son " Journal ", à la date du 19 juillet 1949,

Green écrit :

" J'ai toujours pensé qu'au Paradis notre joie était faite de ceci, que nous verrons Dieu éternellement pour la première fois; il n'y aura qu'une fois qui ne cessera jamais, il n'y aura pas cette triste chose liée au temps; la répétition ".

La vision devient une grâce dans la mesure où elle échap-

pe au flux des choses pour s'être que cet instant privilégié de la première rencontre. Le regard promet parfois d'intercepter l'infini, mais, se détachant sur le fond du temps, l'éternité à laquelle il accède a quelque chose de fragile et de menacé. C'est de cette forme de vision que l'ont prouvé les peintres impressionnistes que Green admire surtout parce qu'ils parviennent à saisir " l'instant qui ne reviendra plus " (J.I. p. 122)

Mais la mobilité temporelle apparaît avec plus d'évidence encore dans la mesure où la vision greenienne ne cesse de glisser du " jamais vu " de l'étrangeté au " déjà vu " de la reconnaissance.¹⁵ Prenons, à titre d'exemple, les deux textes suivants :

" Elle s'assit sur le rebord de la fenêtre et posa son coude sur la barre d'appui. Un profond silence régnait, ce silence de minuit et de midi qui serre le cœur dans les petites villes de province, comme si toute chose vivante était frappée de mort subite ... Toute l'attention d'Adrienne était prise par ces détails qu'elle avait observés cent fois, mais qui semblaient revêtir pour elle, à cette heure et de cet endroit, un aspect qu'elle ne leur avait jamais vu. Ce fut comme si une sorte d'hallucination s'emparait de son esprit ". (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 373-375)

" Je vois tout cela de l'endroit où je me tiens comme je le vois depuis mon enfance, tous les jours, et cette scène n'est si familière que je ne sais comment dire l'effet qu'elle produit sur moi aujourd'hui. Il en est ainsi de certaines choses que l'on a observées avec attention bien des fois. Après avoir paru simples et naturelles pendant des années, il arrive un jour, un moment entre tous,

où ces mêmes choses prennent un aspect extraordinaire ... Ces deux femmes qui vont l'une vers l'autre, devant une fenêtre, avec cette grande toile blanche au bout de leurs bras étendus, elles me donnent l'impression de n'être que des ombres, des fantômes, et que, dans cette pièce aux volets mi-clos, il n'y a en réalité personne mais qu'une vision se joue de moi. Toutes deux vêtues de blanc, elles se tiennent maintenant immobiles dans la demi-obscurité, toutes deux attentives, les yeux attachés à ce drap comme à une grande page mystérieuse où elles liraient des destins ». (Les Clofs de la Mort, L. de P. p. 110-111)

Tout objet perçu apparaît dans un milieu temporel mouvant où le familier peut toujours se muer en insolite et contribuer ainsi à dérouter le regard. Inversement d'ailleurs, on pourrait dire aussi que c'est le regard qui donne au monde une réalité qui peut, à tout moment, être remise en question.

L'impression de déjà-vu, si souvent éprouvé par Green comme par ses personnages romanesques, semble mystérieusement rattacher l'objet tout à fait nouveau à l'histoire du protagoniste, ou même, comme on le voit dans " Varou-na ", à un passé ancestral qui détient son sens.

+ + + + +

Mais examinons encore une autre direction possible de la vision dans l'oeuvre de Julien Green. Et, pour ce faire, considérons par exemple, le texte suivant extrait de

" Si j'étais vous " :

" Bien des fois, elle (Hlisa) avait connu cette espèce de terreur qui s'emparait d'elle subitement dans les

heures de crise et lui était jusqu'au désir de bouger, de se lever si elle était assise, de se déplacer si elle était debout; l'inutilité profonde de sa vie lui apparaissait alors comme une vérité évidente et qui l'accablait. Elle se demanda pourquoi ce losange (du tapis) était placé là et non ailleurs, pourquoi cette mince raie blanche qui l'entourait, puis ce curieux dessin en forme de clef, d'un rouge plus grave. Plus loin, il n'y avait que de l'ombre où les couleurs s'éteignaient, mais là, au milieu de cette flaque de lumière, il y avait son pied dans un soulier noir posé sur ce rouge éclatant et joyeux. Cela avait autant de sens pensa-t-elle, autant de sens que toute sa vie ". (Si j'étais vous, O.C. p. 417)

On voit de quelle manière Green donne un véritable sens existentiel à la question déjà formulée par Husserl à savoir : " Was das Begehen dans Gegenständlichkeit sei "¹⁴ Détachée du contexte des questions qui l'enveloppent, cette description pourrait sans peine être comparée aux compositions " en surface " que nous proposons par exemple Alain Robbe-Grillet. On pourrait évidemment s'étonner de ce parallèle puisque Alain Robbe-Grillet s'oppose à la phénoménologie et, écrit Elly Jaffé-Freem : " contredit la pensée de Sartre en ce qu'il exclut l'intériorité des choses. Il se sépare nettement de la doctrine phénoménologique parce qu'il ne croit pas l'homme concerné par la corruption et la tragédie du monde "¹⁵ Mais l'analogie que nous avons mise en évidence reste en fait superficielle : pour Alain Robbe-Grillet, la vision reste en surface parce que les choses elles-mêmes n'ont rien d'au-

tre à offrir au regard; chez Julien Green, l'objet apparaît comme pure extériorité quand le personnage grecien a perdu le rapport avec son intériorité, c'est-à-dire quand il s'est perdu lui-même, de sorte que la vision en surface, chez notre auteur, manifeste un véritable raté de la vision. Sans un terrain que nous appellerons, faute de mieux, métaphysique, la vision s'effole, les objets se juxtaposent mais se composent plus l'unité d'un monde, ils retournent à ce chaos que Husserl nomme un " non-monde ".

Quelle que soit alors l'acuité du regard fixé sur le réel, il ne parvient pas à s'élever au rang d'un regard qui embrasse, qui unifie, qui déploie devant lui un espace habitable. Le monde extérieur se vide alors de sa réalité, il apparaît comme en rêve :

" Peut-être avez-vous comme moi le sentiment que ce monde qui nous entoure est l'effet d'une illusion à laquelle vous croyez, cependant, comme on croit à un rêve pendant le sommeil ". (L'ennemi)

Le monde devient méconnaissable. Les choses ont une apparence plus qu'humaine.

" Le titau se dressait devant elles allongeant au-dessus de leurs têtes des bras monstrueux d'où pendaient des grappeaux de neiges. Comme pour mieux recevoir le choc des tempêtes, il s'inclinait un peu en arrière et tirait hors du sol fendillé d'effrayantes racines noires dont les plis énormes semblaient bouger ... " (J.1, p. 386) Fragment

" Les pays lointains ")

Et les personnages dans les romans greeniens vivent d'une sorte d'agitation animale, offrant un spectacle qui ne va pas sans rappeler parfois les visions d'un Jérôme Bosch ou d'un Mathias Grünewald.¹⁶

On voit quelle forme Green donne ainsi à cette " pensée interrogative " qu'est la vision. Ce monde visible a-t-il un sens ? Peut-il tenir ? Est-il même possible ? Mais le regard, s'il est interrogation, est aussi quête, ou, si l'on veut, dans un langage plus phénoménologique, il est visé en même temps que remplissement de cette visée. Il nous semble que Green - et c'est là encore une preuve de son souci d'un retour à une vision qui se constitue - a su saisir le moment fragile où le regard reste comme suspendu entre la visée et son remplissement, où la visée reste encore aspiration à voir et n'est pas pleinement vision. Une comparaison devrait nous permettre de préciser ce point. De même qu'il faut distinguer entre le silence définitif, par exemple le silence de la mort, ou le silence dans lequel on est emmuré et le silence attentif de la requête, le silence aux écoutes, de même il y a un regard qui s'ouvre sur le néant, mais aussi un regard aux aguets. L'image du décor de théâtre per-

mot souvent à Green de mieux dégager le sens de ce silence aux écoutes et de ce regard aux aguets : il est à la fois vide et attente de remplissement.

" Pendant quelques secondes, la scène est restée vide, écrit Green après une soirée au théâtre, et j'ai eu l'intuition de tout ce que cela pouvait avoir de mystérieux et de magiquement beau dans la réalité : l'immobilité absolue de tout, le silence profond et comme éternel (c'est-à-dire participant de l'éternité, qui est un abîme de silence) ". (J. à la date du 15.10.43)

Il y a un vide de la vision plus parlant et plus significatif que le plein. Les objets qui s'imposent d'ordinaire à la perception, paraissent s'effacer pour faire place à une autre réalité.

" Et tout à coup les maisons avec leurs vérandas à colonnes, les acacias le long des trottoirs de brique et le ciel déchiqueté de grandes feuilles jaunes, pourpres et rouges, tout ce paysage qu'il connaissait bien lui apparut comme pour la première fois avec une précision qui le troubla; il lui sembla qu'il regardait une image ou bien le décor d'une scène vide attendant l'arrivée de quelqu'un ou de quelque chose ". (Moira, L. de P. p. 127-128)

+ + + + +

Tant que l'on considère le regard comme interrogation ou quête, il va de soi qu'il vise toujours un au-delà de lui-même. Mais ce qui est remarquable lorsqu'on examine les textes greeniens, c'est que même pour le regard possessif, voir signifie toujours plus que voir.

Ce que nous nommons ici le regard possessif, c'est ce

regard qui accompagne ou mieux encore qui exprime un désir immédiat d'appropriation, ce que le langage chrétien désigne sous le nom de regard de concupiscentia ou de convoitise.

Nous savons par l'autobiographie de Green et en particulier par le récit des premières années de la vie de Green dans " Partir avant le Jour ", l'influence décisive qu'une telle vision a exercée sur le romancier. Parlant du tableau " Les porteurs de mauvaises nouvelles " de Leconte du Roux, Green écrit :

" Elle (ma mère) ne savait pas ce qu'elle faisait car cette toile l'ennemi me prêtait pour la voir un regard d'une lucidité terrible. A vrai dire, je ne sais à quel âge mes yeux se fixèrent sur elle pour la première fois ... de 6 à 11 ans, je fus mené devant elle à bien des reprises et elle me ravagea ". (Partir avant le Jour, p. 49)

Ce regard est comme orienté par le désir de s'en tenir au sensible, de l'épouser, il refuse de rien signifier au delà de ce contact, il se perd dans l'objet. Mais alors ne sommes-nous pas en présence de l'évidence la plus simple et la plus immédiate ? Et l'on pourrait s'étonner que nous ne citions ce regard qu'à un moment où notre analyse devrait nous amener plus près de l'essence invisible. C'est que paradoxalement, là où la présence du sensible s'impose avec tant de force, l'invisible semble

apparaître aussi avec plus de netteté. Et d'abord parce que ce regard rencontre aussitôt ses propres limites : la vue désempêchée de n'être pas aussi odorat, toucher.

" Je la regardais d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui ".¹⁷

L'impatience et la souffrance qui accompagnent un tel mode de vision attestent déjà sa nature métaphysique puisque le sujet regardant se révolte contre la finitude de son être.

" De nouveau dans la boulangerie, il (Fruges) chercha la femme du regard et reçut un choc en la voyant ... La voir devenait une espèce de torture mais une torture exquise, parce que voir cette femme ... revenait presque à la toucher ... Son regard se posait sur elle comme une main ".

L'évidente de posséder le sensible est telle que le sensible n'y suffit plus. Ainsi voit-on le regard poursuivre inlassablement le visible pour le saisir dans sa pureté. Le regard s'arrêtant sur le visage et surtout sur le corps d'un être endormi est un thème constant dans les romans grecs. On se rappelle en particulier la scène caractéristique d'Elizabeth dans " Minuit ",

observant Serge endormi.

" Étendu en travers du grand fauteuil de velours cerise aux reflets de braise, un garçon d'environ dix-sept ans dormait dans une de ces attitudes à la fois tragiques et nonchalantes par lesquelles le sommeil s'apparente à la mort. Sa tête se renversait en arrière découvrant un cou vigoureux qui s'échappait d'une chemise en lambeaux; un de ses bras s'allongeait avec raideur, la main à demi close semblait crispée sur la poignée d'une arme, alors que l'autre main reposait sur son ventre comme pour dissimuler une blessure ... Jamais elle n'avait vu quelqu'un d'aussi beau que ce dormeur ... " (Minuit, L. de P. p. 550)

Le corps se fait ainsi objet offert, à la merci du regard qui le convoite. Sa nudité est plus totale puisqu'il est comme dépouillé de l'écran de la conscience qui l'habite à l'état de veille. En suivant ce rêve insensé d'une possession totale, le regard s'arrête sur une statue, un tableau, une photographie.

" De nouveau il examina la femme de bronze. La regarder donnait de mauvaises pensées ... Elle brillait. On la touchait du regard ... À vrai dire la maîtresse de tout à l'heure était un peu de la même couleur, mais on peu ne brillait pas ... Le jeune homme regarda encore un peu ces membres parfaits, toute cette chair. Regarder était une sorte de bonheur auquel se mêlait de la souffrance, de la pain, quelque chose qui dévastait le cœur ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 18)

" Autrefois, Emily se défendait de regarder ce tableau dont la vue la gênait, sans qu'elle eût, au juste, pourquoi, et si par hasard ses yeux le rencontraient, elle se sentait travaillée de remords ... maintenant elle examinait hardiment cette oeuvre d'art avec un plaisir et une curiosité que l'habitude ne diminuait point..." (Mont-Cindre, L. de P. p. 104)

Parmi les lettres que lui remet son oncle Horace, Wilfred découvre aussi une photographie :

" La retournant, il vit le portrait d'une jeune fille blonde et fluette qui lui arracha un cri d'admiration. On n'aurait pu rêver, en effet, un regard plus tendre et plus innocent, bien que la bouche trahit une gourmandise impérieuse. Pendant de longues minutes, il tint entre ses doigts le petit carton, ne se lassant pas de regarder ces traits d'une beauté à la fois si pure et si charnelle ..."
(Chaque homme dans sa nuit, L. de F. p. 121)

Enfin le regard, emporté par son délire, semble créer son propre objet. La perception se fait hallucination. Guérot, gauche et maladroit devant Angèle, nourrit sa passion de ces visions.

" Et la voyait aussi : elle était étendue un peu en travers de son lit, la tête en arrière, offrant sa gorge au crime ou à l'amour, et ses bras levés comme des ailes disparaissaient dans le flot noir de ses lourds cheveux ..."
(Léviathan, L. de F. p. 95)

La passion même de la possession rend l'objet convoité de plus en plus ténu, jusqu'au moment où elle ne se rassasie plus que d'elle-même et se retrouve devant son propre néant.

" Il y eut un jour en tout cas où je pressentis avec toute la souffrance dont un homme est capable, le tourment d'une faim qui ne peut s'assouvir. Je me rappelle très bien que, par une sorte d'hallucination, j'imaginai qu'un de ces grands corps bruns foudroyés par la mort (Green fait allusion au tableau de Leconte de Lisle?) gisait véritablement sous mes yeux et il me sembla que tout mon être, âme et chair, se jetait sur lui. Au même temps, je savais que ce n'était pas possible. Une frustration aussi douloureuse ne peut se décrire. Elle ne

marqua profondément à jamais ... Tout ce que la vie pouvait m'apprendre sur le curus amor je le eus dans l'espace de quelques secondes à un âge où je ne pouvais comprendre de quoi il s'agissait ". (Partir avant le Jour, p.50)

La violence même avec laquelle le regard cherchait à s'emparer du sensible se retourne contre lui pour le rejeter dans l'hallucination et la fantasmagorie. Cette vision qui promettait la transcendance parfaite, ramène l'être à lui-même. C'est une " connaissance désempêrée et désempêrante, interminable et interminablement vide, écrit H. Monnier. C'est elle qui dans le poème critique de Déguy nourrit la tristesse de Glio. L'homme de la Nausée, chez Sartre, renonce à cette ronde folle. Un seul regard jeté sur son bien ainsi figé en totalité possédable, suffit à lui en dire l'innanité. Dès l'abord, il en a assez, et parce qu'il en a assez, il en a déjà trop. La Nausée, c'est le mal de l'homme qui veut posséder le monde, au moment même où le prend un vertige ontologique de la vanité effrayante de cette possession ".¹⁶

Le glissement du regard dévient, chez Green aussi, un véritable " vertige ontologique " : la disproportion de l'homme et ce que Green nomme " le problème des deux réalités " y apparaît de façon tragique. Le désir du corps fait apparaître plus clairement l'aspiration de l'âme. C'est dans ce regard que mystique et débauché se touchent

de plus près. La débauche n'est qu' " une mystique d'en bas " dit d'ailleurs Green dans " Si j'étais vous " ou encore dans le même roman :

" Il y a au fond de lui, comme au fond de tout mystique manqué, une nostalgie de la débauche ". (Si j'étais vous, O.C. p. 363)

Il y a bien, ici et là, le même bondissement de l'Être, la même ferveur et peut-être la même tristesse d'une séparation irrémédiable. Plus encore, dans ce regard de concupiscence, le visible et l'invisible se s'opposent pas tant qu'ils se s'enveloppent réciproquement. Fruges, dans " Si j'étais vous ", dévoré de désir à la vue d'une boulangère qu'il n'ose pas aborder se réfugie dans une église.

" Jamais il n'avait plus durement senti le poids et la tyrannie du corps dont la souffrance se mêlait d'une façon si étrange à la souffrance de l'âme ". (Si j'étais vous, O.C. p. 333)

Mais il faut que l'âme soit humiliée par cette souffrance du corps pour que Fruges redécouvre, au milieu de ses doutes et de ses incertitudes, une sorte de ferveur religieuse.

" Jamais il ne donnait à Dieu ces marques extérieures de respect qu'il se se dit en même temps : " Quel prélat j'enose fait ! " Et il lui semblait alors qu'une soutane lui battait les talons, mais ce jour-là il avait le cœur trop lourd pour s'amuser à des réflexions de ce genre, son âme suivait son corps, en quelque sorte, et se cour-

bait avec lui dans ce grand salut plein de crainte".
(Si j'étais vous, O.C. p. 384)

Le regard de la concupiscence renvoie l'être à lui-même et à sa médiocrité et se retourne affecte presque l'allure d'une conversion.

" Il avait été choisi; il aurait pu ne pas être et il respirait depuis trente ans à la face du ciel. " Je vis, se dit-il. Malgré tout, je vis ". Par un soudain mouvement d'optimisme qui rachetait peut-être beaucoup de médiocrité, il porta les mains à sa poitrine ... Si sombre et si tenté qu'il fût, il existait. Mais presque aussitôt il se ressaisit " Ce sont là des pensées d'enfant " murmura-t-il ... Au bout de quelques pas il s'arrêta : " Et qui me dit que la vérité n'est pas, en définitive, une pensée d'enfant ? " (Si j'étais vous O.C. p. 385)

C'est donc après avoir été le plus violemment sollicité par le visible que l'être s'ouvre à l'invisible et retrouve une sorte d'innocence d'enfant. Mais Platon ne montrait-il pas déjà que l'amour des Idées et des belles âmes passe par l'amour des beaux corps ?

Et réciproquement, la fascination du sensible aurait-elle autant de force si déjà elle ne soupçonnait l'invisible ? La vue d'un corps ne s'accompagne toujours du sentiment d'être en présence d'un mystère. Le désir de possession et le sentiment de culpabilité qui en découle sont toujours postérieurs à l'émerveillement.

" Le vice commence où finit la beauté. Si l'on analysait l'impression que fait un beau corps, on trouverait quelque chose qui s'apparente à une émetica religieuse.

L'oeuvre du Créateur est si belle que le désir de la transformer en instrument de plaisir ne vient qu'après un sentiment confus d'adoration et d'émerveillement". (J.2, p. 186)

Le corps peut ainsi à la fois dissimuler et annoncer l'invisible d'ordre esthétique ou religieux. La phénoménologie parle ici de l'enveloppement réciproque de l'intuition empirique et de l'intuition de l'essence, ou parfois, comme Merleau-Ponty de l' " enroulement ".

" Comme le souvenir ébranlé des psychanalystes, le présent, le visible, ne compte tant pour moi, n'a pour moi un prestige absolu qu'à raison de cet immense contenu latent de passé, de futur et d'ailleurs, qu'il annonce et qu'il cache. Il n'est donc pas besoin d'ajouter à la multiplicité des atomes spatio-temporels une dimension transverse des essences : ce qu'il y a, c'est toute une architecture, tout un " étage " de phénomènes, toute une série de " niveaux d'être " (J. Wahl. R.M.M. 1960) qui se différencient par l'enroulement du visible et de l'universel sur un certain visible où il se redouble et s'inscrit ".¹⁹

Grosz à son tour, offre une très belle image de cet

" enroulement ", lorsqu'il note :

" Dans tout ce que nous voyons, il y a de l'émotion passionnelle, et dans tout ce que nous ne voyons pas, il y a de l'énergie spirituelle, mais dans tout ce que nous

voyons, l'énergie spirituelle entre comme les eaux d'un fleuve qui crève ses barrages et se répand dans les prairies. Et dans tout ce que nous ne voyons pas, l'émotion passionnelle monte comme une grande marée irrésistible". (J. à la date du 2.1.1949)

Le désir de possession éloigne l'objet convoité en le rendant de fait, de plus en plus inaccessible, et les débauchés grecs cherchent vainement à se repaître du spectacle d'une statue, d'un tableau, mais c'est en pourchassant ainsi le sensible que le désir esthétique saisit l'objet. Et en ce sens, le regard retrouve une sorte d'innocence : non pas une pseudo-innocence sensuelle comme l'envisagerait Freud, mais celle dont parle Mikol Dufrenoy quand il écrit : " il est remarquable que l'expérience esthétique ait toujours cet accent d'innocence ... c'est ... que ... elle réalise avec l'objet un accord qui est en deçà des désaccords et des contraintes, qu'elle renoue avec le monde un pacte qui évoque un âge d'or ... en réprimant l'imagination et les passions qui s'exaspèrent sur le rien de l'imaginaire, en composant cette belle forme humaine par quoi le spectateur à son tour imite l'art, on peut dire que l'objet esthétique nous rend à l'innocence ".²⁰

Si nous cherchons, avec Green, à retracer le mouvement du regard se constituant, c'est à cette source qu'il faut

retourner, même si, au moment où nous croyons pouvoir définir cette innocence originaires, elle est déjà entachée de passions et de craintes.

II

Nous n'avons cessé, tout au long de ce chapitre, d'évoquer " le visible " et " l'invisible ", l'objet et son être, l'intuition empirique et l'intuition eidétique, il ne paraît plus possible maintenant d'é luder le difficile et délicat problème d'une définition de ces notions, tant du point de vue phénoménologique que du point de vue de Grecs.

Au début de notre étude, nous avons montré que le regard, ne saisissant qu'un aspect de l'objet, renvoie toujours à un au-delà qui n'est pas encore donné. Mais cet au-delà ne se confond nullement avec une dimension spatiale : c'est seulement une autre perspective possible de l'objet, elle n'a sur la première, aucune prééminence. À ce niveau, l'interprétation phénoménologique de la vision grecque ne fait encore aucune difficulté. Et l'on est en droit de dire que le visible implique toujours l'invisible.

Mais il arrive toujours un moment où " l'invisible " chez Green est bien plus que cette profondeur du visible; il inaugure soudain un ordre nouveau, différent du premier. Green, se rattachant en ce sens à une longue tradition philosophique et religieuse passant par Platon, St-Thomas, Descartes et Kant, finit par admettre que le visible n'est que le voile illusoire qui nous cache l'invisible, seul réel.

" Libérée des grossières illusions du jour, l'âme n'aspire plus qu'aux choses invisibles " (Minuit, L. de F. p. 431)

L'invisible ne participe plus de la relativité de toute vision, mais il est l'absolu, le terme ultime de toute vision. Or c'est là que nous retrouvons le dualisme de l'être et du paraître que la phénoménologie cherche au contraire à dépasser. Revenons à cet égard le début de " L'être et le néant " : " Il s'ensuit, évidemment, que le dualisme de l'être et du paraître ne saurait plus trouver droit de cité en philosophie. L'apparence renvoie à la série totale des apparences et non à un réel caché qui aurait drainé pour lui tout l'être de l'existant. Et l'apparence de son côté n'est pas une manifestation inconsistante de cet être. Tant qu'on a pu croire aux réalités nouménales, on a présenté l'apparence comme

un négatif pur. C'était " ce qui n'est pas l'être "; elle n'avait d'autre être que celui de l'illusion et de l'erreur ... Mais si nous nous sommes une fois dépris de ce que Nietzsche appelait " l'illusion des " arrière-mondes " et si nous ne croyons plus à l'être-de-derrrière-l'apparition, celle-ci devient, au contraire, pleine de positivité, son essence est un " paraître " qui ne s'oppose plus à l'être, mais qui en est la mesure, au contraire... L'apparence ne cache pas l'essence, elle la révèle : elle est l'essence. L'essence d'un existant, c'est la loi manifeste qui préside à la succession de ses apparitions, c'est la raison de la série ".²¹

Posé en ces termes, le problème serait insoluble et il n'y aurait rien de commun entre l'invisible tel que l'évoque Green et l'essence à laquelle songe par exemple un Sartre.

Mais le dogmatisme n'est pas toujours là et l'on croit. Car, quand Sartre, après s'être félicité de ce que la philosophie se soit enfin débarrassée de l'opposition de l'absolu et du relatif, énonce : " Le phénomène peut être étudié et décrit en tant que tel, car il est absolument indicatif de lui-même "²², ne fait-il pas preuve d'un certain dogmatisme ? C'est là aussi une pétition de

principe, un acte de foi " nous ne croyons plus à l'être-de-dérrière-l'apparition "; c'est-en-fait une limitation injustifiée du champ de vision. Husserl, en ce sens, faisait certainement preuve de plus de circonspection et d'un esprit plus authentiquement phénoménologique. Nous le voyons au travers de ce texte de l'une de ses disciples les plus éminentes : " Es ist Husserl freilich nie in den Sinn gekommen das Recht des Glaubens zu beschränken. Der Glaube ist nach seiner Auffassung (im Verein mit den anderen religiösen Akten die noch in Betracht kommen müssen, denn er hat auch die Möglichkeit eines visionären Schauens als Quelle religiöser Erfahrung immer offen gelassen) die zutreffende Instanz auf religiösem Gebiet wie die Sinne auf dem Gebiet der Husserens Erfahrung ".²⁵

L'intuition eidétique ou la vision des essences, point d'aboutissement de toute la phénoménologie, du moins dans sa direction première avec Husserl doit sans doute être une intuition intellectuelle dont la clarté exclut tout mystère. Elle le doit sans doute, mais le peut-elle jamais ? Merleau-Ponty l'a bien remarqué : " jamais Husserl lui-même n'a obtenu une seule Wesenschau qu'il n'ait ensuite reprise et retravaillée, non pour la démentir,

mais pour lui faire être ce qu'elle n'avait pas tout à fait dit de sorte qu'il serait naïf de chercher la solidité dans un ciel des idées ou dans un fond du sens ".²⁴ Et d'ailleurs, le mouvement phénoménologique ne s'est-il pas développé dans le sens d'une herméneutique où la vision, loin de se donner dans cette certitude mathématique dont rêvait Husserl, n'apparaît que comme le dévoilement sans cesse à reprendre d'une vérité toujours relative à un être en situation dans le monde ? " Phenomenology has always been aware ... and has even emphasized the fact that the focal areas of clarity in our picture of the world are surrounded by halos of vagueness and indefiniteness. And some of these halos are not only temporary and accidental, but essential, founded on the very structure of such knowledge ".²⁵ Et enfin, lorsque la phénoménologie, pour obtenir une vision plus authentique, propose, avec Paul Ricoeur par exemple, d'entrer dans " un rapport passionné " avec les symboles et les mythes, la parenté que nous nous efforçons de définir apparaît-elle encore tellement lointaine ? Ce qui nous incite, en effet, à défendre la légitimité de notre comparaison entre Greco et les phénoménologues, c'est, du côté de ces derniers, une certaine ouverture, la

disposition à ne pas exclure d'emblée la possibilité d'une vision mystique avec toutes les conséquences qu'une telle vision entraînerait et pour la conception du monde et pour la portée même de la doctrine phénoménologique. Du côté de Green, c'est le fait que nulle part dans ses romans, on ne propose une sorte de vision absolue, une vision en Dieu, dont on développerait ensuite les implications. Et si l'on compare le texte de Sartre précité et les analyses des divers modes de vision chez Green, il faut bien reconnaître que l'apparence n'est jamais chez le romancier un " négatif pur ", c'est elle au contraire qui laisse entrevoir l'essence. Green alors se rencontre avec Sartre et admet que " l'apparence ne cache pas l'essence, elle la révèle ", mais elle ne la révèle que parce qu'elle s'en distingue aussi et parce qu'elle peut aussi, en même temps, la dissimuler. Tout ce débat revient sans doute à s'interroger sur l'existence d'une vision qui parviendrait " jusqu'au noyau dur de l'être ". Car, comme le montre Merleau-Ponty : " Pour réduire vraiment une expérience en son essence, il nous faudrait prendre encore elle une distance qui la met tout entière sous notre regard avec tous les sous-entendus de sensorialité ou de pensée qui jouent en elle, la faire

passer et nous faire passer tout entiers à la transparence de l'imaginaire, la penser sans l'appui d'aucun soi, bref, reculer au fond du néant ... Sous la solidité de l'essence et de l'idée, il y a le tissu de l'expérience, cette chair du temps et c'est pourquoi je ne suis pas sûr d'avoir percé jusqu'au noyau dur de l'Être ... J'ai assez de champ pour remplacer par d'autres tels moments de mon expérience, pour constater que cela ne la supprime pas, donc pour déterminer l'inessentiel. Mais ce qui reste après ces éliminations appartient-il nécessairement à l'Être dont il s'agit ? Il ne faudrait pour l'affirmer survoler son champ, suspendre ou du moins réactiver toutes les pensées éliminées dont il est environné, et d'abord mon temps, mon corps ".²⁵

Or que fait Green sinon donner une forme romanesque à ce que préconise Merleau-Ponty dans ce texte ? Et c'est à ce niveau de l'expérience vécue que le problème de la vision et de l'essence prend son véritable relief et non pas dans des discussions d'écoles.

Manuel, dans " le Visionnaire " tente bien de " survoler " et son temps et son corps en créant un monde imaginaire. Est-ce à dire qu'il nous présente une sorte de vision absolue de l'Être de l'homme et de sa condition mortelle ?

Nellement. Car, à la fin du roman, nous pouvons très exactement reposer la question formulée par Merleau-Ponty : " Mais ce qui reste après ces éliminations appartient-il nécessairement à l'Être dont il s'agit ? " Manuel non plus ne quitte pas " ce milieu de l'existence et de l'essence brutes ", mais il indique dans quel sens devrait se faire la quête de l'essence, tout comme Merleau-Ponty lorsqu'il énonce les conditions d'une vision eidétique, conditions impossibles à remplir dans " le milieu de notre vie et de notre connaissance ". Que le romancier nous fasse en même temps éprouver cette direction comme celle d'une nostalgie, d'une aspiration ou d'une privation ne change rien à ces données fondamentales.

La similitude des points de vue se révèle encore dans la forme même de la vision des essences. " Es muss ja deutlich werden, écrit Edith Stein, dass der Phänomenologe sich nicht an den Schreibtisch setzt und auf mystische Erleuchtungen wartet, sondern dass es sich um eine mühelose intellektuelle Erarbeitung der " Einsichten " handelt ".²⁷

Greco, croyant, peut bien espérer recevoir le don d'une vision mystique, il n'en reste pas moins que, comme

romancier, il doit lui aussi se livrer à tout un travail intellectuel et, en particulier, se plier à la tactique de la variation imaginaire. Ainsi Green reconnaît que le romancier dont la tâche principale est de bien voir, n'est pas cependant un mytique. Tout au plus, précise-t-il, peut-on trouver chez lui des traces de deux mytiques " transposées sur un plan inférieur qui est le plan littéraire ".

Mais cette recherche demeure pour Green comme pour les phénoménologues, une préparation, car l'intuition proprement dite, reste en fin de compte un accueil, une grâce, ou, selon l'expression d'Edith Stein, " ein passives Empfangen ".

+ + + + +

Cette mise au point effectuée, il nous est possible de mieux retracer maintenant le dévoilement de l'invisible ou de la transcendance en reprenant, pour les approfondir, quelques unes de nos analyses antérieures. L'examen mené jusqu'ici fait apparaître clairement que toute vision est un acte : acte de visée, de quête, de possession, d'interrogation, d'aspiration. A plus forte raison, quand la vision dépasse les données empiriques, apparaît-elle, non point comme la contemplation passive d'une ser-

te de spectacle, mais comme un mouvement, un élan vers la transcendance. Ce faisant, elle a bien sa source dans notre expérience, et pourtant elle indique un au-delà. Dans " Partir avant le Jour ", Green écrit :

" J'étais assis en classe près d'une fenêtre ouverte d'où je pouvais voir un petit toit de tôle, recouvrant une galerie à colonnettes de fer ... je ne souviens plus particulièrement du toit de métal parce que c'est en le regardant que je fus tout à coup arraché à moi-même ... " (Partir avant le Jour, p. 79-80)

Le mouvement de transcendance s'ancre dans une vision banale, mais pour s'en détacher aussitôt par une sorte de brusque rupture.

" Pendant plusieurs minutes, poursuit Green dans le même passage, j'eus la certitude qu'il existait un autre monde que celui que je voyais autour de moi ... J'en éprouvai un bonheur que je renonce à décrire car je le crois au-delà des ressources du langage humain ".

Le mouvement de transcendance s'achève dans une sorte de retombée, véritable décrochement du regard.

" Un moment plus tard, je me retrouvai au milieu de mes camarades ... Triste et abasourdi, je repris conscience de ce qu'on appelle la réalité ".

C'est une expérience de cet ordre qui rappelle le plus directement la vision mystique. Mais on peut noter en passant que c'est dans l'autobiographie et le " Journal " que ce mode de vision est le plus fréquent. Emmanuel Mounier paraît bien définir cette expérience lorsqu'il

écrit : " Le transcendant est ainsi directement comme plénitude commençante et gloire entrevue de l'Être, dans l'expérience générale du dépassement ".²⁶ Le ciel étoilé s'offre souvent comme la forme et l'image de cette transcendance.

" Le firmament apparut tout d'un coup comme s'il pénétrait dans la pièce et la remplissait de ses étoiles, de sa nuit. L'homme tourne la tête malgré sa tristesse et regarde; brusquement quelque chose lui fit battre le cœur, un élan confus vers cette immensité silencieuse qui semblait l'appeler à elle. Après le bruit des paroles humaines quelle paix dans la profondeur de ce ciel noir ! " (Léviathan, L. de P. p. 56)

" Chaque fois qu'il regardait ainsi dans les avenues de la nuit, il lui semblait qu'il s'élevait doucement au-dessus du monde ... et plus il regardait, plus il lui semblait qu'il s'éloignait de la fenêtre et de la maison sans que cessât pourtant la sensation de la barre d'appui sous ses coudes ...

Depuis son enfance, il devinait en lui la présence de quelque chose qui, d'une manière inexplicable, demeurait hors de sa portée et ce quelque chose se libérait quand il levait les yeux vers le ciel nocturne ". (Si j'étais veau, O.C. p. 252-253)

La vision est bien élan, mais " élan confus ", elle reste marquée d'une lourdeur, d'une pesanteur qui la retient.

" Sans que cessât pourtant la sensation de la barre d'appui sous ses coudes " dit Green, en parlant de Fabien.

Là aussi la vision reste obscure, ambiguë.

Parfois le mouvement d'appréhension semble ne pas pouvoir aboutir et nous retrouvons, transposée ici à un autre

niveau, une expectation immobile comme si l'Être ne pouvait jamais que se tenir au seuil d'une révélation. " Je me croyais sur le point de toucher, de voir face à face, je ne sais quoi d'inconnu et de plus grand que nous ".

(Le Visionnaire, L. de P. p. 174)

Et le ciel nocturne apparaît alors comme le " chiffre " au sens jaspérien, de la transcendance : " Le chiffre est le médiateur entre la transcendance et l'existant ... Je vis longtemps dans la seule existence manifeste, sous la loi du Jour. Mais voici que surgit devant moi, en moi, un point obscur, une énigme, le barrage d'un désespoir, la résistance d'un Être, le déchirement d'une situation, l'étrangeté d'un événement ... La passion de la Nuit se saisit, une passion de détruire l'habitude ou l'évidence, de faire silence pour laisser ces chiffres insolites délivrer leur message inattendu ".²⁵

Ainsi les métaphores et les symboles auront chez Green à la fois une valeur poétique et une valeur métaphysique : ce sont les signes et les révélateurs de la transcendance, les chiffres de l'invisible.

Cependant cette vision reste toujours ambiguë et nous ne sommes jamais sûrs si le personnage greenien parvient à une vision mystique ou s'il ne connaît qu'une vision

occulte ou " orphique ".

Alfred Fabre-Luce écrit à propos de Green : " Il est, parmi nos écrivains, le seul qui se promène avec un parfait naturel hors des frontières de la conscience. Malheureusement, on a parfois l'impression que, dans cet autre monde, il fréquente un peu n'importe qui. Avec lui, on est moins " du côté de Dieu " que " du côté des tables tournantes ".⁵⁰

Ce jugement sévère précède pourtant d'une impression recueillie par tout lecteur des romans grecs : la vision grecque porte bien au-delà, mais dans quel au-delà ? Nous pourrions donner à la critique d'A. Fabre-Luce une autre portée en disant que, pour Green, toute vision est bonne qui révèle l'invisible. Et notre romancier ne dit-il pas lui-même, par la bouche de Manuel " Toute route m'était belle qui conduisait hors de ce monde ... " (Le Visionnaire, L. de P. p. 153)

Ce qui importe, c'est le mouvement qui lance le regard au delà des apparences. Green rejoit en ce sens tous les " visionnaires " dont Gwendolyn Hays résumait le drame en disant : " The tragedy of the seer poets lies in the fact that they confused their very rich and significant discovery of the unconscious with the mystical

experience, and were disillusioned when what they had found did not correspond with what they wanted to find. They were seeking with great intensity an experience of transcendence rather than of immanence, but were unable to achieve it or to progress in it with consistency".³¹

Mais où tracer des frontières en ce domaine ? Au bougé qui caractérisait le regard portant sur le monde sensible, répond ici l'équivoque inévitable d'une "vue surnaturelle" qui reste toujours voilée et confuse. Car

"Une vue surnaturelle de notre vie, qui l'a jamais eue sur terre, à l'exception de quelques saints ? Nous serons mieux informés après la mort. Strange sera le changement d'optique qui s'opérera". (J. à la date du 18.8.1942)

Et Husserl paraît répondre en écho : "Si l'on veut traduire en des concepts adéquats les données intuitives des choses et selon leurs caractères essentiels, intuitivement données, il faut les prendre comme elles se donnent ... Et elles ne se donnent que comme mal-définies" (Husserl ...)³²

L'acte de voir encore qu'il se confonde souvent avec un simple entrevoir, est cependant essentiel dans l'œuvre romanesque de Green.

Voir n'est pas seulement saisir le réel, c'est aussi en prendre acte et d'une certaine manière, le constituer.

NOTES DU CHAPITRE : " LA VISION ESSENTIELLE "

- 1 - E. Husserl, Logique formelle et logique transcendantale (P.U.F. Epiméthée, trad. S. Bachelard) p. 214-215
- 2 - Emmanuel Lévinas, La théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl (Alcan, 1950) p. 73
- 3 - *ibid.* p. 47-48
- 4 - H. Spiegelberg, The phenomenological Movement, tome 2 (M. Nijhoff, La Haye, 1960) Phänomenologica vol 6, p. 672
- 5 - E. Husserl, Ideen I, Husserliana Band 3 (M. Nijhoff) p. 43-44

traduit par nous : " Mais les choses ne sont pas simplement choses naturelles, la réalité au sens ordinaire n'est pas sans plus le tout de la réalité. La vision immédiate n'est pas seulement la vision propre à la connaissance sensible, mais la vision en général. C'est-à-dire toute forme de conscience qui donne les choses de façon originnaire. C'est cette vision qui est en fin de compte, la source légitime de toute affirmation rationnelle ".

- 6 - M. Heidegger, Sein und Zeit (Max Niemeyer, Halle 1937) p. 38

traduit par nous : " Mais que doit nous " laisser voir " la phénoménologie ? ... Evidemment ce qui ne se montre pas le plus immédiatement ni le plus souvent et qui, à l'encontre de ce qui se montre le plus immédiatement et le plus souvent, reste caché ".

- 7 - Il faut immédiatement écarter ici une sorte d'explication psychologique à courte vue qui prouverait que les héros greeniens, plus ou moins déséquilibrés, ne verraient dans le monde que la projection de leur propre drame, se masquant ainsi sa réalité objective. Car on pourrait tout aussi bien dire que c'est dans le monde et à travers lui que le héros greenien découvre sa réalité subjective. En fait Green - et là encore il est en parfait accord avec la phénoménologie - essaie de définir la vision antérieurement à la séparation du subjectif et de l'objectif.
- 8 - M. Merleau-Ponty, *Signes* (H.S.F. Gallimard, 1960) p. 29
- 9 - M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (H.S.F. Gallimard) p. 138
- 10 - Sur ce problème, on peut consulter la thèse de N. Kestis, *The symbolic meaning of Death and Chiaroscuro in Julian Green's novels* (Columbia Ph. D. Tho-

sie, 1966)

- 11 - On sait assez combien, de l'aveu même de Green, son art se fonde sur une perception enfantine du monde que l'auteur a eu préserver ou retrouver. Il en va de même pour Proust. cf. en particulier :
Vincenot, Proust et la représentation du monde chez l'enfant, in Revue des Sciences humaines, 1968, N. 35, p. 5 à p. 38
- 12 - J. Cattani, Philip Kolb, Entretiens sur Marcel Proust (Mouton, Paris 1966) p. 58
- 13 - A ce sujet, on peut consulter une étude sur laquelle nous reviendrons : Georges Poulet, Etudes sur le temps humain, tome 4, Mesure de l'instant (Flon 1968) p. 357 et suiv.
- 14 - E. Husserl, Philosophie als strenge Wissenschaft (M. Nijhoff) p. 301, traduit par nous : " ce que signifie l'existence même d'une objectité "
- 15 - Lily Jaffé-Freem, Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste (Moulenhoff, Amsterdam 1966) p. 32
Affirmation discutabile d'ailleurs en ce sens que A. Robbe-Grillet contredit peut-être la pensée phénoménologique en général, mais pas tellement celle de Sartre qui cherche lui aussi à éliminer tout

secret, toute dimension cachée, en disant que " tout est en acte ". Il faut noter aussi que la pensée d'A. Robbe-Grillet a évolué sur ce point et qu'il paraît se détourner de plus en plus de ce mode de vision en surface.

- 16 - Dans le seul roman " Minuit ", nous avons relevé 12 passages où des personnages sont comparés à des animaux. cf. Livre de Poche de ce roman p. 183-214-250-231-247-259-266-272-292-285-292-450. Toutes ces descriptions n'ont pas toutes le même pathos. Certaines, au contraire, font apparaître le sens de l'humour de Greca.

* Avec ses bras trop longs et sa barbe qui lui mangeait le visage jusqu'aux yeux, il ressemblait plutôt qu'à un homme, à un singe anthropoïde dans une redingote de pasteur; l'analogie était d'autant plus frappante qu'il se déplaçait avec une agilité beaucoup plus animale qu'humaine et qu'il fléchissait un peu les genoux en marchant ". (Minuit, L. de P. p. 392)

- 17 - Marcel Proust, Du côté de chez Swann (Pléiade I)
p. 141
- 18 - Emmanuel Mounier, Introduction aux Existentialismes (M.R.F. Gallimard, coll. Idées, 1962) p. 25
- 19 - M. Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible (M.R.F. Gallimard) p. 183

- 20 - Michel Dufrenoy, Phénoménologie de l'expérience esthétique, vol. 2, (P.U.F. Epiméthée, 1967) p. 426-427
- 21 - J. Paul Sartre, L'Être et le Néant, (H.R.F. 22 ed.) Introduction p. 11-13
- 22 - *ibid.* p. 13
- 23 - Edith Stein, Husserls Phänomenologie und die Philosophie des hl. Thomas von Aquino, in "Jahrbuch der Philosophie" Ergänzungsband, 1929. Traduit par nous
"Husserl n'a certainement jamais songé à réfuter la légitimité de la foi. Selon lui, la foi - de même que les autres actes religieux que l'on peut considérer, car il a toujours laissé entrevoir la possibilité d'une vision mystique comme source d'expérience religieuse - est l'instance compétente dans l'ordre religieux, de même que les sens le sont dans l'ordre de l'expérience empirique".
- 24 - M. Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible (H.R.F.) p. 154
- 25 - H. Spiegelberg, The phenomenological movement, tome 2 (M. Nijhoff, La Haye, 1960) Phænoménologica vol. 6, p. 395
- 26 - M. Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible (H.R.F.)

p. 150

- 27 - Edith Stein, *Husserle Phänomenologie und die Philosophie des hl. Thomas von Aquino*, in " *Jahrbuch der Philosophie* " Ergänzungsband, 1939, traduit par nous : " Il est clair que le phénoménologue ne s'accroît pas à sa table de travail pour attendre une illumination mystique, mais qu'il s'agit d'une laborieuse acquisition intellectuelle des " intuitions " .
- 28 - Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes* (N.R.F. Gallimard coll. Idées 1962) p. 182
- 29 - *ibid.* p. 183
- 30 - A. Fabre-Luce, *Journal* 1951, cité dans Dr. Vijterwasi, *Jolie Green personnalité et création romanesque* (Aspen Van Gersen et c. 1968) p. 3
- 31 - Gwendolyn Bays, *The Orphic Vision (Secret Poets from Novalis to Rimbaud)* (Univ. of Nebraska Press, Lincoln, 1964) p. 27
- 32 - Husserl, *Ideen I* (Max Nijhoff) p. 150-159 traduit par nous.

REDUCTION ET MODES DE VISION

" Videmus nunc per speculum in aenigmate "
(I Cor, 13, v. 12)

La vision essentielle présuppose une véritable technique d'accès à la vision et cette dernière, non seulement prépare l'intuition, mais y reste impliquée à titre essentiel : car l'on ne saurait parler de ce que l'on voit, sans évoquer en même temps la manière dont on voit. C'est en ce sens aussi que le spectacle de la réalité nous ramène au sujet qui tente de transformer ce réel en spectacle afin d'en mieux saisir le sens. Comment ce réel dans lequel la subjectivité est engagée et par lequel elle se définit, peut-il être isolé, neutralisé et comme placé devant la conscience ? Plus encore, comment la conscience peut-elle devenir son propre spectacle ? Pour Green, tout comme pour les phénoménologues, il s'agit bien de contempler le réel à distance. Ce qui guide la recherche, ici et là, c'est la promesse ou l'espoir de la transparence d'un monde réfléchi dans le par miroir de la conscience, cette dernière devenant en même temps, parfaitement claire à elle-même. Mais la réduction peut-

elle jamais s'achever ? Peut-on mettre la réalité entre parenthèses ? Même une totale conversion d'attitude à l'égard du monde et du moi, ne semble parvenir qu'à une connaissance confuse, voilée.

La réflexion phénoménologique sur la possibilité et les limites de la réduction vient se fondre tout naturellement, semble-t-il, dans la double symbolique du miroir et du voile qui nous apparaissent, au cours de cet exposé, comme de véritables clefs pour la compréhension de l'univers romantique grecain. En suivant la dynamique de ces deux symboles, nous devrions aussi pouvoir déterminer plus clairement les modes de création romantique chez Grecs ainsi que leurs relations avec les divers modes de vision.

I

On sait que l'idée de réduction a été non seulement la plus vivement discutée par les successeurs de Husserl, mais a été constamment reprise, rectifiée et parfois même contredite dans son expression par Husserl lui-même. Nous n'avons pas à entrer ici dans des discussions techniques qui nous éloigneraient de notre propos. Nous avons retenu

dans ce chapitre les définitions qui nous ont paru à la fois, les plus accessibles et les moins sujettes à caution.

Nous avons déjà eu l'occasion ici d'évoquer le principe d'une réduction eidétique par laquelle la pensée s'attache au particulier et cherche à y discerner le général, le " noyau dur " de son essence. Mais la réduction eidétique est étroitement liée à une réduction phénoménologique ou transcendentale, c'est à cette dernière que nous nous attachons maintenant.¹ J. François Lyotard écrit : " Telle est la vraie signification de la mise entre parenthèses : elle reporte le regard de la conscience sur elle-même, elle convertit la direction de ce regard et culève en suspendant le monde, le voile qui masquait au moi sa propre vérité ".² Dans le même souci de comprendre la réalité du dedans, Green aussi s'en détache pour en dégager le sens. Remarquons en passant, que la principale objection formulée à l'encontre de la réduction, c'est qu'elle nous éloignerait de la vie concrète et de l'existence vécue. Or, si ce reproche s'adresse à Husserl, on le retrouve aussi, sous une forme à peine différente, à l'égard de Green dont on critique le non-engagement et la fuite dans l'irréel.

Mais il nous faut cerner de plus près la notion même de réduction phénoménologique. Elle consiste, d'une manière générale, à suspendre la " thèse " du monde. Il ne s'agit pas d'adopter l'attitude des sceptiques et de douter de l'existence du réel, mais simplement de refuser de prendre position. Husserl recourt, pour définir cette " époché ", au symbole mathématique de la parenthèse. " Mettre le monde entre parenthèses ", ce n'est pas cesser de vivre dans le monde, ni nier sa réalité, c'est " s'abstenir de faire usage des évidences et des certitudes qu'il s'offre " ne pas prendre position à leur égard, " ne pas participer " à ce jeu fascinant du monde, ne faire le simple " spectateur non intéressé " du " drame " qui se joue devant soi ... " Neutralisation " des évidences existentielles, la réduction est destinée à ouvrir la conscience sur une dimension nouvelle de l'expérience du monde ".⁵

L'univers romanesque grecien peut être considéré, à notre sens, comme l'expression d'une telle " neutralisation ". Nous avons déjà montré que Orcea reconnaît qu'il est tous ses personnages, c'est dire aussi que le drame auquel ils se trouvent liés, est celui-là même que connaît le romancier, mais c'est précisément un drame, un specta-

cie, une " quasi-réalité, qui tout en reprenant le réel, le situe à un autre niveau, en dehors des engagements et des choix de la vie concrète. Husserl, évoquant l'exemple fameux de la gravure de Dürer écrit : " L'objet de la contemplation esthétique est un objet qui ne s'offre ni comme étant, ni comme n'étant pas, ni sous aucune modalité positionnelle, mais comme quasi étant (gleichsam-seiend) : c'est un objet neutralisé ".⁴ Mais nous ne saurions nous en tenir à ces considérations par trop générales. Le roman grecien est " réduit " comme est réduit tout objet esthétique, car le réel y est repris sur le mode de l'imaginaire et " L'imagination est neutre, il lui manque la positionnalité spécifique d'une conscience esthétique ".⁵

Le projet d'une véritable réduction apparaît chez Greco de façon bien plus précise dès que l'on considère la nature même de son univers romanesque. Un parallèle avec " La Nausée " de Jean-Paul Sartre s'avèrera précieux tout au long de cette étude. Un des principaux buts de Sartre dans ce roman philosophique, a été de mettre à l'épreuve la notion d' " échoché ", pour découvrir, en fin de compte, l'irréductibilité du réel et sa résistance à toute tentative de mise entre parenthèses. Nous disposons donc ici

d'un bon principe de comparaison pour notre examen de la réduction telle qu'elle apparaît aussi, à notre usage, dans les œuvres de Greco.

Le principe de la neutralisation exige avant tout que l'univers romanesque se donne comme univers contemplé et simplement décrit. Non seulement Greco reconnaît que son rôle de romancier est de bien voir, mais ses personnages de roman, eux aussi, sont placés dans des situations telles qu'ils puissent être tout entiers attentifs au spectacle soit du monde extérieur, soit du drame qui se joue en eux. Beaucoup de héros grecs sont des adolescents. Or l'adolescence est la période caractéristique de cette attention à soi, période aussi où l'individu n'est pas encore engagé dans la vie professionnelle ou sociale de l'adulte et ne fait donc le spectateur distant non seulement du monde, mais aussi des problèmes métaphysiques qui lui apparaissent encore dans une fraîche ingénuité. Tous les critiques grecs ont remarqué que les personnages de Greco sont des oisifs, des isolés, plus sûrement rejetés en eux-mêmes par l'existence d'une passion violente et désespérée. A. Fogaro écrit : " Le travail même qui à défaut du reste pourrait représenter une possibilité d'enrichissement, d'épanouissement et de joie,

le travail est absent des romans de Julien Green : ses héros sont ou bien des oisifs, comme Philippe Cléry ou Mme Grosgeorge, ou bien ils ont pris leur labour en dégoût, Guéret ou Fabien Espocel, parce que le travail réduit à une mécanique vide n'est plus pour eux qu'une "besogne imbécile".⁶

Ce que l'on n'a pas montré, c'est que Green cherche à créer cette situation dépouillée de tout engagement pour réaliser les conditions mêmes d'une réduction phénoménologique dont E. Lévinas disait bien qu'elle était une "purification de la vie concrète". "Similarly, note A. Masser, in "La Hausée", the perceptions and emotions of Requentin are idling. Sartre has taken care to put him into a position where such a process is possible, cut off from any real contact with those who surround him, with no need to work for his living in fact not at all involved with the every day world of normal men".⁷

Mais le projet de réduction se manifeste surtout chez Green dans sa conversation à une conscience spéculaire. En suivant ce symbole du miroir, en nous laissant instruire par lui, nous espérons pouvoir déterminer le sens de la réduction telle qu'elle apparaît chez Green. D'autre part, nous trouverons là une des expressions de cette

unité de l'univers romanesque dont Merleau-Ponty disait :
" C'est le genre d'unité d'un paysage ou d'un discours où
tout est lié indirectement par secrète référence à un
centre d'intérêt ou de perspective qu'aucun repère n'indique
d'abord ".³

II

Que le miroir soit l'expression la plus immédiate de la
réduction n'est guère pour nous surprendre : plus que le
symbole, il en est la véritable réalisation. Le miroir
offre au héros romanesque l'image de sa propre réalité,
ou " réflexion ". Cette réalité, vécue d'ordinaire à
même le monde, dans la multiplicité des engagements, des
perceptions, des choix, en un mot dans l'action du héros,
se trouve ici comme rassemblée dans la contemplation immo-
bile et l'interrogation muette des traits du visage. La
conscience se trouve ainsi ramenée à elle-même et le mi-
roir dissipe le voile qui la dissimulait à elle-même.
" La mise entre parenthèses du monde arrache le voile
qui dissimulait la subjectivité à elle-même, elle est,
selon l'image de B. Fink, destinée à lui rendre la vue,
car l'attitude naturelle est une sorte de cécité et la

première ambition de la phénoménologie n'est-elle pas de
" nous apprendre à voir, rien qu'à voir " ? ⁹

Ainsi les moments-cléfs dans les romans grecs apparaissent souvent comme des passes, des arrêts durant lesquels le héros se regarde dans un miroir. Relisons cette page de " Léviathan " où Guéret, son forfait accompli, est brusquement saisi par le désir de se regarder : le crime encore tout proche s'estompé dans un passé confus, les gestes affolés que lui inspire la crainte d'être surpris semblent comme suspendus, il en oublie même " son effroi de la lumière qui lui interdisait de sortir de dessous l'auvent ". (Léviathan, L. de P. p. 128)

" et comme il se penchait sur le baquet, l'envie subite le prit de se voir. Il y avait un jour et une nuit qu'il ne s'était vu. C'était la première fois qu'il y songeait et son désir n'en était que plus impérieux. Comment était-il après ce qu'il avait fait ? Il voulait savoir " (ibid. p. 128)

Dans ce recul par rapport à lui-même, dans cette neutralisation que représente la contemplation de son image immobile, Guéret espère récupérer le sens de sa conduite et de son infortune. Plus encore, le romancier nous fait assister chez le héros à une lente émergence de soi, une nouvelle et désolée naissance à l'être. Et d'abord, comme si cette réduction promettait bien de s'achever, le

dévoilement prend la forme d'une sorte de montée vers une clarté de plus en plus grande. " L'ombre indistincte " que perçoit d'abord Guéret dans l'eau du baquet, prend forme humaine et le héros se reconnaît. Mais il veut la peine de suivre les différentes étapes de cette émergence.

" Une forme indistincte se présentait à lui à la surface de l'eau, une sorte d'ombre où il ne distinguait que le contour de sa tête et de ses épaules; cette ombre, son souffle la faisait trembler, car il s'était agenouillé devant le baquet, et il ne voyait rien de ses traits, de son regard ".

Alors oubliant son effroi de la lumière qui lui interdisait de sortir de dessous l'auvent, il saisit le baquet par les anses et le porta sous les rayons de la lune. Il gémissait; on eût dit que le poids de cette eau avait exténué ses forces. De nouveau il s'agenouilla et se pencha, mais il s'était mal placé et son ombre l'empêchait de se voir ". (ibid. p. 126)

Le désir de se voir apparaît de plus en plus l'enjeu d'une lutte presque désespérée : Guéret sait bien que dans ce pur regard jeté sur lui-même, s'inscrit le mystère de son être et de sa destinée absurde. Mais l'image du réel, à son point de naissance, n'est qu'une " sorte d'ombre ", un tremblement à la surface d'une eau trouble, et la fragilité de ce reflet presque inexistant, se trouve encore menacée par l'effort de celui qui cherche à voir : " cette ombre, son souffle la faisait trembler " et " son souffle l'empêchait de se voir ".

Ainsi la transparence de la vision va jusqu'à exiger que

le souffle se suspende et que l'homme s'arrache à sa propre ombre : car c'est dans l'opacité du sujet regardant que la réduction rencontre son principal obstacle. Mais quand enfin l'ombre devient " image " qui s'immobilise, il semble que cette transparence se réalise malgré tout. Se pourrait-il que le dévoilement se muât en révélation ?

" En se penchant pas trop, en se tenant presque droit, il réussissait à se voir; l'eau n'était pas claire, mais la lune en faisait un miroir; peu à peu les rides qui jouaient à sa surface s'atténuaient et l'image qu'il discernait devenait de plus en plus nette; à présent elle était stable : c'était lui, cet homme immobile ".
(ibid. p. 133)

Mais l'avènement de cette image, même nette, même stable, ne marque pas le terme de ce dévoilement. Il semble que cette lente métamorphose vers une transparence de plus en plus parfaite, exige, pour s'accomplir, un retour à un approfondissement tout aussi difficile. Ce plutôt, la vision atteint une transparence telle qu'elle se dissipe aussitôt en vision tout en surface. Après cette longue préparation à la révélation, dont le lent déploiement de gestes quasi rituels, - notons en particulier l'importance de l'agenouillement - n'est que l'expression symbolique, Gubret s'irrite de se retrouver en présence de son image la plus superficielle.

" Ses cheveux emmêlés, la barbe qui ombrail ses joues, le désordre de ses vêtements, il s'attendait à tout cela et n'en éprouva aucune surprise ". (ibid. p. 135)

Maie que l'image spéculaire se creuse et s'approfondisse et une nouvelle métamorphose a lieu et qui, cette fois, nie d'emblée toute réduction : le regard détaché se transforme en regard fasciné, pris au piège d'un enchantement dont il n'est plus le maître.

" Pourtant les bras le long du corps et les genoux en terre, il semblait l'objet d'une fascination et ne remuait pas. Le léger tremblement dont son corps était agité, il le percevait dans l'image qui lui était renvoyée de lui-même. Jamais il ne parviendrait à détacher les yeux du reflet magique ". (ibid. p. 136)

Ainsi la réalité du moi cavahit d'autant plus la conscience qu'on avait cru pouvoir la mettre entre parenthèses. Quérot voulait se faire le spectateur de lui-même, " il voulait savoir " et " se voir ", se tenir sans son regard, " à présent ce regard venait à lui et le cherchait, parlant et vivant enfin." Comment en ce cas préserver le regard de la réduction, ce regard que les phénoménologues aiment à appeler " regard pur " ou " regard théorique " ?

Comparons maintenant cette page de Greer avec celle de Sartre dans " La Nausée " où nous voyons Roquentin se laisser, lui aussi, prendre au piège du miroir.

" Au mur, il y a un trou blanc, la glace. C'est un piège.

Je sais que je vais m'y laisser prendre. Ça y est. La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde, je ne peux plus m'en aller ".¹⁰ Bien que Roquentin soit plus immédiatement et l'on pourrait dire, plus physiquement " suffoqué " par le reflet de son visage, il franchit aussi l'étape d'une contemplation qui paraît presque dénuée d'intérêt et comme esthétique. " C'est le reflet de mon visage. Souvent dans ces journées perdues, je reste à le contempler ... Je ne peux même pas décider s'il est beau ou laid ...

Il y a quand même une chose qui fait plaisir à voir, au-dessus des belles régions des joues, au-dessus du front : c'est cette belle flamme rouge qui dure mon crâne, ce sont mes cheveux. Ça, c'est agréable à regarder. C'est une couleur nette au moins. C'est là dans la glace, ça se fait voir, ça rayonne ... "

Mais au vertige du regard qui s'empare du héros grecien, répond bientôt l' " ensablement " sartrien. Dans les deux cas, le protagoniste assiste, passif et fasciné, à la naissance d'une sorte de vie monstrueuse et terrible. Guéret voyait " cette face au fond de l'eau ... monter ... flotter en l'air et crier ". Roquentin observe sur son visage quelque chose qui est " à la limite du monde

végétal ... " " je vois une chair fade qui s'épanouit et palpite avec abandon ".

Non seulement la réduction est impossible, mais cherche-t-on à en réaliser les conditions requises, elle se retourne contre l'attention même qui en a fait paraître la nécessité. La promesse de transparence est bien un piège. " Un peu plus, j'étais pris au piège de la glace. Je l'évite, mais c'est pour tomber dans le piège de la vitre ". (p. 49) " Je m'engue au miroir, je ne regarde, je me dégoûte, encore une éternité ". (p. 50)

La conscience spéculaire suppose une attitude contemplative, mais la contemplation se mue en fascination, la conscience voit s'écarter ce qu'elle cherchait à saisir et le spectacle se fige en réalité morte. Ainsi la vision spéculaire se situe toujours dans le règne du clair-obscur. Devant Guéret découvrant l'image effrayante, de son propre être, on songe à ces vers de " L'irréductible " de Baudelaire :

" Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son propre miroir !
Fuite de vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide ".

Il est important de noter que le miroir chez Green est

rarement, sinon jamais, miroir narcissique. Le miroir de Narcisse est l'expression de la coïncidence heureuse et satisfaite avec soi. Mais on ne trouve guère chez Gressa une véritable complaisance à soi qui rassure et qui reconforte. Gressa ne saurait dire comme Mallarmé dans sa Correspondance : " J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin ... de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant "

¹¹ Mallarmé recourt à la vision spéculaire comme à une confirmation de l'être :

" D'un miroir qui reflète en son calce dormant
Nérotiade au clair regard de diamant ".
(Nérotiade)

Cette même vision représente chez Gressa une dangereuse mise à l'épreuve de l'être. Elle s'accompagne souvent d'un choc déplaisant.

Fabien aperçoit dans une vitre

" ses prunelles brillantes, sa bouche coupant d'une ligne sombre le bas de sa figure étroite. Cela ne lui était jamais agréable de se voir tout à coup dans un miroir, mais cette nuit, il avait l'air inquiet, avide d'un obsédé ".
(Si j'étais vous, O.S. p. 272)

L'image spéculaire provoque l'inquiétude et plus souvent encore, le vertige devant la menace d'un total anéantissement.

ement.

" Elle vit dans le miroir qu'elle était dépeignée et que ses cheveux se déroulaient sur ses épaules ... Ses joues étaient blanches et il y avait dans son visage un air morne qu'elle ne se connaissait pas. Sa bouche était entrouverte ... Elle s'aperçut que la lampe dessinait des ombres sous ses paupières. Cela lui donnait une expression déplaisante. " Je ressemble à une morte " pensa-t-elle ". (Adrienne Mécourt, L. de P. p. 79-80)

Et quand la conscience est parvenue, dans la réduction, à la pointe extrême de ses possibilités, elle semble comme s'anéantir et l'on voit le héros grecien tomber dans l'inconscience du sommeil.

Requena, dans le passage de " La Nausée ", précité, perd conscience : " Je m'endors les yeux ouverts " (p. 51)

" Ce qui me réveille brusquement, c'est que je perds l'équilibre. Je me retrouve à califourchon sur une chaise, encore tout étourdi ". (ibid.)

Adrienne Mécourt, de même, dans le passage que nous venons d'examiner, sombre brusquement dans le sommeil alors qu'elle finit son image dans la glace.

" Toute pensée s'arrêtait dans son esprit. Brusquement elle retomba sur son oreiller, comme si elle eut reçu un choc sur la tête. Elle dormait ". (p. 80)

Il semble qu'il y ait dans le principe même de la réduction, dans la pureté et la transparence qu'elle exige, quelque chose d'insoutenable pour la conscience. C'est là aussi que nous voyons la proximité de la clarté et de

l'ombre, ou, pour reprendre les symboles que nous nous proposons d'étudier ici, du miroir et du voile. Le voile du sommeil, de la perte de conscience en ayant la réduction même, sauve pourtant aussi la conscience spéculaire d'un anéantissement par un excès de clarté.

Pour que la conscience spéculaire ne soit pas prise à son propre piège, il faut peut-être que le regard glisse à la surface du miroir. Alors c'est le miroir lui-même qui devient une sorte d'écran protégeant la conscience contre le vertige de l'approfondissement. " Si j'étais vous " nous offre un bel exemple de ce mode de vision. L'extrême précision de la description presque scientifique et comparée à celle que l'on observe " dans les planches des encyclopédies " révèle à Fabien un problème purement " esthétique " et lui dérobe donc le problème moral profond qui le déchire.

" La face interne du boîtier formait un petit miroir dans lequel Fabien apercevait un coin de son visage : l'œil si bien dessiné qu'il ressemblait à celui qu'on voit dans les planches des encyclopédies et d'où partent des rayons pour expliquer le renversement des images sur la rétine; la peau mate et pâle; tendue sur les pommettes, puis une narine ouverte un peu comme les naseaux d'un animal, une narine sensible et colère, enfin le coin profondément creusé de la bouche dont les lèvres avaient une couleur particulière, inquiétante, un rose qui tournait tant soit peu au violet, comme si Fabien ont trempé sa langue dans une goutte d'encre. Il se dit : " Je serais mieux si j'avais les lèvres plus rouges et si j'étais moins pâle " .

(Si j'étais vous, O.C. p. 365)

Même dans une telle description, le personnage ne peut s'empêcher de trouver certaines couleurs " inquiétantes " et la comparaison avec les " nasaux d'un animal " est trop évocatrice pour qu'on puisse dire qu'il s'agit d'une simple constatation.

A d'autres moments, le regard paraît neutraliser d'autant mieux qu'il est un regard flottant. L'observation du visage dans le miroir se transforme en rêverie devant le miroir. Rêverie sur les possibilités de plaisir ou de séduire. Mais en introduisant le jugement de l'autre, l'intimité de la conscience est violée et, par là même, la sincérité du sujet regardant devient problématique. Au désir de " voir clair " se joint celui de se mentir.

" Comme Philippe tout à l'heure, elle (Eliane) s'examine sévèrement dans la glace avec le désir à moitié cinébre de se voir telle qu'elle était ... " Si j'étais plus jeune et très jolie, pensa-t-elle, cette glace ne me montrerait pas autre chose que ce que j'y découvre maintenant "... A ce moment, l'enseigne lumineuse caplit la chambre d'un rayon jaune, arrachant du visage d'Eliane l'ombre qui la protégeait comme un masque, la flétrissure de sa chair apparut aussitôt dans la multiplicité des petites rides autour des yeux et des lèvres. Une expression de détresse lui fit lever les sourcils ... " (Spavon, Rien, p. 16-17)

Même si la rêverie prend plus d'ampleur et se fait presque métaphysique, le regard fixé sur le visage n'est ici qu'un prétexte, une occasion de rêver, mais non pas l'ine-

trument de connaissance qu'est le regard théorique de la réduction.

" Je me regardais hier dans la glace du salon, celle qui est entre les deux fenêtres. Mon visage est pareil à des milliers de visages humains, avec des traits que la vie, l'hérédité, les passions ont façonnés à leur guise; cela, c'est l'accidentel, mais ce qui demeure éternellement, ce qui ne variera jamais, c'est le regard avec son interrogation muette, ancienne comme le monde : qui sommes-nous ? " (Varouna, O.C. p. 228)

Ainsi, quel que soit le mode de vision que nous cherchions à définir, il semble toujours tendre vers la réduction sans pourtant jamais l'achever.

+ + + + +

Mais le regard devant le miroir n'est qu'un des modes de la conscience spéculaire. Celle-ci apparaît de façon plus pure dans l'introspection : l'observation intérieure de soi par soi et son expression littéraire sous la forme du " Journal " - et, le volume 6 de " Journal " de Green, s'intitule bien " Le miroir intérieur " - ou sous la forme du roman.

Le point de départ de cette nouvelle expérience est le même. Requentin, dans " La Nausée ", désire " tenir un journal pour y voir clair ". Green écrira de même, au début de son " Journal " (vol. 1, p. 3)

" Ce journal que je me propose de tenir le plus régulièrement qu'il me sera possible, m'aidera, je crois, à voir

plus clair en moi-même ».

Mais l'introspection menace, elle aussi, de tuer le pur jaillissement de la conscience.

« Regardons à l'intérieur. À l'intérieur, il n'y a que de la poussière. C'est parce que nous commençons à mourir par ce côté-là ». (Varouza, O.C. p. 314-315)

Le spectacle de l'âme, comme l'examen des traits du visage est annonciateur de mort. La réduction, qui se veut purification, est aussi appauvrissement, dessèchement.

J.P. Sartre, dans une image très poétique, relie « la clarté aveugle du soleil » et « les froides clartés de l'introspection ». « Un jour parfait pour faire un retour sur soi : ces froides clartés que le soleil projette, comme un jugement sans indulgence, sur les créatures - elles entrent en moi par les yeux; je suis éclairé au-dessus par une lumière appauvrissante ».

Ainsi le seul désir de voir clair semble susciter l'obscurité.

Mais le regard pur qu'exige la réduction rencontre ici un nouvel obstacle : celui du langage par lequel il faut bien traduire la vision.¹² Cette fois, c'est le voile des mots qui interpose son écran. La profusion verbale recouvre toujours le défaut de vision.

« J'ai subi les premières convulsions de dégoût hier après-midi alors que je décrivais un personnage dont la

réalité ne paraissait illusoire. C'est là le grand péché du romancier, de décrire ce qu'il ne voit pas". (Varouss, O.C. p. 211)

Ainsi la réduction semble aboutir, tôt ou tard, à ce dilemme formulé par Sartre dans "La Nausée" : vivre ou raconter ou encore, réduire en créant une oeuvre littéraire ou vivre. Car ce qui est intéressant du point de vue littéraire, n'importe guère dans la vie réelle et vice versa.

" Mais tout cela est accablant. Les soucis de famille ne présentent d'intérêt que vus du dehors et racontés avec toute la verve requise". (Varouss, O.C. p. 216)

Réduire revient ici à embellir, travestir et déjà mentir : et comment être encore de bonne foi en se soustrayant au " péché d'exister ", à "l'ennui d'exister" ? Ce danger ne cesse de menacer la réduction. Il apparaît très nettement dans des définitions comme celles-ci :

" La réduction est un acte par lequel le philosophe réfléchit sur lui-même et " neutralise " pour ainsi dire en lui, l'homme vivant dans un monde, l'homme posant ce monde comme existant, l'homme prenant son parti dans ce monde. La réduction consiste à se regarder vivre ".¹²

Il n'est pas surprenant dès lors, que la quasi-réalité créée par le roman, au lieu de nous introduire au réel, en tiennent souvent lieu et qu'au lieu d'un miroir du

réel, le roman n'en soit plus que le voile agréable, mais mensonger. C'est bien cette hésitation entre le miroir et le voile qui est saisie dans ce passage de " Varouza ".

" C'est mon alibi que ce livre, l'endroit où la douleur et l'ennui ne se trouveront point, ou plutôt l'endroit où je les retrouverai l'un et l'autre, mais vêtus de satin et parlant un beau langage ". (Varouza, O.C. p.222)

+ + + + +

Malgré les difficultés de la création romanesque qui découlent des difficultés mêmes de la réduction, revêtent une importance telle qu'elles sont reprises à l'intérieur même de l'espace romanesque. Joanne, dans " Varouza ", est une romancière qui écrit l'histoire d'Hélène Lombard, Roqueatin, dans " La Nausée ", tente de recomposer la vie de Rollobon. Nous avons déjà noté l'intérêt de ces structures en abyme dans notre étude sur la variation imaginaire. Nous nous proposons de les réexaminer ici dans la seule intention de mieux cerner la tentative de réduction. Voici comment Roqueatin défiait ses " rapports " avec Rollobon : " M. de Rollobon, c'était mon associé : il avait besoin de moi pour être et j'avais besoin de lui pour ne pas sentir mon être. Moi je fournissais la matière brute, cette matière dont j'avais à revendre, dont je

ne savais que faire : l'existence, mon existence ".

(p. 140)

Notons tout d'abord qu'il s'agit dans " Varouna " comme dans " La Nausée " d'étudier un personnage qui a tout le sérieux d'un personnage historique ayant vécu à telle époque et dont on peut retracer le passé à l'aide de documents. En s'identifiant au personnage dont il reconstitue la biographie, Roquentin finit de se placer en face de soi-même, d'adopter en face de soi le regard distant exigé par la réduction; mais il manifeste, en fait, sa mauvaise foi, son refus d'assumer son existence réelle. La réduction représente ici un moyen comode d'abdication. " Il se tenait en face de moi et s'était emparé de ma vie pour me représenter la chose. Je ne m'apercevais plus que j'existais, je n'existais plus en moi, mais en lui ... chacun de mes mouvements avait son sens au-dehors, là juste en face de moi, en lui ... Je n'étais plus qu'un moyen de le faire vivre, il était ma raison d'être, il m'avait délivré de moi ". (p. 140)

Que le parallèle que nous ne cessons de souligner ici entre Sartre et Green, ne nous masque pas une différence capitale. Certes Jeanne, dans " Varouna ", parlant de son personnage dira aussi :

" Elle (Hélène) pense par moi, elle est comme ressuscitée en moi et je suis cette petite bonne femme qui vivait au temps du roi Henri III " (ibid. p. 228)

Green reconnaît aussi au romancier ce goût du masque et avoue la tentation de la mauvaise foi : " Parfois, il est vrai nous nous déguisons et à la faveur de ce subterfuge puéril nous quittons sans bruit notre maison et prétendons être quelqu'un d'autre ". Mais cette coïncidence n'est jamais parfaite et " nous ne parvenons jamais à sortir de nous-mêmes ". Mais là où Sartre oppose très nettement la fidélité à soi et l'identification à un personnage, Green propose une vue bien plus nuancée. En choisissant tel personnage plutôt que tel autre, le romancier peut aussi se choisir lui-même, à moins qu'il ne soit guidé dans ce choix même par une mystérieuse providence. Le langage utilisé par Sartre, du moins dans le passage ci-dessus, avec ses images spatiales, ses références à " l'au-dehors ", " Là, juste en face de moi ", porterait à croire que l'existence est une sorte de propriété, privée mais interchangeable. Mais peut-être Sogouatin parle-t-il encore le langage de la mauvaise foi ? Toujours est-il que l'être n'est pas une chose, mais une valeur à conquérir. Pour tout romancier authentique, le choix du personnage, la manière dont il l'ani-

mera et le fera être, sont autant d'options personnelles, autant d'étapes dans cette conquête de soi par soi. S'identifier à tel ou tel personnage ne signifie pas nécessairement se détourner de soi et se mentir. Sa "devenant" Hélène Lombard, Jeanne se re-découvre dans ce qu'elle a toujours été et dans ce qu'elle était appelée à redevenir.

" D'où vient ce que nous pensons ? De si loin que nous ne saurions le dire. L'humanité tient à l'aïe dans le cerveau d'un seul être parce que chacun de nous est à lui seul l'humanité entière. C'est pour cette raison que je ne puis me tromper en faisant agir et parler Hélène ". (Varouza, O.C. p. 228)

Seul le mauvais romancier, comme Fabrice Especci, cherche dans son personnage un miroir qui lui renvoie une image plus flatteuse de lui-même. Hélène représente au contraire pour Jeanne le miroir d'une perfection à laquelle elle aspire tout en mesurant la distance qui l'en sépare. Le miroir devient ici un symbole prospectif, non pas reflet de ce que l'on est, mais appel de ce qu'il faut devenir. Rappellez ce texte que nous avons déjà cité ailleurs :

" Il (le personnage) se dévore, il veut pour achever sa perfection qui est une perfection d'autoanéantissement, que je consente à ne plus exister et que de moi-même incroyante comme je suis, je fasse le sacrifice surhumain que la religion arrache aux élus ". (ibid. p. 233)

Là où Requentia découvrirait une manière de se délivrer de

soi, nous voyons la romancière de " Varouna " confrontée par son personnage, avec la nécessité de se dépouiller, de s'arracher à soi pour conquérir son être.

Et si nous avons jusqu'ici montré l'échec ou l'impossibilité de la réduction, il faut bien admettre que dans cet exemple, Greca nous donne peut-être une des plus fidèles interprétations de la véritable portée de la réduction. Car celle-ci est bien d'abord un changement d'attitude, une nouvelle manière de voir le réel, mais elle s'achève en une totale transformation de notre insertion dans le réel, une transformation de notre être et de notre vie. N'oublions pas que Husserl lui-même, a comparé la réduction à une sorte de conversion religieuse. Jeanne voit d'abord le monde par les yeux d'Hélène et, ce faisant, elle prépare bien la réduction en se plaçant comme hors de soi. Mais quand la réduction reçoit sa récompense, quand Jeanne retrouve la coïncidence avec elle-même, c'est en quelque sorte par delà son personnage de roman, par delà aussi son entreprise littéraire. Et l'aboutissement de la réduction, sa réussite, correspond avec la fin de l'œuvre romanesque.

Quand Jeanne, vivant si intus-sus dans l'intimité de son héroïne, sent sa présence comme celle d' " une sœur

ainée " qui lui parle, la conseille, elle est aussi obligée de reconnaître que " Tout cela ne fait pas un roman ". Nous retrouvons ici le dilemme du " vivre " et du " raconter ". La réduction peut bien s'exercer dans l'espace littéraire, elle ne s'y achève pas. La réduction finit toujours par rejeter la " littérature ", comme on le voit aussi à travers cette méfiance qui se manifeste chez Roquentin à l'égard du littéraire : " Je n'ai pas besoin de faire des phrases. J'écris pour tirer au clair certaines circonstances. Se méfier de la littérature ".

(p. 84)

Ainsi la réduction apparaît bien dans le roman, mais de façon incomplète et comme esquissée seulement, puisque aussi bien ce n'est pas dans le roman que l'on peut lever la parenthèse.

Pour conclure ces analyses de la conscience spéculaire, retenons quelques unes de ses caractéristiques qui semblent se retrouver dans le mode de création chez Groen. Le héros, se regardant dans le miroir, y découvrait une image nouvelle en faisant l'expérience d'une aliénation. L'introspection semble emprunter de même le chemin de l'altérité. Ainsi, comme nous l'avons vu, le regard spéculaire n'est pas d'abord confirmation de l'être, mais

surprise devant l'être. Or Green paraît avoir tiré de là toute une technique de vision : dans l'art aussi et donc dans la création littéraire, la vérité est dans la surprise.

" Il y a un certain profit à regarder loignement et très attentivement des objets que nous voyons tous les jours et ne remarquons plus. Tout à coup nos yeux se posent sur un panier à papier, et le voilà qui se met à exister ... Modestement, depuis plus de vingt ans, il attendait cette minute où son regard le surprendrait. Et ainsi de tout ". (J. à la date du 24.8.1951)

Green lui-même semble inviter à ce rapprochement entre conscience spéculaire et création littéraire quand il écrit dans son " Journal " à la date du 9.8.1951 :

" La vérité est que je ne vois pas bien dans mon oeuvre. C'est un miroir où m'affronte le visage d'un homme qui m'est totalement inconnu ".

Le parallèle est frappant aussi entre le dépaycement que veut créer un Rimbaud par exemple et cette vision surprise propre à Green. Le poète et le romancier savent, l'un et l'autre, tirer parti de tous les changements objectifs qui peuvent transformer le spectacle : changements de perspectives, changements d'éclairage.

" Tout à coup dans l'angle d'une glace de Venise qui reflétait la cheminée, Eliane aperçut en secret ... fascinée par l'illusion que créait le plan du miroir, elle regardait avec horreur la jeune femme blottie dans le grand fauteuil d'où elle paraissait sur le point de glisser ". (Epaves, p. 221)

Green comme Rimbaud, tient compte aussi des modifications objectives que le regard ne manque pas d'apporter, ne serait-ce qu'à la faveur d'une attention sans faille.

Mais là où Rimbaud semble rechercher une vision inattendue, déroutante, valable pour elle-même, Green aspire à la révélation profonde d'une vérité qui nous apparaît étrange seulement parce que nous en sommes encore trop éloignés. L'étonnement greenien, plus sans doute que l'étonnement rimbaldien, doit être provoqué pour ouvrir l'esprit à la connaissance essentielle. En cela il rappelle plus directement la réduction phénoménologique, car " la meilleure formule de la réduction est sans doute celle qu'on donnait Eugen Fink, quand il parlait d'un " étonnement " devant le monde ".¹⁴ Et si le thème du miroir est rarement invoqué chez Rimbaud, comme le note J. Plessen¹⁵, il représente, au contraire pour Green, l'instrument privilégié pour l'exercice de cet étonnement.

+ + + + +

Mais c'est peut-être parce que la réduction ne peut pas s'achever dans l'espace romanesque, que le romancier multiplie presque à l'infini, les diverses tentatives de neutralisation : comme si la conscience, à l'instar de

Sisyphé, était contrainte à reprendre inlassablement sa tâche.

Il y a donc comme une extension progressive du symbolisme du miroir qui se transforme en principe rayonnant, s'amplifiant, se développant, regroupant autour de lui bon nombre de thèmes greeniens.

Eversons d'abord ce que l'on pourrait appeler les objets-miroirs. Nous ne saurions entreprendre ici l'analyse détaillée de tous les objets-miroirs chez Green, car ce serait viser à une étude de toute la symbolique greenienne qui reste encore à faire. Rappelons seulement que l'arbre, de même que la maison sont, chez Green, des reflets immédiats de l'homme et de sa condition.

" cette maison est partout présente dans les rêves que sont mes livres. Ses parois invisibles s'élevaient 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 ... 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 jour ". (Varoune, O.C. p. 196)

Maie le vêtement est aussi un objet-miroir de prédilection et qui nous donne immédiatement la personne à laquelle il appartient.

" Un chapeau, des chaussures que nous avons longtemps portés, finissent d'une manière inexplicable, par nous ressembler. Je ne saurais dire comment, mais il paraît

clair que quelque chose de nous passe en eux et les façonne à l'image de notre personne. Dans cette espèce de transfiguration de la matière, il semble que ce soient la tête et les pieds qui comptent surtout. Ainsi une très vieille paire de souliers ... elle est cassière, prude, toute aux petites auecia quotidiens ou, au contraire, aventureuse et libérale, amie du risque et du plaisir. De même, tel chapeau jeté sur un meuble rêve à de grands projets et court vaguement à l'avenir; tel autre qui se balace au bout d'une patère, n'en est pas moins enfoncé pour le moment jusqu'aux oreilles de son maître ". (J.S., p. 252)

Ce même parallèle est souligné aussi dans l'oeuvre romanesque en plusieurs endroits :

" A présent elle était debout et tenait à bras tendus le vêtement tout en plis et en falbalas. Félicie le considérait avec un mélange de haine et d'admiration qui faisait briller ses yeux noirs derrière son lorgnon à monture d'acier. Ce jupon, c'était Madame elle-même, Madame et ses grands airs, sa façon dédaigneuse de marcher, Madame et son luxe ... " (Le Malfaiteur, O.C. p. 252)

De même, Fabien, en s'éveillant, considère ses vêtements :

" jetés sur une chaise et qui, d'une manière indéfinissable lui ressemblaient, mais c'était lui assassiné ou torturé par la foudre, les manches vidées surtout pendaient avec quelque chose de tragique, comme des bras sans vie ". (Si j'étais vous, O.C. p. 302)

Si le miroir voit si souvent émerger la face de la mort, le vêtement apparaît d'emblée comme une dépouille. Et c'est à un véritable rite funèbre que se livre Mme Pasque, dans le " Malfaiteur " :

" Ce qui intéressait le plus Mme Pasque, c'était la ressemblance entre les habits et les toilettes qu'elle rangeait si solennellement et les personnes qui, par un long usage, leur avaient donné quelque chose d'elles-mêmes, et

elle éprouvait toujours une légère émotion, bizarre, mais non désagréable, à voir étendus devant elle ces doubles mystérieux qu'on livrait à son bon plaisir ... " (Le Mal-facteur, O.C. p. 335)

Le symbole de l'objet-miroir, et ici surtout du vêtement-miroir, annonce le thème ricabalien du double que Green évoquera à son tour. Nous reviendrons encore sur ce procédé littéraire consistant à mettre en présence deux personnages qui semblent se répondre ou se réfléchir, à l'intérieur du même roman. Remarquons, dès à présent, que Rimbaud sent la nécessité d'adjoindre au voyant, son double voyeu. " When Rimbaud says that the two of them 'annihilate each other in essential health' he means that when his destructive self or voyeu, met his seer self or voyant personality, the latter brought a healthy end to the former, while the former doubtless kept the latter from soaring too far above the world of common place reality ". écrit G. Bays¹⁶ Or cette complémentarité dans l'opposition se trouve déjà chez Green au niveau des objets-miroirs. La présence de l'énigmatique M. Edme, est signalée dans " Minuit " par une paire de " grandes chaussures à boucles " devant sa porte. Ce reflet inattendu, précaïque, un peu conique, compense ce que le mysticisme du personnage pourrait avoir d'excessif. Grâce à ce signe qui évoque évidemment une personne ayant " les pieds bien sur

terre ", les aspirations spirituelles de H. Edme sont comprises dans leur juste perspective.

Mais le miroir, sous toutes ses formes, est aussi le symbole d'une synthèse essentielle : à la fois support matériel et tangible, objet simple et dépourvu de mystère et qui pourtant laisse apparaître un réel toujours insaisissable. Un passage de " Si j'étais vous " peut nous servir ici d'illustration :

" A d'autres moments, il se disait que cette table était faite des pensées qu'il avait en s'appuyant sur la surface de sapin, que toute sa tristesse et toute sa frénésie mal contenue se mêlaient à la substance dure et froide, et que, de même que dans les veines du corps circule le sang, ainsi dans les veines de ce bois circulaient ses rêves. Il l'aimait presque, tout en l'exécraant ". (Si j'étais vous, C.S. p. 222)

Il faut lire dans ce tel passage plus que l'expression d'une simple correspondance. En effet, la table, le vêtement, sont des miroirs et, en tant que tels, représentent d'une certaine manière, un solide point d'ancrage dans un réel en constante métamorphose. Rappelons l'opposition entre le baquet d'eau transporté par Guéret et dont le poids et donc la matérialité, la solidité, est si curieusement souligné, alors que le spectacle qui se révèle dans le miroir de l'eau est mobile et évanescent. Autour de cette notion de complémentarité, il nous paraît à nouveau

possible de regrouper quelques aspects de la création romanesque chez Green.

Guéret, dans " Léviathan " tentait de se retrouver, de vaincre le désordre des émotions, des frayeurs et de l'angoisse qui l'écartelait, en se saisissant lui-même dans l'unité de son visage reflété à la surface de l'eau : tentative de matérialisation d'un réel qui semble toujours rester hors de portée. Or, on peut remarquer le souci chez Green de ramener à l'unité d'une vision concrète des sentiments et des émotions qui resteraient en tant que tels, difficiles à cerner. Par le recours aux allégories et à la personnification, Green tente de donner une sorte d'épaisseur et de poids à un réel intangible. Des passages comme ceux-ci ne sont pas sans rappeler Baudelaire :

" Derrière ces murs de pierre volcanique, il logeait ces craintes, ses désirs, leur prêtant un visage et une voix, inventant des relations compliquées entre ces fantômes que mouvaient des destins contraires ... " (Le Visionnaire, L. de P. p. 4-5)

ou encore :

" J'aimais que mon inquiétude portât une fraise et s'habillât de velours noir ". (Varouan, O.C. p. 197)

Là où d'autres tenteraient d'expliquer ou d'analyser, Green traduit par une image concrète. Plutôt que de décrire la terreur devant la mort, il nous mettra en préoc-

ce de l'inquiétante et mystérieuse Mme Fauche. L'expérience spéculaire nous apprend donc qu'à moins d'être totalement à la dérive, le spectacle mouvant du réel doit surgir dans le " cadre " même du miroir. Ainsi si le roman reflète la folie du romancier, du moins est-ce une folie bien endiguée dans l'espace du roman. Plus le romancier ressent vivement la labilité du réel, plus aussi il a besoin d'une solide attache dans ce réel même. Nous pouvons ainsi rendre compte de ce que J. P. Richard, parlant de Mallarmé, nomme " le fétichisme matériel ". La conscience voudra donc toujours " avérer qu'on est bien là où on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, cela demeure une incertitude) (Villiers O.C. p. 421) C'est le moment, nous le savons, où Mallarmé s'accroche à ses miroirs, celui aussi où il envoie ses photographies à ses amis et leur réclame leur " image ". Point d'incertitude qui (doit) s'éprouver ainsi en une objectivité, et cela explique sans doute l'étrange fétichisme matériel qui domine toute une zone de la création mallarméenne ".¹⁷

Or, Peter C. Hoy note de même, à propos de Julien Green, l'importance de " l'image fétiche " : " Toutefois, ces images se développent à la surface d'une espèce d'écran,

lien intermédiaire à la limite du monde mnémonique et à la rencontre de celui-ci avec un milieu externe (soit une image-fétiche quelconque - pour Mont-Cindre, par exemple, la photographie d'intérieur, prise à Savannah dans une maison inconnue, vers 1850 ... ") 15

Le regard entraîné par le vertige de la vision spéculaire, s'attache cependant à l'objet-miroir comme à un support qui interdit l'écroulement de tout le réel. Plus encore, c'est de ce point de repère même que semble émerger le réel. Voici comment apparaît ce point de départ dans " Si j'étais vous ", et, ce que Green nous dit dans le " Journal ", nous porte à admettre que son propre mode de création ne diffère guère de celui qui est mis en évidence ici.

" Il fixa des yeux une tache sur son buvard comme si elle eût lui fournir la réponse à sa question. C'était une tache d'une forme bizarre qui faisait songer à l'ombre d'une main sans pouce. En la regardant bien, on avait l'illusion de la voir bouger ... " Peut-être, se dit le rêveur, cette petite main s'anime-t-elle chaque fois que je dirige mon attention vers elle ... " Les doigts longs et déliés trahissaient une avidité particulière et aussi, d'une façon difficilement exprimable, une intelligence au service de cette avidité, une espèce de rapacité spirituelle; cela ressemblait à une main de voleur, main de voleur qui eût volé autre chose que de l'or. " Un voleur de vent " murmura Fabien ... D'un seul trait, il écrivit ... " (Si j'étais vous, C.C. p. 266)

Ce processus créateur apparaît comme la fidèle transposition de cette transmutation à laquelle associe Guéret en

observant le reflet de son visage dans l'eau. Stiemble et Gaucière soulignent, à propos de Rimbaud, que " pour le voyant, tous les points de départ se valent, ils ne sont que la porte par laquelle on s'évade vers les images inventées ".¹⁹ Il est certain que chez Green, le miroir constitue une de ces " portes ", véritable seuil du réel à l'enirique, mais plus profondément encore de l'empirique à l'essentiel.²⁰

+ + + + +

Malgré la contemplation de gravures, portraits ou statues, manifeste chez Green une forme d'attention réductrice. Or Husserl a bien montré, par le fameux exemple de la gravure de Dürer, - un des rares exemples concrets proposés par le père de la phénoménologie -, que c'est dans la contemplation esthétique que se définit, d'une façon particulièrement claire, le regard par de la réduction. Ici encore, nous établirons un parallèle entre la visite du musée de Bouville par Requestin dans " La Musée " et le regard que dirige Adrienne Mesurat sur les portraits de ses ancêtres, sur le " cimetière ".

* Debout, les mains derrière le dos, Adrienne regardait le cimetière. Chez les Mesurat, on appelait ainsi un groupe de douze portraits accrochés dans la salle à manger au-dessous d'une desserte, les uns près des autres, de façon à couvrir toute une paroi ... c'étaient des photographies

comme en sa faisait il y a vingt-cinq ans, cruos et fidèles, où le visage apparaissait sur un fond blanc sans qu'une ombre indulgente en adoucit les défauts, où la vérité seule parlait son dur langage ". (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 5)

Mais l'analyse de la conscience spéculaire nous a déjà révélé ce renversement par lequel le sujet regardant se découvre brusquement regardé. Ainsi, contemplant un tableau, le héros est bientôt pris à parti, il n'interroge plus, mais il est interrogé.

" Hommes et femmes, ils plantaient devant eux le regard presque agressif des bonnes consciences. " Et vous, semblaient-ils dire, savez-vous ce que c'est qu'un cœur tranquille, dont les battements ne se précipitent jamais, un cœur qui ne connaît ni la peur, ni l'inquiétude, mais qui mesure sa joie, et reçoit sa douleur dans le calme, parce qu'il ne se reproche rien ? ". (ibid. p. 6)

De même Requetin se sentira brusquement " regardé et jugé par le portrait du négociant Pacôme.

" ... de la cimaise le négociant Pacôme faisait tomber sur moi un clair regard ...

Je renonçai à le prendre en défaut. Mais lui ne se lâcha pas. Je lus dans ses yeux un jugement calme et implacable. Je compris alors tout ce qui nous séparait : ce que je pouvais penser sur lui ne l'atteignait pas; c'était tout juste de la psychologie, comme on en fait dans les romans. Mais son jugement me transperçait comme un glaive et mettait en question jusqu'à mon droit d'exister "

(p. 121-122)

Cloué sur place par ce regard, menacé dans son existence et sa réalité, comment le héros pourrait-il sauter la distance exigée par la réduction ? D'ailleurs le portrait dans lequel le personnage cherchait un reflet de sa propre condition, n'est pas un miroir, c'est un mur.

" Les cheveux grisonnants étaient tirés en arrière et laissaient voir la forme d'un crâne court où les idées devaient trouver peu de place, mais où les premières venues devaient difficilement le céder à d'autres et, devant le front massif que se sillonnait aucune ride, l'image d'un mur se présentait aussitôt à l'esprit ". (Adrien de Mopurat, L. de P. p. 7)

Sartre, en philosophe, développe et analyse cette impression en montrant que la réduction ne peut rien nous apprendre là où des portraits ont déjà été " réduits ", mais réduits ici au sens d'appauvris, frauduleusement dépouillés par l'artiste de ce qui est humain, de cette obscure " parenté avec les arbres et les bêtes, avec les pensées de la terre ou de l'eau ". Or c'est cette parenté que le regard cherchait à décider : mais comment mettre entre parenthèses l'absent ou l'inexistant ? Ce que le portrait représente, ce n'est pas le mystère humain élevé en spectacle esthétique plus par, mais c'est un visage dont tout l'humain est déjà chassé.

" On les avait peints très exactement; et pourtant, sous

le pinceau, leurs visages avaient dépouillé la mystérieuse faiblesse des visages d'hommes. Leur faces, même les plus veules, étaient nettes comme des façades. Ce que ces toiles sombres offraient à mes regards, c'était l'homme repensé par l'homme avec, pour unique parure, la plus belle conquête de l'homme : le bouquet des Droits de l'Homme et du Citoyen. J'admirai sans arrière-pensée le règne humain ". (p. 139)

+ * + * +

Le regard dégagé se définit-il plus clairement dans la distanciation théâtrale ? Bien que nous nous bornions ici à l'étude des romans de Green, nous pouvons reconnaître que cette distanciation y apparaît très clairement. Green voit ses personnages comme s'ils prenaient forme et vie sur une scène de théâtre. Ici encore, une comparaison avec la pensée rimbaldienne peut être éclairante. Dans sa célèbre lettre du Voyant, Rimbaud écrit : " Cela m'est évident : j'assiste à l'écllosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet, la symphonie fait son roulement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène ". Or le théâtre intérieur rimbaldien correspond bien à ce que Green nomme, quant à lui, " une sorte de vision intérieure, une représentation

comme on dit une représentation théâtrale ". Green, comme Rimbaud, aurait conservé cette faculté propre aux enfants de voir aussi nettement que s'il s'agissait d'une véritable perception ce que l'imagination leur représente. Peter G. Hey se demande si Green est un " Eidetiker " ²¹ et de même J. Plesner, parlant de Rimbaud, écrit : " On pourrait mettre la prédilection de Rimbaud pour les termes de théâtre et de spectacle en rapport avec la question de savoir si son imagination était si vive, si sujette à de véritables hallucinations qu'il faudrait classer le poète parmi ceux que certains psychologues ont appelés les Eidetiker ". ²²

Mais sous quelle forme la distance théâtrale se manifeste-t-elle dans l'espace romanesque lui-même et comment évoque-t-elle la réduction ?

A plusieurs reprises, on peut noter chez Green, la présence, discrète, mais non moins réelle, d'une sorte de témoin impartial, un observateur étranger au drame et capable donc de le juger à distance.

" Un observateur placé à cette minute au-dessus de la ville, de manière à pouvoir l'embrasser d'un coup d'œil et à la voir en détail, est remarqué que les deux hommes se déplaçaient à présent dans des directions opposées ". (Minuit, L. de P. p. 104)

Et, dans " Adrienne Mesurat " :

" Aussi quel précieux spectacle e'est été pour un observateur que ce jeu de cartes quotidien ". (Adrienne Lecourat, L. de P. p. 101-102)

Nous verrons dans la quatrième et dernière partie de ce chapitre, le sens qu'il convient, selon nous, d'accorder à cette distanciation. Indiquons cependant et dès à présent que si les personnages greciens apparaissent souvent comme des acteurs jouant un drame devant un spectateur qui les domine, c'est que la condition de l'homme implique pour Green, ce sentiment d'être regardé, d'être observé, d'être jugé. Mais on ne peut guère parler ici d'une réduction, d'un véritable effort pour se détacher du spectacle du monde, car ce regard apparaît d'emblée sans commune mesure avec le drame humain. Il s'intervient d'ailleurs chez Green que de façon fugitive : car, tout en admettant que le romancier devrait être Dieu le père pour ses personnages, Green se garde bien de prétendre réaliser cette condition.

Il s'en va peut-être pas de même de cette distance que le héros prend par rapport à un groupe de personnages. Certaines scènes dans les romans greciens sont présentées devant un personnage qui les observe, sans être vu. Elisabeth dans " Minuit " enfermée dans une pièce attenant au salon, assiste, en témoin invisible à la scène

durant laquelle une de ses tantes raconte et mine les circonstances du suicide de la mère de la petite fille. Plus tard, à Fontfroide, elle assistera à l'entrée en scène de M. Edme, inaperçue, couchée à plat ventre devant une chaudière dans une pièce voisine. Il semble qu'il y ait là diverses illustrations d'une situation exemplaire de l'homme : confronté au monde et à la réalité, placé devant des choix - Elisabeth choisira-t-elle le monde spirituel que fait entrevoir M. Edme ou se laissera-t-elle entraîner par Serge ? - voyant la vie se dérouler devant lui et ne coïncidant jamais totalement avec elle. Nous sommes bien là en pleine réduction et quand les philosophes voudront l'évoquer, ils feront, à leur tour, allusion à une sorte de technique de théâtre et même parfois à un théâtre de marionnettes. " La réflexion ... prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intentionnels qui nous relient au monde pour les faire paraître ".²² Mais on pourrait développer cette image et dire que la réduction menace toujours de si bien distendre les fils intentionnels qu'elle finit par les rompre. Ainsi le sentiment d'irréalité éprouvé par le personnage peut être à la fois, le signe d'un détachement qui pourra mieux éclairer

l'insertion dans le réel, ou bien, au contraire, la preuve que le personnage tourne le dos au réel, qu'il rêve au lieu de vivre.

" Elle fit un effort sur elle-même, prit une chaise et s'assit entre son père et Germaine qui battait les cartes. La lampe posée au milieu de la table filait un peu et elle en fit mentalement la remarque, mais ne songea pas à en parler. Tout cela lui semblait un mauvais rêve, cette vieille fille malade qui battait les cartes, ce vieillard au souffle bruyant, elle pensait à ce guéridon ... Le vers de Racine lui revint à la mémoire. Quelle nuit égalait en horreur la scène qu'elle avait devant les yeux ? " (Adrienne Mesurat, L. de F. p. 70-71)

Bernard Pingaud souligne de même le sentiment d'irréalité qui s'empare d'Antoine, dans " Le Prisonnier " : " En regardant Joëlle s'éloigner entre les arbres, pareille à une actrice qui a fini de jouer son rôle et qui quitte la scène à regret, sous les applaudissements du public, sans se retourner, comme on lui a recommandé de le faire, mais avec une lenteur excessive qui témoigne de sa secrète réprobation ... il avait éprouvé un sentiment bizarre d'irréalité ".²⁴

Le spectacle du monde ne tarde pas à se transformer en une sorte de comédie dérisoire qui, loin de révéler le sens du réel, le vide de toute signification.

Le personnage qui regarde ne domine pas le spectacle, il devient lui-même une sorte de pantin, de marionnette,

comme Mme Londe, dans " Léviathan ", cette femme sur
le retour qui s' imagine diriger le destin des clients
de son restaurant comme " un régisseur de théâtre "
dirige son spectacle en observant son public.

" Toutefois, elle n'entra pas sans s'être courbée devant
un paravent que l'on avait placé près de la porte et
appliqua l'oeil à un endroit où la peluche rouge de ce
meuble était déchirée. De cette façon elle pouvait voir
qui était dans le restaurant, tout de même que le régis-
seur d'un théâtre étudie par le trou du rideau la compo-
sition d'un parterre ". (Léviathan, L. de P. p. 16)

Simbaud définit son goût du théâtre en l'identifiant au
" plaisir du décor et de l'heure unique ". Ce goût du
décor se manifeste aussi très nettement chez Green, à
telle enseigne que chaque détail de l'architecture, de
l'ameublement ou du costume, est porteur de sens. De même
que le décor est étroitement intégré à la pièce de théâ-
tre, de même le cadre décrit par le roman, souligne et
explique le drame. La tragédie de l'avarice pourrait-
elle se jouer ailleurs que dans " Mont-Cindre ", cette
maison froide, isolée et qui avait l'air d'une prison ?
Bien plus, c'est la mystérieuse transformation du décor
qui annonce le drame et, d'une certaine manière, le cons-
titue. Avant même que nous ne nous rendions le changement qui
s'opère chez Philippe dans " Epaves ", Green nous fait
assister à un soudain changement de monde.

" ici, dans le vent et le froid, à la clarté douteuse des réverbères, la vie prend un visage hostile et violent qu'il ne reconnaissait pas. Toutes les grandes villes comportent des zones qui ne prennent leur véritable aspect que dans la pénombre. Le jour, elles se cachent, adoptent un visage banal et bonasse et se dissimulent ainsi aux yeux de tous ... mais à la brune le même endroit s'éveille à une vie qui semble la parodie de la mort. Ce qui était riant devient livide, ce qui était noir pâlit et brille d'un éclat funèbre, joyeux d'exister enfin ... Cette nature étrange qui ne pousse ni ne respire, mais où tout s'agite et grimace, semble la scène perpétuellement prête pour une action secrète ... " (Apaveo, p. 21-22)

En inscrivant le drame dans les modifications du décor, Green marque, là aussi, sa volonté de le réduire, de le tenir à distance.

Notons encore que si le théâtre rinbaldien est un théâtre ambulante, haut en couleurs :

" Je deviens un opéra fabuleux

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes,
tous les drames ".

Le " théâtre " greenien tel qu'il apparaît dans les romans, est presque immobile et rappelle plutôt l'art plastique ou pictural. On pourrait retrouver ici le souci que manifeste Green de saisir le spectacle à son point d'émergence et, pour ainsi dire, au lever du rideau : comme si l'instant où le rideau se lève devait être aussi l'instant où le réel naît à lui-même. Si l'image du soleil éclairé bien la tentative greenienne, il faut lui ajouter

celle du lever du rideau qui la complète et l'explique.

Au moment de quitter Fontfroide sur les injonctions de

M. Bernard, Elisabeth éprouve le sentiment

" qu'on la chassait d'un théâtre où le rideau allait se lever bientôt sur un spectacle extraordinaire ". (Miauit, L. de P. p. 309-310)

Il faut enfin évoquer la " gesticulation élocuente " si importante dans les romans grecs que'elle pourrait, à elle seule, leur conférer une dimension théâtrale. Les gestes des personnages de Green sont souvent plus élocuents que leurs paroles. Il est à peine besoin de rappeler le geste caractéristique de Mme Londe dépliant son bouquet de fleurs de gauche à droite, soulignant les mouvements mêmes du drame. Mais ce qui paraît surtout retenir Green, c'est qu'en devenant théâtral, le geste trouve aussi son expression métaphysique la plus pure.

" Il me décrivait les arbres sous lesquels la nuit venait plus vite et se faisait plus noire; là s'asseyait une femme que ployait en deux la fatigue d'une trop longue promenade, et bien qu'il ne lui donnât pas de nom, je la reconnaissais à la manière dont changeait la voix du jeune homme. Quand l'obscurité enveloppait le parc, cette femme se levait à contre-cœur et rentrait au château ". (Le Visiennaire, L. de P. p. 9)

Le geste est bien évocateur chez Green, lourd d'implications métaphysiques, mais il n'est jamais assez clair pour qu'on puisse dire qu'on lui, la réduction se mani-

forte distinctement.

J. P. Sartre, dans " La Nauvée ", s'attache aussi au thème du théâtre et conteste sa valeur en tant que manifestation de la réduction : un réel devant lequel on se place, n'existe pas.

" L'essentiel pour nous tous, c'était le trou noir, juste devant nous, au fond duquel il y avait des gens qu'on ne voyait pas; à ceux là, évidemment, on présentait un moment parfait. Mais, tu sais, ils ne vivaient pas dedans : il se déroulait devant eux. Et nous, les acteurs, tu penses que nous vivions dedans ? Finalement il n'était nulle part, ni d'un côté ni de l'autre de la rampe, il n'existait pas; et pourtant tout le monde pensait à lui".

(p. 214-215)

Nous avons montré, quant à nous, que la réduction peut s'annoncer dans l'univers romanesque, mais qu'elle ne peut pas s'y achever. Il ne s'agit là que d'un échec apparent : car la transparence du réel n'apparaît dans sa lumière véritable que jointe à une opacité qu'on ne saurait ignorer sans être infidèle aux conditions mêmes de notre connaissance du réel.

III

" Pour voir le monde, et le saisir comme paradoxe, il faut rompre notre familiarité avec lui et ... cette rupture ne peut rien nous apprendre que le jaillissement inné du monde. Le plus grand enseignement de la réduction est l'impossibilité d'une réduction complète ".²⁵

Si l'homme se définit par le besoin de voir, il faut admettre en même temps que c'est à partir de sa situation dans le monde qu'il cherche à comprendre. Ce que la vie nous révèle ne prend de sens qu'à raison de ce qu'elle nous dérobe. Green recourt à l'image du miroir pour rendre compte de son entreprise romanesque, mais il évoque aussi le symbole du voile. " On se rappelle la nouvelle de Hawthorne où un pasteur cède soudain à l'étrange idée de vivre avec un voile noir posé sur la figure. " Tous nos livres, dit Green, aboutissent à la tentative de soulever ce voile noir pour mettre le visage à nu ".²⁶

En reliant l'un à l'autre, le symbole du miroir et celui du voile, le romancier ne fait que rendre compte, dans son propre langage, de l'impossibilité d'une réduction totale et exprime ce que le phénoménologue, lui aussi, constate quand il reconnaît avec Merleau-Ponty :

" ' Il y a un monde ' ou plutôt ' il y a le monde ', de cette thèse constante de ma vie je ne puis jamais rendre entièrement raison ".²⁷

Et le miroir n'est l'expression fidèle de la transparence que dans la mesure où il laisse aussi transparaître cette irréductibilité de l'ombre et du mystère.

" La jeune fille voyait le reflet de la lampe dans une glace noircie par l'âge. C'était toute la lumière que recevait le salon dont une grande partie demeurait dans la pénombre où lisaient mystérieusement l'or des cadres et le bois poli des meubles ". (O.C. Tome 1, p. 257)

En suivant ce que Paul Ricoeur nomme " la loi de l'analogie intentionnelle "²⁸, nous verrons que l'image du voile tout autant que celle du miroir, constitue non seulement le principe de toute une esthétique grecque, mais surtout nous renvoie à la condition humaine, condition " dissimulante et dissimulée ", au mystère de notre être et du monde.

+ + + + +

Il n'est sans doute pas excessif de dire que le voile, au sens le plus littéral, exerce une véritable fascination sur Green. Mais nous savons ce que l'objet le plus banal recèle d'implicite et comment il indique, selon la formule de Karl Jaspers " den Weg zu unserem Sein und Sinn ". La description de l'objet le plus quotidien laisse tou-

jours deviner, au delà de sa réalité empirique, une dimension métaphysique qui fascine le regard.

On se souvient de la description du chapeau de deuil de Mme Plasse, dans " Le Visionnaire ".

" Le chapeau de Madame. Il était resté au milieu de la table, énorme, avec de larges bords plats et, à l'endroit du front, un ornement de jais facetté, pareil à l'oeil d'un monstrueux insecte. Le funèbre objet s'enveloppait de son voile comme une esclave disparaît dans son nuage d'encre. Je le regardai en silence, mais n'osai y toucher. Léontine s'en approcha timidement, prit peur et revint vers moi ... " (Le Visionnaire, L. de F. p. 42)

Déjà le voile se donne dans ses composantes essentielles : menaçant, funèbre et s'imposant par cela même qu'il cache et qui semble mystérieusement vivant.

Dans le paragraphe précédent, nous avons vu que le recours à la distanciation théâtrale correspondait au désir de voir clair. Mais comme cette clarté n'est jamais sans ombre et sans équivoque, il faut que le théâtre représente, mais en même temps qu'il soustraie par un mystérieux jeu de rideaux et de voiles. Autour du voile, transformé cette fois en principe dynamique, se noue enroulant tout un drame où l'art de Green dans la saisie d'une gesticulation éloquente manifeste toute sa finesse et sa subtilité. Il faut en effet, suggérer, sans pourtant l'imposer, le sens caché et souvent multiple, de

tous ces gestes furtifs qui consistent à soulever un voile ou à l'abaisser, à s'envelopper d'un voile ou à le déchirer, à se protéger d'un voile ou à s'en masquer.

" Elle était assise derrière les rideaux roses de la fenêtre et donnait la becquée à une tortue ... elle attendait posément que le reptile eût achevé sa feuille de salade ... Enfin elle écarta le rideau.

- Eh bien ? fit-elle de sa voix de conspirateur ... Cependant, elle semblait ne plus faire attention à moi et donnait de nouveau ses soins à la tortue ... Tout à coup, le rideau fut tiré de côté d'un geste brusque.

- Encore là ? souffla Melle Berthe. Sauvez-vous, mon ami ...

J'aurais voulu parler, poser des questions, mais déjà le rideau rouge était revenu à sa place, ne me laissant plus voir qu'une petite main nerveuse qui se promenait avec lenteur sur la carapace aux reflets de bronze ". (Le Vieux, L. de P. p. 121-122)

Autour de ces " rideaux roses " se joue tout un jeu léger et superficiel qui donne cependant du mouvement à une scène qui resterait, sans lui, banale et quelconque. Mais cette présence fuyante qui se dérobe alors qu'on croyait l'atteindre, ne laisse pas pourtant d'être vaguement inquiétante.

Nous retrouvons, au début de " Minuit ", ce même mouvement de rideaux. Il s'agit, cette fois, des " rideaux de drap " aux portières d'un véhicule emportant la tante d'Elizabeth et sa mère au lieu où cette dernière se suicidera. " La vitre fut fermée ... et le rideau tiré d'une

main furieuse ... " Puis, comme le cocher refuse d'avancer " Presque aussitôt la glace et le rideau s'ouvrirent dans un bruit de bataille " ... " Pour la troisième fois la vitre et le rideau furent appelés à remplir leur office " . (Miauit, L. de P. p. 4-5)

Dans " Si j'étais vous ", Green reprend la même situation en lui donnant d'emblée un sens beaucoup plus terrifiant. Fabien se trouve dans un carrosse en compagnie de Brittonart dont il va recevoir le don de voler des Saes.

" Les stores de drap noir, tirés d'un geste rapide, firent la nuit dans la voiture, puis le cri des roues monta dans le silence ... En vain il luttait contre lui-même; ses doigts, malgré lui, tentèrent de relever un des stores ...

Remettez-vous, fit la voix, plus rude à présent. Ce rideau ne vous dérobe rien que vous ne connaissiez pas et il est nécessaire par le secours de ce bout d'étoffe, que je vous cache le trajet que nous accomplissons ... - J'étouffe, murmura-t-il ... " (Si j'étais vous, O.G. p. 294-295)

Les stores funèbres sont liés immédiatement ici à la proximité du mal et de la mort. Ils ne sont pas seulement le symbole de l'inconnu, mais s'arrogent un pouvoir maïéfique : ils emprisonnent et étouffent. Dans ce même passage et par une de ces subtils métamorphoses dont Green détiend le secret, la voix de Brittonart devient elle-même étoffe funèbre qui s'encroule autour de Fabien :

" on est dit que la voix à la fois sourde et caressante, s'enroulait autour de lui, liant ses bras, serrant sa gorge avec une douceur irrésistible ". (ibid. p. 295)

Ne dirait-on pas qu'en devenant " voix ", c'est-à-dire, en devenant impalpable et presque immatériel, le voile s'impose de façon plus sensible ? Car cette présence si furtive, si légèrement effleurante qu'elle paraît parfois n'être " rien ", est reliée pourtant à la réalité pesante et incontournable de la mort.

" A nos yeux, la mort se présente sous la forme d'images qui prennent la place d'une réalité insaisissable ... Des chevaux emballés apparaissent en haut de la côte. Ils traînent un carrosse en forme de boîte et dont les rideaux de cuir sont retenus par une main que j'aperçois ... le carrosse bondit ... les roues volent, mais la main ne lâche pas le rideau ... l'attelage feu passe près de moi; à cette seconde une voix tranquille me dit une parole du fond de la voiture, je ne comprends pas, je me relève, et je regarde; il n'y a rien ... " (Le Vicaire, L. de P. p. 129-130)

Le thème des draps funéraires revient comme un leitmotiv sous la plume de Green. Non seulement les rideaux fermés, les fenêtres drapées de sombre évoquent tout le décorum de la mort, mais cette dernière semble insuffler une vie sourde aux draps dans lesquels gît l'agonisant ou le mort. Daily, dans " Mont-Cindre ", entre dans la pièce où son père vient de mourir :

" Les fenêtres étaient drapées de rideaux bruns ... Un grand lit à colonnes, également drapé de velours brun, occupait un coin de la chambre ... La couverture avait été rejetée et pendait hors du lit, les draps semblaient

pris entre les jambes et enroulée autour du corps ".
(Mont-Cindre, L. de P. p. 27-28)

Le voile devient la mort elle-même avec son étroite de reptile. Se rappelant sa visite funèbre, Emily évoquera à nouveau " le mouvement silencieux d'un pan de drap qu'un courant d'air faisait remuer au ras du sol ". Plus tard, dormant dans la chambre de sa grand-mère, la jeune fille retrouve comme une obsession, la même vision terrifiante.

" La vieille femme était couchée la face dans son oreiller. Un drap s'enroulait autour de ses jambes, les couvertures étaient tantes à terre ... Soudain, elle se raidit contre le dégoût et la peur et ramassant à pleins bras les couvertures qui gisaient à ses pieds, elle les jeta sur les jambes de sa grand-mère et en recouvrit son corps ". (Mont-Cindre, L. de P. p. 28-29)

Devant la mort, le désir de voir, c'est-à-dire de connaître, devient d'une nécessité impérieuse. Quand Green évoque le drap qui recouvre le visage d'un mort, la lutte entre le désir de voir et la crainte de voir, prend son expression la plus pathétique ... La mort n'est-elle pas représentée par " la vieille nourrice aux traits voilés de noir " ? (Le Malfaiteur, O.C. p. 259)

" Comme il entra derrière Mr. Knight, il vit l'infirme se pencher au-dessous du lit dont elle releva précédemment le drap, de manière à cacher le visage du mort. " Rabattez ce drap, commanda Mr. Knight. Ce n'est pas tous les jours qu'on a l'occasion de faire voir à un jeune homme ou même le plaisir et ce qu'il reste de ceux sur qui la main du Seigneur s'est appesantie ... Miss Cogher-

ty, dit enfin Mr. Knight, il y a un sermon sous ce drap, un sermon d'une éloquence vraiment persuasive ...
- Vous pouvez rabattre ce drap, dit alors Wilfred. Si je ne désire pas regarder, je ne regarderai pas.
- Oh ! si, mon garçon ... Dans un cas pareil, la curiosité l'emporte sur le dégoût ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 95)

Déchiffrer l'énigme de la mort, ce serait détenir la clef de toute connaissance et en particulier, comprendre la vie elle-même. " Personne ne parle de la vie tout à fait aussi bien que la mort ", fait dire Green à Mr. Knight, dans le passage ci-dessus.

C'est devant la mort que se manifeste, le plus intouché-ment et la tentative de réduction et son impossibilité. Dans l'analyse de la conscience spéculaire, nous avons montré que l'excès de clarté même semble obscurcir la conscience. La connaissance retrouve ici des limites analogues : le dévoilement total de l'énigme de la mort vers lequel tend tout l'être, représente pourtant son anéantissement et, contre cet anéantissement, tout l'être aussi se révolte. Le voile est bien l'obstacle à lever, mais pour ainsi dire dans " la crainte et le tremblement ".

" Elle voulait voir ... Elle déchira l'étoffe et les rideaux s'entreouvrirent. Un drap recouvrait la morte ... elle soulèverait donc ce drap, elle verrait ce visage ". (Mont-Cisère, L. de P. p. 165)

Mais cette quête impatiente est vaine et sans fin : le drap rabattu, on se trouve à nouveau devant le " masque "

de la mort. " cette expression mystérieuse, ce quelque chose de sournois et de profond que nos paroles ne peuvent décrire ". (Le Visionnaire, L. de F. p. 214)

+ + + + +

Maie pour celui qui accepte les limites de la réduction, pour celui qui se fait une raison de ne pouvoir donner raison de la mort au particulier, et donc aussi de la vie, une vérité nouvelle semble apparaître. N'oublions pas d'ailleurs, qu'au delà de l'effort de réduction déployé par l'homme, Green laisse entrevoir la possibilité d'une révélation offerte gratuitement à l'homme. En ce sens, et pour peu que l'on admette cette intervention surnaturelle, l'impossibilité de la réduction n'est ni absolue ni définitive.²⁹ Manuel manifeste ses humilité devant sa capacité de comprendre et exprime pourtant ses espoir de " comprendre un jour ".

" Il me semblait parfois que les morts me confiaient à l'oreille quelque chose que je comprendrais un jour, mais je gardais leur secret, alors que cette femme qui savait peut-être, elle aussi, n'observait point la même prudence. Malgré moi, je la méprisais un peu de ne s'être pas tue..." (Le Visionnaire, L. de F. p. 121)

Ainsi la proximité de la mort entraîne malgré tout une véritable conversion du regard dont il faut saisir la double signification. Ce qui était caché se dévoile, ce

qui est inessentiel et illusoire, se dérobe désormais au regard. Remarquons tout d'abord, que la puissance de rayonnement du symbole du voile est si grande que la pluie, par exemple, représente aussi une " draperie ".

" Au fond des douves, la pluie hachait les buissons et les arbustes. Parfois, cédant à la violence du vent, cette masse d'eau se creusait et cadulait comme une draperie ... " (Le Visicannaire, L. de P. p. 217)

Or cette image de la pluie-voile est reprise par Green qui lui attribue la fonction de cacher ce qui est futile et mensonger.

" Cette pluie est drue et si brillante, qui nous empêche de voir au delà des premiers frênes de l'avenue, pourriez-vous deviner ce qu'elle cache ? Je vais vous le dire, fit-elle en laissant retomber le rideau de mousseline. Elle ne cache rien.

- Rien ? m'écriai-je. Elle cache le monde.

- Elle cache, si vous voulez, un mirage, mais la seule réalité possible habite entre ces murs. Ne sentez-vous pas tout ce que la présence de la mort détruit d'illusions autour d'elle ? Nous sommes ses enfants qu'elle dérobe aux mensonges ". (ibid. p. 218-219)

La limite assignée à la réduction est un obstacle invincible dans l'ordre de la connaissance du réel. Elle peut cependant, dans l'ordre plus général et plus profond de l'expérience du réel, représenter cette " situation-limite " en face de laquelle l'homme est appelé à réagir ne serait-ce qu'en assumant cette irréductibilité. Il y a là une conversion du sens même de la réduction qu'il convient

à notre sens de souligner. Le voile n'apparaît plus tant comme l'obstacle à vaincre, c'est au contraire ce qui sauve et préserve le personnage groenlandais du jou des illusions et de la fascination du monde. Il symbolise une mise entre parenthèses qui n'a plus seulement une valeur heuristique comme étape dans la connaissance du monde, mais c'est une libération et un détachement de l'emprise du monde. Le voile évoque alors le refuge et l'abri, par exemple : c'est ce qui enveloppe l'homme et le soustrait au monde. La joie éprouvée par le héros groenlandais à se cacher dans son lit, recouvre à la fois, un plaisir sensuel, et, sans aucun doute, le souvenir confus de la sécurité ressentie par l'enfant que sa mère vient de berce-der, enfin l'obscure réconfort que promet le sommeil dans l'abolition d'un monde hostile. On trouvera bien ces composantes dans les textes suivants :

" il se coula dans ses draps avec un soupir de bien-être "
(Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 119)

" Le cœur battant elle tourna son visage contre le mur et ramena le drap par-dessus sa tête, il lui sembla qu'ainsi elle était en sûreté, et bientôt ... elle s'endormit ".
(Mont-Cinère, L. de P. p. 97)

" il se glissa entre ses draps sans pouvoir se résoudre à éteindre la lampe. Il voulait surtout se cacher, mais se cacher de qui ? Dans sa hâte à se réfugier sous ses couvertures, il avait omis de faire ses prières ... mais pour rien au monde, il n'est quitté ce lit, où il s'en-

Fonçait et où il se sentait à l'abri. Bien au contraire, il ramena le bord du drap par-dessous son oreille ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 59)

Quand enfin, ce besoin de se cacher se confond avec la nostalgie d'un refuge en Dieu, on voit de quelle manière le personnage grecien retrouve ici l'expérience d'une réalité totale et comment, par cela même, le monde apparaît distant et réémit.

" Il se jeta à genoux et se cacha le visage dans la couverture du lit, il essaya de se cacher en Dieu. Là seulement on n'avait plus peur ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 311)

Autour du principe de la réduction, symbolisé dans les romans greciens par le miroir et le voile, se réalise à nouveau l'unité d'intention entre le romancier et les phénoménologues. Non seulement la réduction apparaît chez Green comme une étape essentielle dans la connaissance du réel, mais lorsqu'elle atteint ses propres limites, Green paraît lui conférer un nouveau sens : car l'impossibilité de la réduction totale qui renvoie l'homme à sa finitude, lui fait aussi pressentir l'existence d'un réel transcendant.

" Peut-être, en effet, la mort sera-t-elle pour nous tous le grand réveil. Nous comprendrons alors que nous nous mouvions parmi des ombres, mais derrière tout cela il y avait Dieu comme derrière un voile qui nous cache le ciel, il y a les palpitations de la lumière ". (Partir avant le Jour, p. 75)

NOTES DU CHAPITRE " RÉDUCTION ET MODES DE VISION "

On pourrait encore relever bon nombre de textes dans lesquels revient cette image du miroir. Citons entre autres :

- Le Malfaiteur : O.C. p. 349-370
- Le Voyageur sur la terre : L. de P. p. 72
- Moïra : L. de P. p. 130
- Chaque homme dans sa nuit : L. de P. p. 108
- Adrienne Mesurat : L. de P. p. 54-63-81-179-180-182-222-223-308-309-332-372-385-424-425
- Spavac : p. 12-17-27-28-50-61-63-84-92-131-137-144-153-158-159-171

1 - On trouvera dans l'étude de H. Spiegelberg, The phenomenological Movement, vol 1 (M. Nijhoff, La Haye 1960, Phœnomenologica 6) les indications les plus précises et les plus accessibles sur les diverses formes de réduction. C'est d'après cet ouvrage que nous distinguerons ici pour mémoire :

la réduction phénoménologique : c'est le sens le plus général de l'époché. " The primary function of all reduction is to prepare us for a critical stock-taking of what is undubitably given, before our inter-

protecting beliefs such as ". Cette définition de la réduction est évidemment très proche du doute cartésien. la réduction eidétique : c'est le principe du retour aux essences. Passage de la réduction phénoménologique à la réduction transcendantale : Husserl a d'abord proposé une définition négative de la réduction : abandon de toute croyance, suspension de la thèse du monde. Mais il s'est ensuite tourné vers une définition plus positive en concevant la réduction comme un retour vers ... (Reduktion auf) c'est-à-dire retour vers la source de tout acte transcendant : l'ego, la subjectivité. C'est ce mouvement de la réduction phénoménologique à la réduction transcendantale qui justifie l'importance accordée ici à la conscience spéculaire : c'est là en effet, que nous assistons à un véritable " retour à la subjectivité ".

- 2 - Jean-François Lyotard, Phénoménologie (P.U.F. Que sais-je ?) p. 27
- 3 - Lothar Kolbe, René Scherer, Husserl (P.U.F. coll " Philosophes ") p. 51
- 4 - Husserl, Idées I 58 et suiv. cf. A. de Muralt, L'idée de la phénoménologie, l'exemplarisme husserlien (P.U.F. 1988)

- 5 - Husserl, Ideen I (M. Nijhoff) p. 306 traduit par nous.
- 6 - Antoine Fougaro, L'existence dans les romans de Julien Green (Signorelli, Rome 1954) p. 155
- 7 - A. Mensor, Sartre, a philosophical study (University of London, The Athlone Press, 1966) p. 5
Traduit par nous : " De même dans " La Nausée ", il y a chez Roquentin, un désoeuvrement des perceptions et des émotions. Sartre a pris soin de le placer dans une situation qui rende ce processus possible, coupé de tout contact avec ceux qui l'entourent, sans nécessité de travailler pour survivre, en fait sans aucun engagement dans la vie quotidienne de l'homme ordinaire ".
- 8 - M. Merleau-Ponty, Signes (N.R.F. 1963) p. 166
- 9 - Lothar Kolbel, René Scherer, Husserl (P.U.F. Coll " Philosophes ") p. 51-52
- 10 - J. P. Sartre, La Nausée (Gallimard, 1958) p. 30
Nous nous référons à cette édition dans la suite de notre étude.
- 11 - Correspondance, p. 242, cité par J. Pierre Richard, L'Univers imaginaire de Mallarmé (Seuil 1961) p. 175
- 12 - Il y a dans " Si j'étais vous ", un curieux passage

où une page écrite par Fabien est vue et non pas lue. On pourrait là aussi souligner cette primauté de la vision.

" Tant de traits de plume barraient ses phrases qu'ils donnaient au manuscrit l'aspect d'un dessin où l'œil croyait voir, en un fantastique paysage de désastre, des ruines noircies par le feu, avec ce qui restait des lettres figurant des beffroies, des toits, des cheminées ". (Si j'étais vous, O.C. p. 252)

- 13 - E. Levinas, La théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl (Alcan, 1955) p. 22
- 14 - M. Merleau-Ponty, Avant-Propos de la " Phénoménologie de la perception, (M.R.F. Gallimard, 1963)
P. VIII
- 15 - J. Plessen, Promenade et Poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud (Montes, 1967). J. Plessen note que Rimbaud parle deux fois seulement du miroir.
- 16 - Gwendolyn Bays, The Orphic Vision, Six Poets from Novalis to Rimbaud (University of Nebraska Press, Lincoln 1964) p. 208-209. Traduit par nous : " Quand Rimbaud dit que les deux s'annihilent de manière saine, il veut dire que le moi destructeur ou voyou, a rencontré le moi voyant, la personnalité voyante, cette dernière marquant une saine limite au moi

veux, et celui-ci à son tour, empêchant sans aucun doute que le premier ne s'éclève trop au-dessus de la réalité commune ».

- 17 - cf. J. Pierre Richard, L'univers imaginaire de Mallarmé (Seuil 1961)
- 18 - Peter C. Hoy in Configuration critique Julien Green, Revue des Lettres Modernes, 1966 n. 150-155, p. 55
- 19 - cf. Stiemble et Gaucière, Richaud (N.R.F. 1960)
- 20 - Notons que dans ce regard qui se laisse charmer jusqu'à voir s'animer un spectacle immobile, nous trouvons le principe même de la jouissance esthétique selon Green.
* A St Sulpice. Le Jacob de Delacroix. Il y a dans toute cette composition une rapidité qui m'enchanté. Je suis seul dans la chapelle, je puis rester là aussi longtemps qu'il me plaît, à m'hypnotiser jusqu'à ce que le beau trait noir et impatient qui cerne les intenteurs se mette à bouger. Que Jacob est beau et comme on l'entend bien gémir et souffler de fatigue ». (J. I p. 57)
- 21 - Peter C. Hoy, Images crépusculaires et images idéologiques in Configuration critique Julien Green, Revue des Lettres Modernes N. 150-155, p. 53 à 73
- 22 - J. Plassen, Promenade et Poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud (Nouveau 1967) p. 216-217
- 23 - M. Merleau-Ponty, Avant-Propos de la " Phénoménologie

- gie de la Perception (N.R.F. Gallimard, 1965)
p. VIII
- 24 - Bernard Pingaud, Le Prisonnier (La Table Ronde,
1956) p. 38
- 25 - M. Merleau-Ponty, Avant-Propos de " La Phénoméno-
logie de la Perception " (N.R.F. Gallimard, 1963)
p. VIII
- 26 - Robert de Saint-Jean, Julien Green par lui-même
(Seuil, 1967) p. 174
- 27 - M. Merleau-Ponty, Avant-Propos de " La Phénoméno-
logie de la Perception " (N.R.F. Gallimard 1965)
p. XI-XII
- 28 - Cf. J. Pierre Richard, L'univers imaginaire de Mal-
larmé (Seuil 1961) note 17. p. 28
- 29 - Ce passage tiré de " Vareuna " pourrait aussi servir
d'illustration :

" A certains moments, la vie et la mort semblent sur
le point de se confondre, je veux dire qu'en temps
normal il existe entre elles ce que j'appellerais
une épaisseur, faute d'un terme plus exact, et que
dans la suite des années, il se trouve pour chacun
de nous une seconde où cette épaisseur devient si
mince qu'il n'est plus possible de la tenir pour ré-
elle. La substance de ce monde nous apparaît tout
autre et nous commençons à nous mouvoir dans un élé-
ment inconnu ... " (Vareuna, O.C. p. 220)

LANGAGE ET REALITE

" Lorsque le langage est vrai, il rencontre le réel ".
Erico Farina

Si la réalité se donne de façon privilégiée dans une expérience de vision, il est évident que le langage n'apparaît que comme expérience seconde. Il se serait être, semble-t-il, qu'une reprise, un simple moyen de ressaisir l'intuition fondamentale pour en rendre compte. Là où la vision promettait de s'achever dans la fusion avec le réel, le langage accuse d'emblée une rupture et, du réel originnaire dont il est séparé, il n'offre qu'une traduction approximative, toujours exposée aux dangers de la distorsion et de la trahison. " L'acte de la parole exprime enfin qu'il (l'homme) cesse d'adhérer immédiatement au milieu, l'élève à la condition de spectacle et en prend possession mentalement par la connaissance proprement dite ".¹ Le langage ne peut se soutenir que par une constante vigilance, une mise en correspondance avec la réalité fondamentale qui dans la mesure de sa fidélité. Car, pour Julien Green, le langage romanesque paraît moins devoir être créateur de réalité que fidèle à une réalité déjà connue.

Il faut donc bien définir les rapports du regard et du verbe. Pour l'essentiel, ils paraissent s'exclure. Car là où le regard saisit l'essence et se confond avec la réalité, le langage est superflu. A l'inverse, l'expression verbale, Green le souligne maintes fois, dissimule souvent l'échec de la vision ou ses insuffisances. L'abus des mots, ce " courant verbal " qui menace toujours d'entraîner le romancier, recouvre souvent une absence de vision et manifeste, par là même, son inauthenticité. Entre ces deux extrêmes, entre l'absence de langage et sa profusion, la parole du romancier doit se frayer un difficile passage. Le langage romanesque est tout entier tourné vers l'expression du réel et, comme le montre Butor : " Le roman est une forme particulière du récit. Celui-ci est un phénomène qui dépasse considérablement le domaine de la littérature, il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité ".² Mais qui mieux que Green n'a compris que le langage dissimule en même temps qu'il appréhende le réel. Le langage est toujours un " compromis ".

" un roman, un poème, une simple lettre, n'apparaissent comme une espèce de compromis entre l'exprimable et l'inexprimable. Les mots ne peuvent que faire allusion à ce qui demeure éternellement hors de la portée de notre langage ". (J.S., p. 157)

Mais, tout en paraissant se développer en marge d'un réel ineffable et à vrai dire, indicible, le langage romanesque peut engendrer une nouvelle forme de réalité.

L'intuition du réel n'autorise au fond que la contemplation immobile de la réalité et de cette expérience, on ne peut véritablement rien dire, paradoxalement, elle est à la fois l'expérience la plus riche et néanmoins, la plus stérile. La parole au contraire, dans la mesure même où elle se sépare du réel, déploie un espace dont les limites irritent certes un romancier comme Green, mais à l'intérieur duquel un événement du réel est seul possible.

Car s'il y a bien une réalité qui précède et transcende toute parole humaine, c'est pourtant aussi le langage humain, et plus précisément le langage littéraire qui, seul, peut faire être le réel en l'évoquant. Jacques Derrida rappelle, à ce propos, le mot de Maître Eckhart :

" Dieu devient Dieu lorsque les créatures disent Dieu ".⁵

La réalité en tant que telle, reste hors de portée. Mais c'est aussi parce que la parole du romancier est comme hantée par cette absence, qu'elle devient vraiment féconde. Là encore Jacques Derrida, écrivant à M. Blanchot, écrit : " Seule l'absence pure - non pas l'absence de ceci ou de cela - mais l'absence de tout où s'annonce

toute présence - peut inspirer, autrement dit travailler, puis faire travailler ".⁴ En ce sens, la parole groenlandaise n'est pas seulement parole traductrice mais aussi parole créatrice de réalité.

L'oeuvre groenlandaise s'inscrit sous le double signe d'une défiance à l'égard du langage d'une part, et d'une foi en une parole juste et authentiquement créatrice, d'autre part.

Avec l'étude du langage groenlandais que nous nous proposons de mener ici, nous nous retrouvons en pays de connaissance : sur un terrain métaphysique. Car, et Merleau-Ponty le montrait bien, le langage est " la manifestation de l'activité fondamentale par laquelle l'homme se projette vers un monde ".⁵ Et Odette Laffont, commentant Heidegger, reconnaît à son tour : " Il n'est pas de parole dans laquelle n'ait pris corps un être-au-monde ".⁶ En d'autres termes, toute interrogation sur le langage, même comme technicité littéraire, fait apparaître une inquiétude sur la parole qui n'est que l'expression des rapports problématiques de l'homme et du réel. La question du langage appelle nécessairement un élargissement ou un approfondissement que Roland Barthes saisit bien lorsqu'il écrit : " l'écrivain est un homme qui absorbe radi-

calent le pourquoi du monde dans un comment écrire. Et le miracle, si l'on peut dire, c'est que cette activité narcissique ne cesse de provoquer au long d'une littérature séculaire, une interrogation au monde : en s'enfermant dans le comment écrire, l'écrivain finit par retrouver la question ouverte par excellence : pourquoi le monde ".⁷

Nous verrons Green aussi se livrer à cette " activité narcissique ", en considérant sa propre parole de romancier dans le " Journal " auquel nous aurons souvent recours. Mais il y a, à l'intérieur même des romans et chez les personnages greeniens eux-mêmes, un souci de langage dont nous devons dégager les implications, car il n'est, de fait, que l'écho du souci du réel. Pour pouvoir analyser les liens du réel et du langage et donc déblayer le terrain métaphysique dans lequel s'enracine la parole greenienne, nous situerons cette dernière par rapport à la théorie phénoménologique du langage, en particulier celle de Merleau-Ponty. Nous consacrerons ensuite, un deuxième chapitre à l'étude du rôle des symboles, des mythes, de l'allégorie et du procédé de l'allusion chez Green. Espérant voir finalement technique et métaphysique du langage, forme et fond, se rejoindre dans l'unicité de

ce que nous désignerons par la notion de style greenien.

I

Pour saisir la parole greenienne dans sa portée métaphysique, recourons d'abord à ce texte de G. Picon : " L'histoire de la poésie moderne est tout entière celle de la substitution d'un langage de création à un langage d'expression, de l'avènement d'une poésie qui ne se réfère plus à une réalité toute faite - que cette réalité s'appelle le sentiment, la raison, l'accroché ou le monde de la perception - devient en même temps que l'acte de la création poétique d'un nouveau réel, l'acte de la création poétique d'un nouveau langage : puisque le langage doit maintenant produire le monde qu'il ne peut plus exprimer ".⁶

Pour éclairantes qu'elles soient, de telles affirmations risquent néanmoins d'appauvrir considérablement la signification même du langage. La substitution dont G. Picon fait état, ne s'est pas opérée à un moment déterminé de l'histoire littéraire et, pour nous en tenir au seul exemple de langage greenien, il nous faut reconnaître qu'expression et création sont bien plutôt les deux termes

entre lesquels le langage ne cesse de se déplacer. C'est cette mobilité et l'on pourrait presque dire cette palpitation métaphysique de la parole greenienne que nous voudrions tout d'abord dégager.

Le " Journal " de Green abonde en textes dans lesquels l'auteur paraît concevoir le langage comme la traduction souvent malhabile et imparfaite d'une expérience antérieure.

" Dites qu'avez-vous vu ? C'est la question que l'humanité croyante pose aux mystiques soulevés dans leurs extases. Mais il n'est presque pas de contemplatif qui ne revienne des régions spirituelles avec autre chose que des balbutiements sur les lèvres. Ce qu'ils ont vu ne s'exprime en aucune langue ... " (J.2, p. 121)

Même si le langage ne se voit pas assigner la tâche de rendre compte d'une expérience mystique, il reste toujours en deçà de sa fonction.

" Cette sensation étrange n'a duré qu'un instant et les mots que j'emploie pour les décrire, ne peuvent en donner une idée juste parce qu'elle échappe, je crois, à tout langage humain ". (J.1, p. 64)

La parole apparaît toujours comme le retombée d'une intuition antérieure, elle n'en est que le résidu.

" certains états d'Êne, et des plus simples, ne se décrivent pas : on peut y faire allusion avec des mots, mais c'est un peu comme si l'on voulait donner une idée du désert en étalant un peu de sable sur une feuille de papier ". (Le Visionnaire, Flon 1934, p. 26-27)

Mais il ne faut pas ici se laisser duper par certaines

images. Si le langage n'était que le reflet d'une expérience antérieure, il faudrait que l'écrivain, se mettant au travail, connaisse parfaitement ce qui est à traduire. Or Green note toujours qu'il ignore où le mènera le livre qu'il est en train d'écrire : Green et déjà, il faut reconnaître que la parole grecque est bien davantage qu'une traduction. Tout au plus, pourrait-on dire que l'écrivain cherche à redécouvrir ce qu'il pressent être la réalité. Mais il serait plus juste encore d'admettre, avec Merleau-Ponty, que " la parole chez celui qui parle ne traduit pas une pensée déjà faite, mais l'accomplit ".² Si le langage romanesque n'était que traduction, il tirerait tout son sens d'un " ailleurs " et, au moment où le romancier prendrait la parole, les jeux seraient déjà faits. La traduction suppose que l'auteur domine le réel qu'il veut exprimer. Mais on ne rencontre rien de semblable dans l'intention littéraire grecque : l'acte d'écrire est toujours vécu par Green comme une aventure dont il ignore l'issue.

" Un peu inquiet au sujet de mon roman (Si j'étais vous). Les personnages passent par vingt transformations, mais je me demande par quelle transformation aura passé l'auteur avant d'avoir écrit le mot fin. Cette question je me la pose pour tous mes livres. Il y a là un danger dont je crois qu'on n'a jamais parlé. Si l'on écrit son livre avec trop de lenteur, on risque de ne plus vouloir le fi-

nir, parce que celui qui devrait le finir, n'est plus la même personne que celui qui l'a commencé ". (J.4, p. 185)

Comment expliquer cette puissance de bouleversement, cette force d'ébranlement du langage, sinon en reconnaissant qu'il détient un pouvoir créateur de sens et donc créateur de réalité ? Et ne faut-il pas inclure Julien Green dans le nombre des écrivains " qui commencent un livre sans savoir au juste ce qu'ils y mettront ? " Car, écrit Merleau-Ponty, " Si la parole présupposait la pensée, si parler c'était d'abord se joindre à l'objet par une intention de connaissance ou par une représentation, on ne comprendrait pas pourquoi la pensée tend vers l'expression comme vers son achèvement ... pourquoi le sujet pensant lui-même est dans une sorte d'ignorance de ses pensées tant qu'il ne les a pas formulées pour soi ou même dites et écrites, comme le montre l'exemple de tant d'écrivains qui commencent un livre sans savoir au juste ce qu'ils y mettront ".¹⁰

+ + + + +

Mais en quoi consiste alors le pouvoir créateur de la parole ? Puisque nous cherchons toujours à dégager le style phénoménologique de la pensée greenienne, il nous paraît utile de mettre en rapport Merleau-Ponty et Green, pour comparer et distinguer leur conception respective du

langage.

Un premier point qui réalise l'accord du philosophe et de l'écrivain, c'est que la parole authentique, la parole créatrice ne se récupère que par-delà ce que Merleau-Ponty nomme l'usage empirique de la parole.¹¹ Le langage ne devient créateur que s'il retrouve une ingénuité première. Il devient parole inaugurale quand il s'achante du monde et de sa propre musique. " pour l'enfant, l'objet n'est connu que lorsqu'il est nommé ... Pour la pensée préscientifique, nommer l'objet c'est le faire exister ou le modifier : Dieu crée les êtres en les nommant et la magie agit sur eux en parlant d'eux ... Ces conceptions ne sauraient se comprendre s'il ne fallait pas convenir que le mot, loin d'être le simple signe des objets et des significations, habite les choses et véhicule les significations ".¹²

Que Green, lui aussi, ait été sensible à cette magie du verbe, qui n'est autre que le pouvoir poétique du langage, reste hors de doute. Dans son " Journal ", il note la fascination que certaines mots exercent sur lui. Les noms d' " Anvers ", ou de " Fries " lui paraissent d'une singulière saveur. (J.1, p. 147) Et dans " Epaves ", il reprend, en écho :

" Parfois, au milieu d'une phrase inintelligible, un nom de ville ou de fleuve résonnait tout à coup, évoquant les mystérieux paysages du Nord ". (Epaves, p. 125)

On se souvient que Proust a, lui aussi, évoqué cette résonance des mots et en particulier des noms de villes.

" Les noms présentent des personnes - et des villes qu' ils nous habituent à croire individuelles, uniques, comme des personnes - une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité élastique ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches entièrement bleues ou entièrement rouges ... Le nom de Parme ... n'apparaissait compact, lisse, muve et doux ... Balbec ... Bayeux si haute dans sa noble dentelle et dont le faite était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe ... " ¹²

Ailleurs Green note encore :

" le grana. Ces deux syllabes pleines d'échos de fraîcheur et de grands espaces me paraissent encore admirables ". (J.1, p. 155)

Où encore,

" Les mots jamais et toujours avaient pour elle (ma mère) comme pour moi une résonance magique ". (Partir avant le Jour, p. 64)

On peut certes dire que ces mots renvoient à des souvenirs, induisent une association d'idées, mais si Green parle volontiers de " magie ", c'est qu' " il faut bien

qu'ici le sens des mots soit finalement induit par les mots eux-mêmes ".¹⁴

Julien Green est peète dans la mesure où il sait dégager ce pouvoir d'induction des mots.

" Pour prononcer ce mot si plein et si mystérieux : la nuit, elle s'inclinait vers le sol et se cachait, mais son visage, presque au ras des flammes, souriait ".
(Epaves, p. 137)

La contemplation d'une image ou d'une gravure paraît parfois engendrer tout un récit chez Green, nous l'avons vu. La résonance magique d'un nom comme " Moïra " par exemple apparaît, à son tour, comme la clef d'un univers. Green note au début de son roman : " Que Moïra soit également un des noms donnés par les Grecs au destin, c'est là une rencontre que je n'ai pas cherchée, mais dont je ne saurais me plaindre ".

" Varouna " serait un exemple similaire. Le romancier écrit, en avant-propos à ce roman :

" Varouna, dans la mythologie védique, " c'est le ciel nocturne, c'est ce qui enveloppe, qui emprisonne, qui retient, qui attache ... Parmi les dieux, sa place est la plus belle. Il connaît toutes les actions des hommes, même les plus secrètes et la nuit la plus sombre ne peut arrêter les regards de ses innombrables espions, les étoiles ". (Milloué, Les religions de l'Inde) C'est l'Ouranos grec, avec quelque chose de plus menaçant et de plus sombre, c'est l'univers attentif à venger le crime de chacun et à veiller à l'accomplissement de toutes les destinées ".

Moïra, Varouna, sont des mots de l'ordre du sacré. Ce

sont des prismes qui reflètent un réel énigmatique et mystérieux.¹⁵

Retrouver le pouvoir créateur de la parole consiste à surmonter le langage conventionnel. Il faut, selon Merleau-Ponty " secouer l'appareil du langage ou du récit pour lui arracher sa son neuf ".¹⁶ Et l'on esage, inévitablement, à l'impératif poétique par excellence, celui de Mallarmé : " donner un son plus pur aux mots de la tribu ". Cet impératif, Green le reprend à son tour quand il écrit :

" Il faudrait exercer la langue, Les mêmes mots qui ont servi à exalter le plaisir, parleront-ils aussi bien du bonheur ou des peines de l'âme ? " (J.S, p. 29)

La magie du langage ne se fait pas seulement sentir dans ce rayonnement plein de sens du mot, mais dans la vie même du langage, c'est-à-dire dans " son mouvement de différenciation et d'articulation, sa gesticulation éloquente ".¹⁷

La lecture de Dante, en particulier celle du 6ème chant du Purgatoire, rend Green sensible à ce mouvement du langage, à ce rythme des vers qui déploie un sens en même temps qu'il crée une " espèce de paysage spirituel où nous nous mouvons ".

" On avance dans le monde effrayant de la réalité là où cesse Maya, où cesse l'illusion des sens, où s'évanouit ce décor de la vie qui nous cache le vrai; mais dans cette espèce de paysage spirituel où nous nous mouvons, les âmes sont présentées de telle sorte qu'on les voit, comme si l'auteur nous prêtant ses yeux, nous voyions à notre tour dans l'invisible. Si l'on pouvait parler de la sorte sans déraisonner, on dirait presque que le spirituel devient concret dans ces pages ". (J.S., p. 111)

On ne saurait trouver de meilleure illustration de cette parenté entre le langage et l'art pictural, chef de voûte de toute la théorie du langage selon Merleau-Ponty.

Le maniement poétique du langage par Dante, œuvre devant nous un univers dans lequel nous entrons à notre tour, pour y voir se dessiner un sens. De ce mouvement, de ce virement du littéraire au pictural, Merleau-Ponty nous donne le principe : " le langage n'est littéraire, c'est-à-dire productif, qu'à condition que nous cessions de lui demander à chaque instant des justifications pour le suivre où il va, que nous laissions les mots et tous les moyens d'expression du livre s'envelopper de cette auréole de signification qu'ils doivent à leur arrangement singulier, et tout l'écrit vire vers une valeur seconde où il rejoint presque le rayonnement muet de la peinture ".¹³

Est-il besoin d'ajouter que ce que Green admire chez un Dante, c'est précisément ce qu'il s'efforce de réaliser

lui-même, dans sa prose romanesque ? Nos analyses ultérieures devraient nous offrir plus d'un exemple probant du fait que chez Green aussi " un roman exprime tacitement comme un tableau ".¹⁹ Car ce qui importe, c'est moins ce que les mots disent que cette présence qu'ils parviennent à rendre sensible. Green compare de façon significative l'art littéraire et l'art cinématographique dans ce passage emprunté à " Spaves ". Philippe assiste à la projection d'un film muet relatant les mésaventures d'un mari trompé.

" on le voyait (le mari) parcourant un long corridor et appliquant son oeil triste à la serrure d'une pièce vide. Le public riait. Presque aussitôt, l'action perdait tout caractère comique, à travers le jeu des personnages ... paraissait enfin le visage même du désespoir. C'est ainsi qu'au fond du plus pauvre livre rayonne quelquefois une présence mystérieuse, attirée là comme en un piège, par l'occulte pouvoir des mots ". (Spaves, p. 165)

Pour que ce pouvoir créateur du langage puisse apparaître pleinement, il faut que le style respecte ce que Green nomme " la mobilité " du langage et qui recouvre précisément " la gesticulation éloquente " chère à Merleau-Ponty. La parole n'est créatrice que si le romancier sait se libérer non seulement des conventions du langage empirique, mais de celles " qu'il finit par s'imposer à lui-même ".

" Arrivé à son 7ème ou son 8ème livre, l'écrivain médiocre n'écrit plus qu'à l'aide de clichés qu'il s'est fabriqués lui-même et qui le dispensent de réfléchir, tout en lui

donnant l'illusion qu'il s'exprime d'une façon personnelle. Le véritable écrivain en est toujours à son premier livre ». (J.1, p. 136)

Enfin, c'est bien l'agencement des mots qui peut conférer à un texte sa force poétique.

" C'est lorsque'un sujet paraît facile qu'il est presque toujours le plus difficile à traiter car il faut une patience infinie pour le sauver de la banalité. A ce propos je me souviens que Valéry disait à peu près : " Ce qui m'empêcherait de faire un roman, ce serait d'avoir à écrire : ' La comtesse entra et s'assit '. Mais ... phrase à laquelle on peut donner sa la plaçant où il faut une plénitude admirable, un son dramatique, que sais-je ? la beauté d'un beau vers ". (J.2, p. 311)

Ainsi le texte littéraire composé son sens comme le tableau acquiert le sien au moyen de la combinaison des couleurs et des formes. En se donnant sa règle de composition interne, l'oeuvre littéraire, elle aussi, crée sa valeur esthétique en appelant à l'existence une forme possible de la réalité.

Au terme de cette première mise au point, nous voyons plus nettement, nous semble-t-il, la situation du langage romanesque de Greco et ses rapports avec le réel. La réalité n'est pas tant la cause antérieure qui provoquerait l'expression, mais c'est bien plutôt ce vers quoi tend l'expression, ce qu'elle indique et dévoile progressivement au lecteur, comme d'ailleurs au romancier lui-même. Le langage est bien, comme le montrait J. C. Pi-

guet " une flèche vers le réel, où l'origine de la flèche compte moins que son extrémité, là où la flèche touche, le langage prend son sens ".³⁰

+ + + + +

A tout bien considérer, il ne manque pas à Green d'avoir compris le pouvoir créateur du langage. Il semble, au contraire, l'avoir si bien saisi qu'il a mesuré aussi le danger que ce mouvement pouvait constituer pour son dessein de romancier. Car, pour l'écrivain soucieux d'indiquer un réel au delà de toute parole, la menace surgit de la perfection même du langage, d'une plénitude où " le langage se suffit à lui-même et ne se réfère plus qu'à lui-même ". Le langage, pour un Merleau-Ponty, vit d'une " obstinée référence à lui-même " et " ses retours et ses replis sur lui-même sont justement ce qui fait de lui un pouvoir spirituel ".³¹

Pour Green, au contraire, le langage ne saurait avoir de force spirituelle qu'il ne la détiennne d'une réalité transcendante. C'est à cette réalité qu'il doit toujours renvoyer en fin de compte. La parole greenienne ne saurait se comprendre sans cette subordination essentielle. Sans cette référence, la magie de la parole risque toujours d'effuequer le sens du divin. Et contre ce risque, Green

ne cesse de se garder. Il faut donc que, jusque dans sa perfection et sa pureté poétiques, la parole grecienne laisse paraître un gauchissement, une gêne, une retouche, qui soient comme les signes de cette dépendance.

" Je n'ai jamais pu me défaire de cette idée qu'une certaine gaucherie est la marque des œuvres sincères ".
(J.I., p. 93)

En fait, c'est la foi en l'existence d'une " verticalité transcendante " qui pose différemment le problème du langage chez Green. Cette transcendance apparaît toujours, sous une forme ou sous une autre, dans les romans greciens. C'est elle qui, dès le départ, donne au langage de Green, une résonance métaphysique.

Mais il faut rendre cette justice à Merleau-Ponty qu'il s'est avisé, lui aussi, des difficultés que sa théorie du langage pouvait rencontrer, en particulier dans une perspective chrétienne. Voici comment il tente de répondre le problème, dans " Le langage indirect et les voix du silence " : " ... il est un peu fort d'oublier que le christianisme est, entre autres choses, la reconnaissance d'un mystère dans les relations de l'homme et de Dieu, qui tient justement à ce que le Dieu chrétien ne veut pas d'un rapport vertical de subordination. Il n'est pas simplement un principe dont nous serions les conséquences, une volen-

té dont nous serions les instruments ou même un modèle dont les valeurs humaines ne seraient que le reflet; il y a comme une impuissance de Dieu sans nous, et le Christ atteste que Dieu ne serait pas pleinement Dieu sans éprouver la condition de l'homme. Claudel va jusqu'à dire que Dieu n'est pas au-dessus, mais au-dessous de nous, - voulant dire que nous ne le trouvons pas comme une idée supra-sensible, mais comme un autre nous-même, qui habite et authentifie notre obscurité. La transcendance ne surplombe plus l'homme : il en devient étrangement le porteur privilégié ".²²

Quelles conséquences faut-il tirer d'un tel texte quant au problème du langage qui nous occupe ici ?

Certes, d'une certaine manière pour Green aussi, " la transcendance ne surplombe pas l'homme " et c'est en particulier dans l'imperfection du langage romanesque qu'elle est conviée à se révéler. Mais à quelles conditions le romancier peut-il être assuré qu'en écrivant telle ou telle page, tel ou tel roman, il se fait vraiment " le porteur privilégié " de cette transcendance ? Malgré la subtilité de l'analyse de Morleau-Ponty dans la page que nous venons de citer, on ne peut s'empêcher de penser qu'il cherche à éluder un problème non moins véritable.

Car enfin, s'il y a " comme une impuissance de Dieu sans nous ", qu'est-ce que cette impuissance comparée à celle de l'homme devant Dieu ? C'est cette dernière qui reste, malgré tout, la pierre angulaire du christianisme !

L'exemple de Claudel peut induire en erreur : il y a chez ce " parfait interprète " de Dieu, une certitude et une foi triomphantes qu'on ne trouve ni chez un Bernanos, ni chez un Green. De sorte, qu'ici et là, le langage a nécessairement un autre retentissement. De toute manière, Merleau-Ponty le montre bien, l'homme loquax n'est jamais que " porteur " de transcendance et non pas créateur de transcendance.

Quant au langage de Green, il est d'emblée chargé d'un poids métaphysique qui lui impose comme un premier fléchissement. La force poétique pure, elle, échappe à cette contrainte. Green le montre bien qui envie parfois leur " liberté " aux incrédules.³²

" ... L'indifférence religieuse donne au romancier une liberté plus grande. Quel scrupule l'arrêtera dans la création du monde qu'il fait tenir dans les pages de son livre ? " (J.G., p. 192)

Ainsi le réel n'est pas seulement ce que crée la magie du langage, c'est aussi ce qui entrave " la gesticulation élocutive " et lui impose ses limites. La parole grecien-

ne révèle d'autant mieux la transcendance du réel que cette deraière controcarré l'ôian créateur du langage. Et si, comme le montre Stanislas Fumot " L'art quel que soit son but, fait toujours une coupable concurrence à Dieu ", nous ne serons pas surpris de trouver chez Green, le principe d'un véritable refoulement de l'inspiration. On note toujours chez le romancier une sorte de réticence, un refus de se prêter entièrement à la magie du langage.

" Les notes forment une sorte de courant qu'il faut sans cesse remonter, qui cède à leur entraînement, va droit à l'échec ". (J.1, p. 40)

" ... pour trouver la vérité, il faut travailler contre soi-même, contre sa pente, contre les facilités que donne l'habitude, contre le succès, contre le public; il faut supprimer toutes les pages où l'amusement du lecteur est le seul objet en vue ". (J.1, p. 59)

" Veillier à ne pas se laisser prendre au piège des mots. Je voyage sur un cheval qui connaît trop bien le chemin de son écurie. Si je n'étais pas exigeant, il y aurait longtemps que j'aurais lâché la bride, je cherche au contraire à sans cesse redresser ma monture ". (J.2, p. 67)

" La plus dangereuse tentation pour le romancier est d'attaquer son livre sur les points de moindre résistance, et cette tentation ne le quitte jamais. Il y a toujours en effet, une scène plus facile à écrire qu'une autre; celle-là il faut l'éviter. Il y a toujours une phrase qui se balance toute prête au bout de la plume et qu'il faut à tout prix écarter. Redouter que l'oeuvre ne coule d'elle-même ". (J.2, p. 312)

Mais abandonnons un instant la réflexion sur le langage telle qu'elle apparaît dans le " Journal " de Green, pour

nous tourner vers les romans, En quel sens le langage romanesque peut-il à la fois vivre de son pouvoir poétique et néanmoins le nier en laissant apparaître son insuffisance ?

Notons d'abord que les limites auxquelles se heurte la parole se manifestent toujours, de façon explicite, dans le roman. Relevons au hasard quelques exemples.

" Pour décrire cet état, les mots se montraient pitoyablement inutiles, mais dans l'esprit de Fabius, les choses les plus belles de cette vie échappaient au langage inventé par l'homme. Avait-on jamais réussi à emprisonner dans une phrase un regard, un parfum, un accord musical ? Tout se réduisait à d'imparfaites allusions que chacun pouvait entendre à sa guise ". (Si j'étais vous, G.G. p. 253)

On encore :

" On ne pouvait pas expliquer cela. Il n'y avait pas de mots, il n'y aurait jamais les mots qu'il fallait pour exprimer certaines choses ". (Mokra, L. de P. p. 224)
" Je ne sais pas parler comme il faudrait pour cela. Les mots me sont hostiles et me trahissent ". (ibid. p. 127)

Il suffit de lire ces passages dans leur contexte pour s'apercevoir qu'il ne s'agit pas là, de la part de l'auteur et à travers ses personnages, d'un simple avoué d'impuissance. Tout l'art de Green consiste à faire de cette déficience même un élément constitutif de la beauté du texte. Le lecteur n'a pas l'impression de se heurter à une limite infranchissable qui briserait l'élan même du

langage et son mouvement. Bien au contraire, cet élan apparaît tel, que le langage n'y suffisant plus, le lecteur lui-même est incité à dépasser l'univers du discours.

Ainsi la beauté de la prose groenlandaise ne tient pas à sa plénitude, mais à ses brèches, ses trous vers l'inexprimable, l'indicible, le silencieux.

Ce sont ces ouvertures qui permettent aussi à Green d'éviter l'écueil d'un art qui fait écran entre la réalité transcendante et nous.

" Entre l'invisible et nous, l'art place un écran aux couleurs merveilleuses, mais c'est un écran malgré tout ". (J.S., p. 95)

La subordination du langage à un au-delà de toute parole se traduit donc par cet effacement : tôt ou tard, le langage doit faire place à autre chose que lui-même. En ce sens, le langage ne s'oppose pas nécessairement à la vision essentielle, mais l'annonce et l'amène.

" Der *λόγος*, écrit Heidegger, *ist etwas schon (ἐπινοῦναι), nämlich das, worüber die Rede ist* ".²⁴ C'est ainsi que le langage laisse en quelque sorte la parole à l'expression picturale ou musicale, c'est ainsi surtout que le langage débouche sur le silence.

Mais " les voix du silence " de Merleau-Ponty recouvrent-elles entièrement le silence groenlandais ? Considérons à

nouveau ce passage tiré du " Langage indirect et les voix du silence " : " ... Ce qui compte, ce n'est pas tant que Julien Sorel, apprenant qu'il est trahi par Mme de Renai, aille à Verrières et essaie de la tuer - c'est, après la nouvelle, ce silence, ce voyage de rêve, cette certitude sans pensées, cette résolution éternelle. Or cela n'est dit nulle part. Il n'est pas besoin de " Julien pensait " " Julien voulait ". Il suffit, pour exprimer, que Stendhal se glisse en Julien et fasse paraître sous nos yeux, à la vitesse du voyage, les objets, les obstacles, les moyens, les hasards ...

Cette brièveté, cette proportion inusitée des choses omises aux choses dites, ne résulte pas même d'un choix. Consultant sa propre sensibilité à autrui, Stendhal lui a trouvé soudain un corps imaginaire plus agile que son propre corps, il a fait comme dans une vie seconde le voyage de Verrières selon une cadence de passion sèche qui choisissait pour lui le visible et l'invisible, ce qu'il y avait à dire et à taire. La volatilité de mort, elle n'est donc nulle part dans les mots : elle est entre eux, dans les creux d'espace, de temps, de significations qu'ils délimitent, comme le mouvement au cinéma est entre les images immobiles qui se suivent. Le romancier tient

à son lecteur et tout homme à tout homme, un langage d'initiés : initiés au monde, à l'univers des possibilités que détient un corps humain, une vie humaine ".²⁵

Sartre exprimera exactement la même idée en dérivant :

" la qualité de merveilleux du Grand Meaulande, le babylonien d'Amance, le degré de réalisme et de vérité de la mythologie de Kafka, tout cela n'est jamais donné; il faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite. Sans doute l'auteur le guide; mais il ne fait que le guider, les jalons qu'il a posés sont séparés par du vide, il faut les rejoindre, il faut aller au delà d'eux ".²⁶

Cet art de dire et de taire n'est certes pas absent des romans grecs. Ne constitue-t-il pas le fondement même de l'allusion qui marque si nettement l'écriture grecque ? Green en dégage très nettement le principe dans son " Journal " :

" Je veux dire que deux phrases étant écrites, il doit en exister une troisième non écrite qui joint ces phrases de telle sorte que sans elle les mots tracés sur le papier perdent quelque chose de leur sens. Cette phrase idéale, on doit en entendre le son, mais seul un mauvais romancier essaierait de l'emprisonner dans les jambages de l'écriture, car elle doit voler comme vole le soufflé sur les lèvres d'un homme qui parle, c'est elle qui fait que la page respire ". (J. I, p. 52)

Et Green, tout comme Merleau-Ponty, compare l'art roma-

neque et l'art cinématographique en ce que les mots, comme les images, peuvent attirer une présence ou s'ouvrir sur une absence.

Nous trouvons aussi dans telle page de "Moira" par exemple, "une cadence de passion sèche", des gestes mécaniques "accomplis avec une lenteur soignée", une écriture si précise, un réseau de mots si serré, qu'ils paraissent taire et, plus encore, étouffer l'essentiel.

Joseph vient de tuer Moira :

"Après avoir passé son pantalon et sa veste, il lui fait se baisser, nouer les cordons de ses chaussures, revenir ensuite vers le lit, prendre Moira sous les bras et les jambes, l'emporter. Elle ne pouvait pas recter la tête.

Il la souleva comme un enfant. Elle était légère ..."
(Moira, L. de P. p. 220)

Dans un tel passage, une herreur silencieuse semble bien s'exhaler du texte, bien qu'elle soit aussi comme la volonté de mort chez Julien Sorel, "entre les mots".

Mais ce silence reste encore au ras des mots, il naît de cet espace entre les mots, il est seulement l'inexprimé. Mais le silence que Green veut évoquer a une dimension métaphysique. Un des derniers chapitres de "Moira" est introduit par ces mots de Robert Browning : "Et pourtant Dieu n'a pas dit un mot". Moins que l'inexprimé, le silence est ici l'inexprimable et, dans l'exemple particu-

lier que nous avons choisi, l'inexprimable absence de Dieu, ce retrait de Dieu chez un jeune homme qui paraissait vivre dans sa proximité. Claudel parlerait ici " de l'ombre que fait l'absence de Dieu ". Jusqu'au meurtre de Moïra, le roman se sustentait par cette dimension verticale, c'est elle qui donnait véritablement son souffle au texte. Green lui retire brusquement cette référence, créant ainsi une espèce de vide qui saisis à la gorge comme un manque d'air. Le silence n'est pas seulement ce que le romancier suggère par le maniement habile des mots, c'est, au delà du langage, ce réel qui se retire ou plutôt puisqu'on ne peut jamais sortir du langage, c'est cette parole abandonnée à elle-même et qui n'est plus habitée par la réalité transcendante. C'est cette brusque abondance de mots précis, nets, tranchants, privés de ces interstices qui laissent apparaître l'essentiel.

Pour en finir en conclusion, la situation métaphysique du langage romanesque grecalien, nous pourrions retenir cette phrase de J. C. Pignat :

" le mysticisme tue le discours et l'esthétisme le laisse proliférer et dégénérer en un agréable bavardage. Or la métaphysique ... veut parler sérieusement, et poser sur

ses paroles le poids d'un sens ». 27

Green cherche indéniablement à donner à son langage le sérieux du langage métaphysique, mais c'est au prix d'une lutte sans cesse renouvelée entre l'esthétisme, cette sensibilité à la magie des mots, et le mysticisme, car Green, tout comme Rimbaud, est " un mystique contrarié ".

Une certaine gravité métaphysique entrave toujours la parole grecque : c'est peut-être la raison pour laquelle la prose grecque manifeste bien un style original sans toutefois inaugurer un langage totalement neuf dans sa forme. Et pourtant, comme sous le verre, Green paraît aussi être tenté de rejeter cette pesanteur. Et, s'il y a bien chez notre écrivain un mystique qui ne cesse de refouler le langage du poète, il y a aussi un poète qui paraît parfois se jouer un peu du mystique pour triompher de sa lourdeur et s'en libérer.

En gardant en mémoire ce double mouvement, nous examinerons maintenant les divers niveaux du langage tels qu'ils apparaissent dans les romans de Green.

II

C'est le principe de l'échelle des réalités que nous retrouvons ici sous la forme d'un véritable étagement des langages. Et, de même que le doute sur la réalité du monde visible amenait Oron à affirmer avec d'autant plus de vigueur l'existence d'une réalité absolue, de même aussi, la défiance à l'égard du langage humain, s'accompagne d'une sorte d'omniprésence de ce que nous nommerons en empruntant cette expression à Jacques Derrida, l'archi-parole.²⁸ L'archi-parole apparaît souvent sous la forme de versets tirés ou inspirés de la Bible. Il s'agit d'abord de la Parole éternelle, source de toute parole pour le croyant. Mais par une sorte d'obscure propagation, le prestige de l'archi-parole s'étend : tel vers d'un poème ou d'un chant, est brusquement mis en relief et distingué, même typographiquement, du texte. Et il n'est pas excessif sans doute de dire que tout le langage romanesque vit à l'ombre ou de l'ombre de cette première parole dont il nous faut maintenant définir et la nature et la fonction.

Dans bon nombre de romans groenlandais²⁹, on peut relever la présence d'un message divin. Voici par exemple, un passage emprunté à la courte nouvelle intitulée

" Christine " :

" C'était un long couloir à plusieurs coudes et très sombre. Une inscription biblique qui, à ce moment prenait un sens particulier dans mon esprit, en ornait l'entrée. Quand je marcherai dans la Vallée de l'Ombre de la Mort, je ne craindrai aucun mal ". (L. de P. p. 317)

Et, dans " Mont-Cindre " :

" Au-dessus d'une porte, une inscription en lettres gothiques noires et rouges, rappelait aux personnes présentes que Dieu est partout et qu'Il entend toutes les paroles que nous prononçons ". (L. de P. p. 10)

Cette inscription domine la pièce où va se dérouler le drame, comme elle domine aussi d'une certaine manière, le roman. Le langage du romancier ne paraît s'instaurer qu'en prenant d'abord à témoin la parole sacrée qui demeure toujours, en dernier recours, le juge, le modèle et le garant de toute autre parole. Ailleurs, Green note encore :

" elle (la porte) était surmontée d'un écriteau en lettres gothiques agrémentées de rouges et qui disait à peu près : " Souviens-toi qu'il y a dans cette pièce quelqu'un qui te voit et t'écoute en silence ". Je trouvais un étrange réconfort dans ces paroles pleines de mystère ". (Le Voyageur sur la terre, L. de P. p. 18-19)

La fascination que ces phrases exercent sur Green s'explique certainement par ce que leur simplicité recèle de mystérieux et d'énigmatique. Sous une brièveté apparente - et cette économie de mots sert toujours de modèle à Green - la parole sacrée laisse paraître une multiplicité

presque infinie de sens : oracle, signe, présage, elle forme comme le point de convergence des événements du roman, elle les éclaire mystérieusement en fournissant comme la clef de la destinée du héros. Rappelons que Green affirme dans son " Journal " que " la Bible contient pour chacun de nous un message chiffré ". (J.S. p. 25)

Nous sommes déjà en présence ici d'une subordination essentielle et qui doit nous apparaître de plus en plus nettement. En effet, ce n'est pas dans ses propres mots que le romancier rend compte d'une destinée, il recourt à une parole venue d'ailleurs, ou plutôt, cette parole surgit comme une révélation; elle monte aux lèvres d'un personnage, elle s'écrit comme d'elle-même aux yeux de l'écrivain surpris.

David, dans " Moïra ", remet à son ami " une édition expurgée du théâtre de Shakespeare ". Joseph lui demande d'y inscrire une phrase de la Bible :

" Soudain Joseph s'écria :

" Si votre cœur vous condamne, Dieu est plus grand que votre cœur ".

Son visage prit une expression enivrée et il répéta le verset biblique d'une voix qui s'étranglait dans sa gorge.

- Oui, fit David. Mais qu'est-ce que tu as ?

- Je ne sais pas. Ce verset m'est venu aux lèvres comme de lui-même ... cette parole me répond.

C'est Dieu qui parle ... c'est comme s'il était entré dans cette pièce avec ces mots à la bouche. Il y a de quoi nourrir de peur ou de joie, David. L'Éternel vient à nous et

il dit cela pour nous reprendre et nous sauver alors que nous perdions pied et que nous glissions dans le désespoir ". (Moira, L. de P. p. 185-186)

Ce verset qui se révèle tout à coup au personnage résume bien ses déchirements. Mais c'est aussi une parole prophétique qui annonce le destin tragique du héros et en particulier son crime. Elle représente enfin une promesse qui laisse, malgré tout, entrevoir l'espérance et le salut.

Ainsi la parole sacrée nous livre comme la quintessence de tout le drame. Elle contient à elle seule tout ce que le romancier s'efforce de traduire péniblement. Et c'est dans un langage qu'il n'a pas à inventer, mais qu'il reçoit que le romancier voit l'oeuvre émerger vers la clarté d'un sens comme si, brusquement, il n'avait pas à écrire mais à lire son propre roman ! Il se produit comme une substitution de langage et Green le sent bien lorsqu'il écrit :

" J'ai peur de ce livre comme j'ai eu peur de tous mes livres. Dans celui-ci comme dans les autres, il y a de grandes brèches par où passe quelque chose qui certainement ne vient pas de moi, mais qui est plus fort que moi et qui parfois m'inquiète comme pourrait m'inquiéter un autre moi-même plus impérieux et plus sûr que le moi que je connais ". (J. Vers l'invisible, p. 13 2 février 1958)

D'une façon générale, le langage propre du romancier ne peut jamais qu'indiquer un sens ou l'appeler, mais c'est

cette intervention bouleversante de Dieu dans le langage qui est seule donatrice de sens.

De sorte que le point de gravité du roman grecien paraît toujours se situer en-dehors de l'univers du discours romanesque. Et l'on songe à la formule de Goethe : " Ein Gott der von aussen stoest ". Le langage du romancier se confond avec un besoin de questionner, d'invoquer, de rechercher un réel dont il est séparé, c'est donc, nous le notions déjà à la suite de M. Blanchet, l'absence même du réel qui fait la fécondité de ce langage. Le romancier parle pour rejoindre le réel. Mais l'archi-parole sacrée est cette réalité même. Sous la forme de l'inscription, elle se contente d'être et d'être là dans une éternelle présence, détachée de la contingence d'une formulation et d'une préférence. Elle est de l'ordre de ce que Heidegger nomme " die Behandlung ". Celui qui en prend connaissance, se voit octroyer la grâce d'une coïncidence avec le réel, de sorte que tout autre langage est désormais superflu et rendu caduc. C'est ce qui se trouve bien illustré dans cette page de " Moïra " qui fait suite à celle que nous venons de citer :

" ... mais l'amour, c'était la tendresse et la joie, ce ne pouvait être la mort, le crime, les gestes terribles. Pourquoi fallait-il que dans l'amour des êtres il y eût

le péché ?

Tournant les pages en sens inverse, il arriva à la première sur laquelle s'inscrivaient les quelques mots tracés par David et il les regarda jusqu'à ce que sa vue se brouillât; les lettres vacillaient devant ses yeux : " Si votre cœur vous condamne, Dieu est plus grand que votre cœur ". Doucement, il rapprocha le livre de son visage et colla ses lèvres sur la phrase du disciple aimé. Ce fut comme si son âme et sa chair, enfin d'accord, se rejoignaient au point précis où se posait sa bouche. Sans même qu'il s'en rendit compte, le livre lui glissa des doigts et il s'endormit ". (Moïra, L. de F. p. 199)

Si, comme nous le pensons, l'archi-parole sacrée domine bien le texte, alors il faudrait aussi pouvoir relire le roman grecien " en sens inverse ", pour s'arrêter à ce message essentiel et voir s'y résoudre tous les conflits. Quel qu'il en soit, la plénitude de ce langage s'achève donc aussi dans la plénitude du silence. L'archi-parole est une parole qui fait silence, et qui, à peine apparue, se transcende aussitôt elle-même. Elle s'épanouit en une présence rayonnante, en un silence éloquent. C'est ainsi qu'on note dans maints passages de Green, cette curieuse métamorphose des mots sacrés en une réalité visible. Par exemple, dans cet extrait de " Varouna " :

" Récite la prière que je t'ai apprise, dit le moine avec douceur.

- Je ne m'en souviens plus.

- Dis : Notre Père.

- Notre Père ... répète Hoïl.

À ce moment, il lui sembla que son cœur s'allégeait. Il lui sembla aussi que les murs de la geôle reculaient dans une sorte de brume; et d'une manière inexplicable, les deux mots qu'il venait de prononcer se transformèrent en

une grande demeure lumineuse où il faisait bon se tenir et se reposer ". (O.C. p. 75)

+ + + + +

Green subit si fortement l'ascendant de cette archi-parole que tout ce qui paraît l'évoquer, même dans son apparence la plus extérieure, semble participer de son pouvoir. Le principe s'étend donc, mais on se désacralise. C'est un langage qui déjà ne vit plus que de l'ombre de l'archi-parole, parfois on usurpant son prestige. C'est ce qui apparaît, par exemple, dans cette obsession de l'inscription, si frappante dans les romans de Green. Une phrase, un mot, ou simplement un nom propre, pour peu qu'ils soient gravés sur une plaque, inscrits sur un mur ou une façade, paraissent tantôt être sauvés de l'inconstance des mots préférés, tantôt leur futilité même est érigée en une sorte d'éternité dérisoire, comme si, en quête d'une réponse au drame de sa vie et donc en quête de l'archi-parole, le héros ne se trouvait que devant des mots sans suite, un message dépourvu de sens. De même aussi, le personnage greenien recherchant la réalité absolue, rencontre tel objet sensible qui s'impose à lui de façon absurde et retient une attention qui voulait se porter ailleurs.

" L'autre boutique, peinte en vert amande, projetait dans

la nuit, une dure et forte lumière qui paraissait prendre possession de la rue. Une inscription en grosses lettres s'étalait en travers de la porte vitrée et informait les passants que Mae veuve Ernest Brod, bianchissouse (gros et fin) était la propriétaire du lieu ... " (Léviathan, L. de P. p. 7)

Adrienne Mesurat, tentant désespérément de fuir le lieu de son crime, erre dans une ville inconnue. Elle aussi, ne rencontre d'autre message, d'autre signe, qu'un nom d'hôtel.

" Elle jeta un coup d'œil sur la façade où des lettres d'une grandeur indécente proclamaient le nom de l'hôtel ". (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 222)

Présence factice d'une parole tapageuse qui recouvre mal le silence angossant d'une réalité essentielle.

Parfois la vanité de ce qui est ainsi proclamé frappe le personnage greenien lui-même. Ainsi, on lit dans " Si j'étais vous " :

" Plus loin un magasin sur la vitre duquel étaient peints en lettres blanches : " Réparation de poupées ". Fabien lut distraitement cette inscription et, tout à coup, elle lui parut si singulière qu'il la considéra d'un oeil attentif, comme s'il se fût trouvé en présence d'une énigme. Se pouvait-il qu'il y eût des gens dont le métier consistait à remettre des yeux à des têtes de poupées alors que de si cruels ennuis tourmentaient la plupart des hommes ? " (O.C. p. 271-272)

Il y a, là aussi, intervention dans le texte d'un message qui lui est extérieur, mais cette intervention est ressentie comme une intrusion intolérable, elle surprend le personnage greenien comme pourrait le surprendre ce que

Heidegger comme " die Unverständlichkeit der Trivialität "

Parfois un nom " s'étale " sur une plaque comme la sottise ou la vanité peuvent s'étaler aux yeux de tous.

" une petite plaque de cuivre où s'étalait en belle anglaise le nom de Mme Alfred Couette ". (Minuit, O.C. p. 44)

Et l'on ne peut s'empêcher d'admirer l'ironie, à la fois amère et fine, dans ce passage de " Léviathan " : la villa des Grosgeorge qui, sous son apparence luxueuse, abrite tant de sordides convoitises, tant d'hypocrisie et de haine, se signale aux passants par " une petite plaque d'émail fixé à la grille (qui) portait en majuscules ces deux mots tracés de biais : Mon Idée " (Léviathan, L. de F. p. 6)

Parfois l'inscription ne conserve plus de la parole sacrée que son obscurité et son mystère. Son prestige tient de ce qu'elle n'est pas comprise. Voici encore une page où l'ironie de Green se donne libre cours :

" ... la troisième (librairie) sise en plein marché aux bestiaux, portait un nom d'une prétention inutile, mais qui paraissait tout naturel parce qu'il n'était compris de personne. On lisait en effet sur la vitrine principale l'inscription suivante disposée en arc de cercle " Aux Mânes du Grand Corneille " ... (Le Visionnaire, L. de F. p. 15)

Mais Green ajoute, un peu plus loin :

" tout le monde savait que vingt cinq ans plus tôt, on

ébergeait des porcs dans la courrette de la maison et que la boutique, avant d'abriter les mânes du Grand Corneille, appartenait à un charentier ". (ibid. p. 35)

Mais c'est dans " Minuit " que nous voyons apparaître, à travers M. Agnel, une véritable manie de l'inscription.

Toute parole d'une portée un peu générale paraît à ce personnage, digne d'être " inscrite sur la façade de Fontfroide ".³⁰ Voici quelques exemples :

" Pas d'occupations frivoles. A chaque heure sa tâche, et la tâche portera son fruit. Vous pourriez inscrire ces mots sur la façade de Fontfroide en lettres ... en lettres d'or, ajouta-t-il après une brève hésitation comme s'il faisait quelque chose d'inconsidéré ". (Minuit, O.C. p. 107)

Ou encore :

" Que toutes les bonnes choses de ce monde vous soient départies sous ce toit et avec elles l'usage qu'il convient d'en faire. Cette simple phrase gravée en exergue au-dessous de la croisée centrale de Fontfroide ne me paraîtrait pas plus extraordinaire que la présence d'une étoile au ciel.

A peine achevait-il ces mots que les volet de la fenêtre en question s'ouvrirent avec un fracas horrible en même temps qu'une voix furieuse retentissait dans la nuit. Agnel, encore une phrase gravée, inscrite ou peinte, et je vous flanque dehors, vous m'entendez, je vous flanque dehors ". (Minuit, O.C. p. 112)

Devant le goût de l'inscription de M. Agnel, on songe à la phrase de J. P. Sartre : " Il semble qu'il y ait un ciel des paroles et des lieux communs où chacun de nous va décrocher les mots appropriés à la situation ".³¹

Subissant l'accendant de l'archi-parole, le poète qu'est

aussi Green, paraît vouloir s'en libérer par cette ironie légère. " Minuit " offre d'ailleurs, d'une façon générale, l'exemple d'un " esthétisme " ou rébellion contre un certain " mysticisme ".

Les lieux communs que M. Agnel voudrait hausser au niveau de la parole sacrée sont certes en tant soit peu dépourvus de sérieux métaphysique. Mais il y a, malgré tout, une sorte de générosité dans la disposition et la proclamation catholico-ecclésiastique et naïve de ces aphorismes qui paraissent soutenir le monde. Et ces phrases banales, grâce à cette mise en valeur de l'inscription, finissent par connaître une sorte de promotion poétique. Car l'archi-parole n'est pas seulement de l'ordre du sacré, mais aussi de l'ordre du poétique. " Or, écrit encore J. Derrida, paradoxalement l'inscription - bien qu'elle soit lais de le faire toujours - a seule puissance de poésie, c'est-à-dire d'évoquer la parole hors de son conseil de signe ... Elle crée le sens en le consignnant, en le confiant à une gravure, à un sillon, à un relief, à une surface que l'on veut transmissible à l'infini ... " ²²

On peut se demander si l'archi-parole grecque ne peut pas se définir d'une manière générale comme ce langage qui se détache de la contingence pour s'élever au rang d'une

" tradition infinie ".

" Que ce projet de tradition infinie s'accomplisse ou non, il faut le reconnaître et le respecter dans son sens de projet ".³⁵

Ajoutons enfin que l'inscription n'est pas seule à prendre ce relief de l'archi-parole. Telle ou telle phrase entendue en rêve prend, même dans son apparence typographique, une signification singulière.

" Il arriva qu'Hélène eut un songe plus singulier que les précédents ... il sortit du fond de l'air ... un verre d'eau qu'une main invisible posa devant Hélène, en même temps qu'une voix douce prononçait cette phrase : " Pour qu'il y ait de l'eau dans ce verre, il faut que quelqu'un l'y ait mise ".

Et comme Hélène demeurait immobile et ne répondait rien, la phrase fut dite de nouveau avec plus de lenteur. Alors il parut à la jeune fille que les choses autour d'elle se transformaient d'une façon qu'elle n'aurait su rendre en paroles; ce fut comme si les meubles, les parois et dehors, les arbres du jardin et les nuées mêmes, dans l'éclat du soleil couchant s'animaient d'une vie mystérieuse et se mettaient à discourir. Leur voix se ressemblait ni à la voix humaine, ni au cri des animaux, ni au son d'aucun instrument; on n'eût pu même dire qu'elle se fit entendre d'aucune manière, et cependant, elle retentissait jusqu'au fond de l'âme murmurant cette phrase étrange qui se revêtait dans l'esprit d'Hélène d'une beauté royale : " Pour qu'il y ait de l'eau dans ce verre, il faut que quelqu'un l'y ait mise ".

Quand elle s'éveilla, la jeune fille trouva sa chambre bien triste et bien étroite ... Elle ne se souvenait pas mieux de la phrase qui lui semblait, un moment plus tôt, contenir la sagesse universelle ... " (Vareuse, O.C. p. 104-105)

Ce passage offre une bonne illustration de ce contraste

entre le pouvoir de l'archi-parole et le langage qui ne parvient pas à se formuler. Green confère ainsi à une phrase des plus banales, le charme d'une incantation. Cette phrase est élevée au rang d'archi-parole et sa magie libère le langage universel des choses " ce fut comme si les neiges, les paroles ... les arbres du jardin et les nuées ... se mettaient à discourir ".

La vie du langage greenien, la respiration de son style, viennent de cette mise en relief d'une phrase et de sa retombée toujours possible. Citons encore pour terminer, ce passage d'Adrienne Mécurat " dans lequel le vers de Racine dans le songe d'Athalie prend brusquement une valeur singulière.

" Et, tout à coup, elle se rappela un vers qu'elle avait appris autrefois et dont les paroles lui virent aux lèvres. Elle murmura :

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.

Jamais elle n'avait réfléchi au sens de ces mots et, maintenant que sa mémoire les lui restituait après des années d'oubli, ils lui semblaient empreints d'une beauté forte et terrible, et elle eut peur. Il y a en effet quelque chose de calme et de rassurant dans les premières heures d'obscurité, mais à mesure que la nuit avance et que tous les bruits de la terre se taisent, l'ombre et le silence prennent vite un caractère différent. Une espèce d'immobilité surnaturelle pèse sur tout et il n'est pas de mot plus éloquent que celui d'horreur pour décrire les moments qui précèdent la venue de l'aube ". (Adrienne Mécurat, L. de P. p. 59)

+ + + + +

Nous sommes ainsi amenés à l'étude de la mobilité du langage greenien. Il ne suffit pas en effet, de dire que la parole sacrée domine les romans greeniens, il faut encore suivre le mouvement par lequel Green opère parfois une véritable substitution de langage. Là encore, la mobilité du langage ne fait que reconstruire la labilité essentielle du réel.

Examinons ce passage tiré de " Chaque homme dans sa nuit " où nous voyons Wilfred tenter de prier au chevet de son oncle agonisant.

" Sans bien savoir comment, Wilfred se redressa et avec lenteur se mit debout. Autour de lui, la pièce chavirait doucement et il pensa " Je vais dormir ", mais soudain ses genoux plièrent ...

Machinalement, les doigts de Wilfred cherchèrent son chapelet au fond de sa poche et ses lèvres s'entreouvrirent, mais sa langue articulait mal et les paroles du Credo se mêlaient dans une confusion indigne ...

... Wilfred dit avec effort :

" Seigneur, donnez la foi à mon oncle Horace ".

Il y eut un long silence.

" Cela ne ressemble pas à une prière, dit l'oncle Horace...

" Oui, fit le jeune homme, mais je ne connais pas les prières qu'on récite dans un cas comme celui-ci.

- Prie encore. Dis les prières de l'Eglise.

- Je ne les sais pas par coeur ...

Les poings aux oreilles, Wilfred s'écria tout à coup :

" Seigneur, donnez-moi ce qu'il faut pour donner la foi à d'autres. Faites que je crois ".

- Pourquoi dis-tu cela ? demanda l'oncle Horace.

- Je ne sais pas ce que je dis, mon oncle. Je ne sais pas prier ...

- Eh ! laissez-moi ! dit Wilfred. J'ai honte ".

Il laissa passer un instant, puis d'une voix plus douce, murmura :

" Tout est bien ".

Ces paroles sortirent de sa bouche comme si elles eussent été prononcées par un autre et avec une netteté qui le tira brusquement de sa torpeur. Il resta quelque temps à genoux, dégrisé, l'âme tranquille ... " (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 81-83)

Il nous a semblé important de citer de longs extraits de ces pages car nous trouvons là, l'exemple caractéristique d'un langage qui semble se perdre : les phrases paraissent s'effrondrer, devenir de plus en plus bredouillantes, inintelligibles. Comme la langue de Wilfred se fait pâteuse et lourde, sa parole paraît embarrassée par les mots mêmes, elle se perd, comme Wilfred perd pied. Et brusquement, dans cet abandon total, jaillit un message fulgurant, ce mot qui rappelle celui-là même que le Christ prononce sur la Croix : " Tout est bien ". Dieu lui-même s'empare du discours. Ainsi le romancier ne cherche pas à parler du réel, mais à amener le réel à parler. Il faut, pour ce faire, que le langage romanesque se vide pour permettre à la parole divine de résonner. La parole de l'écrivain se trouve alors fécondé par cette authentique inspiration. Toutes proportions gardées, on pourrait comparer ce mouvement du langage grecien à celui que J. Derrida observe chez Antonin Artaud : " La générosité de l'inspiration, l'irruption positive d'une parole dont je ne sais pas d'où elle vient, dont je sais, si je

suis Antonia Artaud, que je ne sais pas d'où elle vient et qui la parle, cette fécondité de l'autre souffle est l'impuissance : non pas l'absence, mais l'irresponsabilité radicale de la parole ".⁵⁴

Bien entendu, là où Antonia Artaud éprouve que la parole lui est " soufflée ", dérobée, Green, au contraire, reconnaît que la parole lui est insufflée et qu'il a tout à gagner de l'humiliation de son propre langage. En utilisant le langage, Green veut en même temps le dépasser. Mais il n'est certes pas seul à vouloir contenir cette gageure. Sartre nous rappelle sur ce point que : " La hantise de la connaissance intuitive, c'est-à-dire sans intermédiaire qui fut ... le premier moteur de Parnis, anima d'abord le surréalisme comme aussi cette méfiance profonde envers le discours que Paulhan nomme terrorisme ...

" La poésie, dira Fargue, ce sont des mots qui se brûlent ". Mais il lui suffit qu'ils grésillent, le surréaliste veut qu'ils tombent en cendres. Et Bataille définira la poésie " un holocauste des mots " comme Parnis définissait le bolchévisme " une destruction de la parole ". Le dernier venu, M. Blanchot, nous livre le secret de cette tentative quand il nous explique que l'écrivain

doit parler pour ne rien dire. Si les mots s'annihilent les uns les autres, s'ils s'effondrent en poudre, est-ce qu'il ne va pas surgir derrière les mots une réalité enfin silencieuse ? ⁵⁵

A cette question, Green répondrait par l'affirmative. Mais notons en passant, qu'il n'y a pas chez Green, une auto-destruction bruyante du langage, il s'agit bien plutôt d'un effacement discret, d'un dépouillement. Le discours disparaît peu à peu sous l'invasion progressive des images de l'enfance, par exemple. Comme on le voit dans ce passage tiré de " Léviathan ". Angèle se réfugie dans une église après une aigreur avec sa tante.

" Après l'éclat de tout à l'heure, elle éprouvait la nécessité de se tenir immobile, de réfléchir à tout ce qu'elle avait dit et à ce qu'on lui avait dit ". (Léviathan, L. de P. p. 84)

" Maintenant la nuit tombait de plus en plus vite ... Le silence grandissait et prenait possession de la voûte profonde ... Il flottait dans l'air un reste d'excès dont elle humait l'odeur une ou deux fois avec un plaisir mélancolique. Ce parfum chargé de souvenirs d'enfance lui donnait tout d'un coup le regret de choses qu'elle n'avait pas eues. Jadis, lorsqu'elle était petite, elle se figurait le paradis comme un pré sans limites sous un ciel de printemps ... " (ibid. p. 84)

Et si nous avons choisi, tout à l'heure, l'exemple de la prière, c'est à dessein. Car, dans une large mesure, le langage greenien se confond avec une sorte d'invocation

à la parole. Green veut convier le réel à s'exprimer :
" Il faut donc humilier le style et faire en sorte que
le sujet se défende tout seul ". dira Green.

Cette humilité de Green devant la réalité explique aussi
la discipline très sévère à laquelle il s'estreint. Il
refuse d'être la dupe de cette réalité factice que crée
le jeu même des phrases, du style, des mots. Ainsi, à
une apparente indifférence à la forme, il joint cependant
une constante vigilance. La disponibilité ne doit pas se
confondre avec la passivité, avec l'envahissement sans
contrôle du flot des images dont les surréalistes juste-
ment offriraient l'exemple. Il reste cependant, qu'écri-
vain soucieux et attentif, Green sait aussi perdre pied.

" Que signifie perdre pied ? Cela signifie qu'on ne sait
plus ce que l'on fait et que cela n'a plus d'importance ".
(J.S. p. 135)

Et c'est pourquoi notre romancier s'abandonne à un langa-
ge qui " procède en droite ligne de l'effacement " et re-
nonce à écrire " comme dans les livres ".

À cause de ce dépeçaillement même qui appelle le réel à
se manifester, écrire revient peut-être, malgré tout et
malgré le romancier à " raconter la geste de Dieu en
nous ". (J.S. p. 291)

On se demande parfois pourquoi en dépit de cet univers

greenien où règnent l'ennui d'être, le crime, l'angoisse, le suicide, le désespoir, un accent chrétien se dégage malgré tout de cette oeuvre, et cela même dans les romans les plus sombres de la première période. Il nous semble que c'est précisément dans ce mouvement de l'écriture qu'il convient de le chercher. " L'humiliation du style " rejoint l'humilité d'un écrivain prêt à écrire sous la dictée. Julien Green dira, à propos de " Chaque homme dans sa nuit " :

" C'est après avoir écrit le mot " fin " au bas de la dernière page que je me suis interrogé sur le sens de ce long récit, car il me fallait trouver le titre que je n'avais pas encore découvert. Un vers de Victor Hugo dans un poème relu par hasard, ne sembla résumer le roman : " Chaque homme dans sa nuit s'en va vers la lumière ... " La vie de chacun de nous a un sens qui nous échappe, et ce serait le cas de reparler de la fameuse tapisserie dont nous n'apercevons que l'envers : l'endroit, nous ne le verrons que beaucoup plus tard. Ce qui nous paraît aujourd'hui embrouillé, ténébreux, confus, se montrera sous un aspect harmonieux. Chacun, malgré ses difficultés, ses vacillations, ses chutes, s'en va pas moins, dans une obscurité étouffante vers la paix. Il y aura finalement ce jour où, comme dit l'Écriture, Dieu essuiera toutes les larmes ... Certes, nous ne savons pas comment notre salut s'opère, et notre vie apparaît comme un roman dont nous n'arrivons pas à trouver le titre, mais Dieu trouve le titre ".36

Une fois de plus, la comparaison est significative et riche d'enseignements : l'interrogation sur le sens de la parole, le sens d'un récit ou d'un roman, rejoint toujours l'interrogation sur le sens même du réel. On trouve,

dans la préface de " Varouna ", une illustration tout à fait analogue :

" notre vie, écrit Green, ne s'éclaire, cependant, qu'unie à celles qui la précèdent et à celles qui la suivent comme les mots d'une langue phrase dont le sens général n'est connu que de Dieu ".

Le langage romanesque, tout comme la réalité même que représente l'homme, doit être sauvé de son incomplétude et de ses vacillations. Cette harmonieuse rencontre d'un style littéraire et d'une attitude de vie donne à l'oeuvre grecienne, sa beauté et son accent de vérité.

Mais la substitution du langage qui nous occupe ici, prend aussi la forme d'un véritable basculement du littéraire au pictural. Ce que Green ne peut plus dire, il cherche à le montrer. On accède alors à une sorte de retrait de la fonction signifiante du langage, au profit de sa fonction expressive. Qu'est-ce-à dire ? " Le mot, écrit M. Dufrenno, est à la fois signifiant et expressif, signifiant en ce qu'il recèle une signification objective qui est en quelque sorte extérieure à lui et requiert l'usage de l'entendement; le mot est signe, et plus que signe : il dit et en même temps il montre, et ce qu'il montre est différent de ce qu'il dit ".⁵⁷

Ce que cette substitution nécessite en particulier, c'est

la conversion d'une conscience qui parle en s'interrogeant sur elle-même et sur le réel, à une conscience qui, tout en parlant, rejoint le réel et le langage universel du cosmos. Ou encore, selon Merleau-Ponty : " Il faut que d'une manière ou de l'autre, le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible ".³⁸

Incapable de désigner, de " signifier " ce gouffre qu'il découvre en lui après avoir fait l'expérience de sa lâcheté, Philippe en sent la présence dans le fleuve qu'il observe.

" Au-dessous de lui, la Seine semblait un gouffre noir, profond comme un océan. Pendant plusieurs minutes, il s'aborda dans la contemplation de cette eau lourde et silencieuse. Dans l'ombre, il devinait la forte palpitation des flots autour des piliers et quelque chose en lui répondait à ce battement perpétuel du fleuve, quelque chose de sourd et d'inexprimé ". (Épaves, p. 29)

De la même manière, la présence du fleuve, " attirée " là par le piège des mots, saisissent Philippe et son fils, comme aucun échange de paroles n'a jamais pu le faire.

" Il y avait dans ce mouvement quelque chose de volontaire et d'obstiné qui exerçait une sorte de fascination sur l'esprit ... le rythme profond, l'aveugle énergie de cette masse énorme qui se moult sans repos et roule confusément sous la nuit, il semblait que le ciel en fût plein; tout battait, tout palpitait, tout devenait fleuve; l'homme et l'enfant sentaient dans leurs mains la douce et for-

te pulsation de la Seine, elle montait le long de leurs bras et se répandait dans leurs corps comme un fluide; ... et pendant plusieurs secondes, le même désir et la même horreur les unirent sans qu'ils en eussent le soupçon". (Spavoo, p. 351-352)

La substitution s'opère bien, ici encore. Le romancier, en parlant, prend acte d'une présence, d'une réalité, - ici, le fleuve - et la laisse parler. Et cette présence d'une réalité accuse toutes les fonctions du langage, elle découvre au héros ses propres pensées, elle établit une communication avec autrui.

C'est dans le même sens aussi que nous voyons le langage grecain rejoindre le langage muet du cosmos. M. Dufrenoy écrit à ce propos :

" Il faut évoquer ici les remarquables analyses de M. Eliade et lui emprunter son langage : l'oeuvre d'art imite ou permet une " hiérophanie " ; elle traduit la perception que l'individu a du monde, qui va droit aux forces cosmiques et vitales à travers les apparences fragmentaires et insignifiantes; elle participe à sa volonté de s'insérer dans le réel, dans le sacré ... »⁵⁹

Lecteur assidu de la Bible, Green ne peut manquer d'être sensible à ce langage sacré de l'univers et tenter d'y participer.

" Les cieux racontent la gloire de Dieu

et l'oeuvre de ses mains, le firmament l'annonce,
le jour au jour en publie le récit
et la nuit à la nuit transmet la connaissance.

Non point récit, non point langage,
point de voix qu'on puisse entendre;
mais pour toute la terre en ressortent les lignes
et les notes jusqu'aux limites du monde *.

(Psaume 19, Trad. de la Bible de Jérusalem)

Green reprend, en écho :

" Le ciel était d'un bleu profond et les étoiles parlaient
ce langage que les notes ne peuvent rendre, mais qui ne
troublera toujours, parce qu'il s'adresse en nous à ce
qu'il y a de plus vrai ... " (J. en 1 vol. p. 478)

Ou encore : " Un tel langage anéantit le langage humain.
Même l'effet qu'il produit en nous reste au-delà de la
parole. Un grand bonheur, un profond sentiment de la va-
nité du monde, un sentiment mystérieux qui est analogue
à celui de la présence de Dieu, un silence énorme en nous,
qui est comme un écho du silence des cieux ". (ibid.
p. 496)

Entendre ce langage, c'est paradoxalement se joindre à
son silence.

Dans le passage suivant, emprunté à " Si j'étais vous ",
nous retrouvons une intention analogue : le langage hu-
main s'efface devant le langage sacré du firmament.

" Par dessus les toits, un énorme ciel noir ouvrait ses

gouffres où palpitaient des étoiles ... ces points lumineux disposés dans un ordre secret fascinaient son esprit comme une énigme dont le sens incompréhensible l'apaisait et l'inquiétait tour à tour ... Ainsi devant les astres d'une nuit limpide, Fabien éprouvait la tristesse d'un muet cherchant à dire ce qui est en lui, et il se demanda si jamais un homme avait pu délivrer son âme du grand poids de choses inexprimées dont la charge les étoiles ? (Si j'étais vous, O.C. p. 253-255)

Là encore, le langage des mots paraît abandonner ses prérogatives devant le langage des choses. Il s'ouvre ainsi, à des possibilités riches et nouvelles. Mais il s'expose aussi aux risques d'un perpétuel débordement de la réalité qu'il a appelée à l'existence. La situation du romancier est bien analogue à celle du peintre comme le montre Paul Valéry :

" Car les objets visibles qu' empruntent les autres arts et la poésie : les fleuves, les arbres, les êtres vivants (et même les immortels) quand ils sont mis en œuvre par l'artiste, ne cessent pas d'être ce qu'ils sont et de mériter leur nature et leur signification propre au besoin de celui qui les emploie à exprimer sa volonté. Ainsi le peintre qui désire qu'un certain lieu de son tableau soit de couleur verte, y place un arbre; et il dit par là quelque chose de plus que ce qu'il voulait dire dans le principe. Il ajoute à son ouvrage toutes les idées qui dérivent de l'idée d'un arbre, il ne peut pas se borner à ce

qui suffit ".⁴⁰ Ainsi cette présence du sensible qui donne à l'oeuvre greenienne sa forte pulsion, risque cependant d'en dénaturer le sens. Il se peut que le langage des choses évoquées se retourne contre le langage du romancier et y introduise un nouveau sens.

Mais c'est lorsque le langage romanesque laisse place au langage musical, que nous suivons le plus nettement ce mouvement de subordination du langage des mots.

" Quand la musique parle, ce n'est pas à nous qu'elle parle ... Que ne lance-t-elle pas au-dessus de nous qui reste hors de notre portée ? ... Que n'emporte-t-elle pas à travers nous que nous ne pouvons saisir ". écrit Rilke.⁴¹

Ce mouvement d'abandon à la musique qui frappe Rachel Bospaleff chez Malraux, nous paraît tout aussi apparent chez Green : " Il y a toujours, chez Malraux, cet instant où l'intelligence februe, à bout de mots, s'abandonne à la musique et lui laisse la parole ".⁴² Quand la musique résonne, le langage du romancier ne peut espérer qu'une participation à cette harmonie de sons, il ne peut aspirer qu'à se laisser entraîner " comme des passants qu'on pousserait dans une danse ", selon l'heureuse formule de Bergson dans " Les deux sources de la morale et de la re-

ligion ".

Or la musique se fait entendre en de nombreux endroits dans les romans greenlandais. Relevons quelques exemples.

" - Quand j'étais enfant, dit-elle (Molle Eva) à mi-voix, ma mère me jouait ce prélude. Ecoutez. On dirait une personne très raisonnable qui parle, une personne très supérieure qui verrait les choses de la terre comme une sorte de rêve insensé. Ceci surtout, n'est-ce pas ? Cette petite phrase si simple, à elle toute seule, elle supporte le ciel. Mais la musique de Bach est toujours ainsi. Je ne sais pas comment on peut être malheureuse quand il y a cette voix pour alléger notre peine ". (Minuit, O.C. p. 145)

Bien entendu, là aussi, le romancier parle encore. Mais sa parole n'est pourtant que l'écho assourdi d'une phrase musicale, limpide, simple, dans laquelle se réverbèrent toutes les questions sur le langage et toutes les inquiétudes sur le réel. La musique crée cette parfaite disponibilité qui devra guider l'écriture greenlandaise ". Il nous semble, écrit Bergson, pendant que nous écoutons, que nous ne pourrions pas vouloir autre chose que ce que la musique suggère, et que c'est bien ainsi que nous agirions naturellement, nécessairement, si nous ne nous reposions d'agir en écoutant. Que la musique exprime la joie, la tristesse, la pitié, la sympathie, nous sommes à chaque instant ce qu'elle exprime. Non seulement nous, ... mais tous les autres aussi ". 43

La musique, bien plus profondément que le langage des mots, permet d'établir un véritable dialogue.

" La chambre d'Edwige se trouvait située au-dessus de celle d'Ulrique et il arrivait qu'au milieu de la nuit, la jeune fille fut tirée de son sommeil par le son du piano. Elle ne s'en plaignait pas, elle aimait au contraire cette voix assourdie qui montait vers elle et lui parlait dans l'ombre, tantôt insinuante et douce, tantôt passionnée et bataillonne ... C'était son secret que ce dialogue nocturne entre elle et Ulrique ... " (Le Malfaitteur, O.C. p. 290)

Non seulement Green fait parler la musique en évoquant des personnages jouant ou écoutant de la musique, mais son langage romanesque même épouse les mouvements de la phrase musicale et toute l'écriture grecisienne vibre d'une sorte de " sensibilité musicale ". Rachel Despaloff a été particulièrement frappée par ce trait du style grecisien et rappelle que, chez Green, " plus encore que sa haine de la lumière du jour et son obsession du grand paradis nocturne, la qualité de ses images trahit je ne sais quelle parenté entre l'imagination visionnaire et la sensibilité musicale ".⁴⁶ Cette parenté est soulignée par Green lui-même, quand il relie telle image visuelle à telle impression auditive.

" Tout à l'heure, j'écoutais un air d'Héraclès de Raou-
dol, l'air d'Iole, je crois. L'accompagnement en est
d'une beauté si grave et si profonde que j'en suis resté
saisi comme devant une apparition. La douce nuit qui mar-
che, qui descend je ne sais quel escalier mystérieux

jusqu'à nous, l'oreille la suivait pas à pas, avec ravissement. Je me demande si ce n'est pas par la musique que nous entrons le plus facilement en contact avec nous-mêmes, avec cette partie secrète de nous-même que le monde nous cache, avec Dieu, peut-être ". (J.S, p. 116)

En tendant vers son propre dépassement dans l'expression musicale, le langage établit une coïncidence plus étroite avec le réel et annonce, plus directement, la plénitude de l'intuition.⁴⁵

Le langage progresse et s'enrichit selon le principe d'une véritable correspondance des arts qui n'est pas sans rappeler Baudelaire. D'où cette perpétuelle métamorphose d'une image visuelle en une harmonie musicale et, à l'opposé, cette transmutation d'éléments musicaux en réalité visuelle.

" Un écho prolonge le bruit de ces paroles qui semblaient voler dans la pénombre comme des oiseaux invisibles ". (Minaut, O.C. p. 302)

" elle entendit qu'en jetait sur elle des paroles de colère qui tintaient à ses oreilles comme les appels furieux d'une cloche ... une énorme masse d'eau creusa du ciel noir ...; la pluie battante fustigea le cercueil pendant qu'une voix véhémante retentissait à travers le tumulte et il semblait à l'enfant que cette voix déformait et se brisait sur elle comme une vague ". (ibid. p. 44)

+ + + + +

La parole greenienne nous apparaît donc bien comme marquée par cette nostalgie de la plénitude de l'archi-parole. Celle-ci, en particulier sous la forme du langage

sacré, paraît parfois miraculeusement visiter le langage du romancier. A d'autres moments encore, cette nostalgie se trouve bien plutôt abusée par une parole qui n'est que l'enveloppe de la vérité.

Par delà les mots, mais en s'appuyant sur eux, Green cherche surtout une expression du réel qui en soit comme la vibration essentielle. C'est pourquoi la parole grecque épouse les modulations d'un langage musical, ou fait place au langage muet, mais éloquent de la peinture ou encore, retrouve le phrasé d'une vaste hiérophanie. Ainsi la conscience d'une impossibilité de tout langage incite cependant le romancier à multiplier les langages. Langages qui, d'ailleurs, ne prétendent jamais dire ou formuler le réel, mais qui le visent et l'indiquent " comme des flèches ". On décèle donc dans l'écriture grecque, à la fois une sorte de profusion verbale, un enrichissement constant du langage qui paraît devoir multiplier ses ressources d'expression, et, cependant, une visée vers l'unité et l'abolition de tout langage dans le silence de l'intuition du réel.

III

Que la parole grecque comporte donc cette orientation

essentielle vers la vision du réel, nous paraît maintenant hors de doute. Mais il ne s'agit là que d'un pôle du langage; il faut encore déterminer de quelle manière il naît à lui-même. Et si le langage tend vers le silence, il nous reste encore à comprendre comment, au premier chef, il en émerge.

A lire les romans de Green, on s'aperçoit que le langage n'acquiert pas d'emblée son articulation et son unité de formulation. Il jaillit d'un fond obscur, d'une sorte de sous-langage, fait de bruits, de cris, de chuchotements et de murmures inintelligibles.

Il est possible aussi de formuler ce problème de façon différente en disant que si la parole grecienne est appelée à l'unité de l'intuition, c'est au prix d'une lutte constante contre une dissolution qui risque sans cesse de l'emporter à contre-courant : car elle est menacée par une chute dans le désordre, dans l'éparpillement des mots et finalement par la perte de toute signification. Cette retombée toujours possible du langage, apparaît bien dans ce passage :

" De ses deux mains, elle prit les bras de Mme Legras et voulut dire quelque chose, mais ses paroles se changeaient en cris inintelligibles ... Elle entendit la voix de Mme Legras qui bredouillait de petites phrases en la pressant contre sa poitrine ". (Adrienne Mécourt, I. de

P. p. 404-405)

L'analyse que nous abordons maintenant devrait aussi nous permettre de mieux saisir non plus la réalité vers laquelle tend la parole, mais la réalité dont elle surgit, la source de la parole et non plus son aboutissement.

Le langage est ex-présens. Il suppose la possibilité pour celui qui parle de sortir de son être-là, de prendre ses distances par rapport à lui-même et par rapport à la réalité dont il fait partie, pour l'exposer. On ne peut parler sans cette première distanciation, sans cette séparation.

Dès ce niveau, le héros greenien rencontre un premier obstacle. Il est rivé à sa destinée et sa parole est liée, nouée, étranglée par l'angoisse.

" l'angoisse, la double angoisse de ne pouvoir échapper ni à son destin particulier, ni à la dure nécessité de la mort, et de se trouver seul dans un univers incompréhensible ". (Avant-propos à " Si j'étais vous ", O.C. p. 370)

Sous l'apparente clarté du langage greenien, on ne cesse pourtant de deviner cette formidable et inquiétante poussée de l'indicible, toujours tendu vers l'expression et toujours refoulée. D'où ces interdictions qui se dressent brusquement et interrompent le texte greenien, ou lui

donnant comme un rythme heurté, presque hoqueteux.

" Ah ! tu es contente " cria-t-elle.

Elle voulait ajouter quelque chose, mais les mots s'arrê-
tèrent dans sa gorge ". (Adrienne Mécurat, L. de P.
p. 115)

" Sa langue était sèche et rude contre son palais.

" Que voulez-vous dire ? " balbutia-t-elle après un
instant.

... Alors elle sentit quelque chose de tumultueux qui
montait dans sa poitrine; il lui sembla que toutes ses
entrailles battaient comme bat le cœur ... " Pourquoi
ne regardez-vous ? dit-elle. Qu'est-ce que vous allez
faire ? " Sa voix ressemblait à un cri qu'on étouffe.
Puis elle reprit avec un air indéfinissable qui faisait
songer à un enfant en train de réciter une leçon :
" Papa est tombé dans l'escalier ". (ibid. p. 389)

À vrai dire, il n'y a pas de langage de l'angoisse :

l'angoisse gémit, crie, souffle, hurle. Or l'écriture

grecienne vibre bien sous l'effet de ce bruissement de

sons : cris, gémissements, murmures, chuchotements, bre-
cillements de mots incompréhensibles.

" Et brusquement, il lui sembla qu'elle devenait la proie
d'une force irrésistible, qu'elle n'agissait plus d'elle-
même, mais qu'une volonté étrangère se substituait à la
sienne. Elle cria ... Le son de sa voix la surprit ...
puis de nouveau elle cria ". (Le Malfaiteur, C.C. p. 288)

Les romans greciens sont traversés par ces longs cris de

détresse. À travers les personnages, c'est l'auteur et

c'est l'humanité tout entière qui gémissent sous le poids

d'un réel incompréhensible.

" Un sanglot la secoua tout d'un coup et la surprit, com-
me si ce son rauque et bref qui sortait de sa gorge pro-

venait de quelqu'un d'autre ... " (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 355)

" elle (Clémentine) ouvrit la bouche et livra passage à une sorte d'aboiement de colère et de terreur. Un cri strident lui répondit ... " (Minuit, S.C. p. 50)

Mais ce n'est pas seulement l'anglaise qui étouffe le langage. Nous savons, de l'aveu même de Green, que son œuvre romanesque est profondément marquée par le désir de retrouver le langage de l'enfance.

Mais l'enfant parle-t-il ? Y a-t-il un langage de l'enfance ?

Brian T. Fitch écrit : " Green nous confie : " l'enfant dicte et l'homme écrit. Pourquoi n'est-il si difficile de reproduire dans un livre le vrai langage de l'enfance " (J.I. p. 170) se demande-t-il. Derrière constate pour sa part : " Dès que je prends la plume, ce qui se lève tout de suite en moi, c'est mon enfance " et lui aussi veut retrouver le langage des premières années comme il faudrait parler son langage (de l'enfance). Et c'est ce langage oublié, ce langage que je cherche de livre en livre, imbécile ! comme si un tel langage pouvait s'écrire ".⁴⁶

Maurice Blanchot note aussi à propos de " La Chambre des Enfants " de L. E. des Forêts : " tous ces textes, séparés et comme uniques, forment un ensemble lié où est

présent le thème de l'enfance, c'est-à-dire de l'impossibilité de parler ".⁴⁷ Et Brice Parain d'écrire à son tour : " J'ai dû vivre ainsi, dans une sorte de silence plein et chaud, quand j'étais enfant, puis je me réveille et je parle ".⁴⁸

Chez Greco aussi se trouve la trace de ce réveil douloureux, cette même surprise devant la nécessité de parler et d'entrer dans l'univers du discours adulte. La première confrontation avec la parole qui est aussi la première confrontation avec l'alter ego, correspond à la nécessité de dégager le sens d'un bruit de paroles incohérentes. L'éveil au langage qui est aussi, faut-il l'ajouter, l'éveil au réel, coïncide avec l'expérience douloureuse de la séparation, de la peur de ne pas comprendre et de ne pas pouvoir formuler une réponse.

" Que disait-il ? Cette voix qui résonnait comme à travers une brume, elle en reconnaissait le timbre un peu bas, l'accent payen, mais rien de plus précis n'arrivait jusqu'à elle, aucun mot ne se détachait. Peut-être faisait-il exprès de ne pas mieux articuler. Elle sentit la sueur perler tout autour de son front ... (Léviathan, L. de P. p. 169)

Tout homme à tout homme disait à peu près Morleau-Fonty, parle un langage d'initié. Le personnage grecien vit toujours au seuil de cette initiation, exclu d'un univers où les mots sont sans ombre et sans mystère. Suivons par

exemple, chez le héros de " Epaves ", Philippe Cléry, cette espèce de lutte silencieuse pour accéder à un langage compréhensible. Enfant, il est tout à fait incapable de suivre les propos de sa bonne qui se moque ouvertement de lui.

" Lorsqu'elle (la bonne) se trouvait seule avec lui, elle lui parlait dans son patois de Périgourdine et refusait, en s'esclaffant de lui traduire ce qu'elle disait, mais on devinait siérement qu'elle se moquait de l'enfant taciturne aux yeux timides ". (Epaves, p. 24)

Le langage est pour l'adulte cette arme perfide qu'il tourne contre l'enfant. Green, romancier, utilise le langage avec cette méfiance et cette déférence dues à un instrument qui peut toujours se retourner dangereusement contre celui qui le manie.

Parfois cependant, le langage est moins hostile. Quand il n'exige pas de l'enfant un effort de compréhension, il ne représente encore que la musique d'une voix. Green décrit bien, chez Philippe Cléry, cette sensibilité enfantine aux sons d'une parole qui se distingue à peine du silence et contribue seulement à composer un monde doux et rassurant, rappelant celui de la petite enfance.

" Dans cette pièce silencieuse et bien éclairée, parmi ses livres et ses meubles, il se retrouvait enfin, et cette voix effaçait le souvenir d'une minute désagréable; elle lui parlait avec douceur comme si elle eût craint de le heurter, et elle disait de petites choses sages et sensées

qui rendaient au monde son aspect quotidien ... Tout rentrait dans l'ordre habituel au son tranquille de ces phrases qui semblaient charmer la nuit sauvage et faire taire le vent ". (Epaves, p. 24-25)

Mais il ne s'agit encore là que d'une sous-parole, d'un langage qui n'est pas encore né à lui-même et reste intimement lié à une présence aimante.

Avec l'avènement véritable du langage, l'interlocuteur est pris à parti, contraint de répondre. Or, il y a souvent chez le personnage greenien un refus, infantile cette fois, de cette parole adulte. Le langage s'enveloppe de musique, son sens précis et clair se perd dans la brume d'un foisonnement d'images et d'impressions fugaces, c'est un langage berceur qui permet au personnage de se dérober à l'authentique mise en question du réel.

" elle (Henriette) entendit la voix plus égale de la vieille fille et quoiqu'elle n'essayât pas d'en saisir le sens, elle écoutait ce murmure avec un plaisir confus. Les phrases montaient doucement, sans heurt, sans hâte; on eût dit qu'elles flottaient dans l'air, au gré d'un souffle prudent qui les portait d'une manière insensible jusqu'en des régions planes où elles s'allongeaient avec lenteur; ou bien elles revenaient sur elles-mêmes, imitant les méandres d'une belle rivière raisonnable, et s'attardaient quelque peu sur ces hauteurs paisibles, puis une faible hésitation annonçait la fin du voyage, et elles glissaient mollement vers leur chute ". (Epaves, p. 214)

Il y a donc comme un écartèlement du langage greenien.

D'une part, il tend vers l'explicite, vers l'expression d'une vérité. D'autre part, il s'entoure d'implicite,

tantôt parce que l'évocation, l'allusion, sont les seules manières de cerner une réalité informulable; mais tantôt aussi, par une sorte de mauvaise foi, comme si la clarté sans indulgence du langage devait être recouverte, comme si la parole n'était soutenable que sous la forme obscure et vague d'un bruit de paroles. Là encore, on peut noter dans " Epaves ", ce va-et-vient entre un style net et presque incisif, lorsqu'il ne masque pas le réel :

" Sa promenade sur les quais se résumait en quelques mots, et ces mots reconnaissent malgré lui dans sa tête :
" Une femme appelait au secours et je me suis sauvé ".
(Epaves, p. 41)

et puis un langage glissant, flottant, à la recherche de sa propre définition. Car, la vérité n'étant justement pas bonne à dire, il faut toujours la repenser. L'appel au secours de cette femme n'était qu'un bruit vague, confus, difficile à interpréter et qui n'exige pas de réponse.

" Elle n'avait pas appelé au secours; non, elle avait simplement appelé : Monsieur ! et encore le terme " appeler " paraissait bien fort. Il s'agissait moins d'un appel, d'une voix qui s'élève, que d'un mot presque murmuré ... Si vraiment elle eut été en danger, elle aurait ouvert la bouche toute grande, elle aurait hurlé. Mais elle avait simplement prononcé ce mot et comme il avait l'oreille fine, ce mot, ce son était parvenu " à lui ". (Epaves, p. 33)

+ + + + +

Mais cette tension du langage prend une apparence bien plus marquée encore, quand elle se traduit, chez les personnages greeniens, comme aussi dans l'écriture de Green, par une opposition entre l'impossibilité de parler d'une part, et un débordement effréné de mots, d'autre part.

Les romans greeniens qui, nous l'avons vu, sont marqués par le prestige de l'archi-parole, laissent pourtant aussi paraître cet absurde déferlement de " la parole vaine ", du bavardage.

Autour du héros enmûré dans son silence, gravite une foule de bavards dont les consérages, les propos gébridés, le cailliotage - expression chère à Green - le bruit incessant de mots, étouffent la parole du personnage central. La constance presque obstinée avec laquelle le romancier retourne à cette situation fondamentale, ne saurait être le simple effet du hasard. Nous songeons, dès " Mont-Cinère ", à Emily, prise dans l'étau des propos soupçonneux et harassants de Mrs Elliot et de Mrs Fletcher, nous songeons surtout à la force de présence de ces bavards-types que sont Mme Londe dans " Léviathan ", M. Mecurat et Mme Legras dans " Adrienne Mecurat ", Max, dans " Chaque homme dans sa nuit ".

D'un bout à l'autre de l'oeuvre romanesque greenienne, on est frappé par cette fascination que le bavardage paraît exercer sur un romancier qui se veut pourtant si circonspect dans l'utilisation du langage. Il semble que la parole ait à se conquérir en passant par l'épreuve de son propre excès et de son incontinence.

Mais la parole révèle surtout un rapport essentiel avec la réalité, et c'est peut-être en situant le bavardage dans cette perspective fondamentale, que nous pouvons en mesurer la portée et la signification.

Or, le bavard paraît vouloir étaler devant soi un réel sans mystère et sans surprise. Il se flatte de le dominer, de le posséder parfaitement, après avoir pris soin, au préalable, de le réduire à n'être qu'une apparence superficielle, quotidienne. Ainsi Mac Londe s'étourdissait-elle de paroles et se donna l'illusion de " connaître ces gens " ...

" Alors elle eut un hochement de tête plein d'indulgence : elle connaissait ces gens, leurs occupations, leurs petites aventures, leurs soucis, leurs dettes, leur avoir. Pas un instant de leur vie ne paraissait lui échapper, car elle s'entendait à leur poser des questions, lorsqu'ils passaient à la caisse, et les une la renseignaient sur les autres ... Personne ne se souvenait de plus de scandales, de plus de misères. Sa mémoire ne laissait rien échapper et tout lui semblait précieux dans les cent petits détails qu'elle glanait chaque jour de droite et de gauche, tout pouvait servir ". (Léviathan

L. de P. p. 23)

Green excolle de même à rendre le babil de Mme Legras, dans " Adrienne Mesurat ". L'amour d'Adrienne pour le docteur Maurecourt, cette passion folle qui ne se laisse justement pas formuler parce qu'elle n'est que l'expression d'un destin absurde, se transforme, par les propos de Mme Legras en une banale et malheureuse affaire de cœur.

" ... Et puis, mon Dieu, pour l'âge on pourrait s'arranger; mais regardez-le, maigre, efflanqué, très délicat, paraît-il. Avec ça, pas un sou. Ce n'est pas un parti, pas pauvre.

- Qu'est-ce que ça peut me faire ? dit Adrienne en s'essuyant les yeux. Je ne l'ai pas aimé parce que c'était un parti, reprit-elle d'une voix entrecoupée, je l'ai aimé comme ça "

- Allons ! fit Mme Legras sur un ton ferme, il ne s'agit pas d'encourager un penchant qui ne peut vous mener nulle part. Il faut vous guérir. Vous êtes jeune, jolie, assez riche, n'est-ce-pas ? Autant de choses qu'il se-rait honteux de gâcher ... " (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 361)

Le langage se transforme en bavardage, il délaisse l'implicite, l'ambigu, ce poids de silence qui l'entra-vait, pour s'épancher et se faire explicite, mais cela au prix d'une distorsion qui défigure la réalité même qui est à saisir.

Devant les questions indiscrettes de Mme Legras, " Adrien- ne devint écarlate. Ces questions la bouleversèrent. Elle eut l'impression qu'on lui arrachait ses vêtements. Entendre parler de son amour avec cette désinvolture, et par une étrangère, lui parut monstrueux ". (ibid. p. 189)

On pourrait ici citer ce mot de Green : " Il arrive qu'en nommant les choses on les frappe en plein cœur d'un coup irrémédiable ". (J.1. p. 156)

Mais déjà, nous le sentons, le mutisme et cette débâcle verbale s'opposent moins qu'ils ne se complètent. Tantôt la crainte qui surgit devant le réel étouffe la parole, tantôt la parole, devançant cette angoisse naissante, noie le réel dans un flot de paroles. Green nous fournit plus d'une illustration de ce bavardage dont Heidegger a su analyser les caractéristiques et dont E. Mounier écrit, à son tour : " Son expression (celle de l'être inauthentique) est le bavardage quotidien, où chaque existant est réduit au discours distrait que l'on tient à son propos. L'existence en commun s'y ramène au bavardage en commun : manière d'être d'une existence déracinée, coupée de tout rapport réel entre elle, le monde et les hommes. Le vide s'en recouvre parfois d'une vitalité purement apparente, d'une curiosité papillonnante et superficielle, mais stérile. Le tumulte qu'elle déploie bloque le retour sur soi, masque l'angoisse. Il entretient une fuite perpétuelle devant la responsabilité personnelle ".⁴⁹

Les discours volubiles du père Mesurat, ces lectures à

haute voix du journal local, cachent mal la crainte que
" quelque chose ne change autour de lui ". A sa fille
que la tuberculose consume, il dit :

" - Ta fièvre ! s'écria le vieillard. Mais va donc te
regarder au salon. Tu n'as pas plus de fièvre que moi.
Une mine extraordinaire, au contraire ".
Il continua, emporté par le son de sa propre voix qui
emplissait la pièce : " Je sais ce que c'est que la fièvre.
Je l'ai eue, moi, en 86. On ne se lève pas quand
on a la fièvre, on reste à plat de lit quinze jours
sans pouvoir remuer ".
Germaine fit mine de parler.

" Tais-toi, ordonna-t-il. D'abord ce n'est pas le climat.
On n'attrape pas la fièvre en Seine-et-Oise, tu m'entends,
et tu n'es pas malade, et il n'y a jamais eu personne
de malade ici ".
Sa voix devenait de plus en plus forte. Il cria en ponctuant
ses paroles de coups de poing sur la table :

" Alors, assez, assez, assez. Vous m'entendez ? Je veux
la paix. Je veux qu'on me laisse tranquille ... "
(Adrienne Mearat, L. de F. p. 128)

Le bavardage doit étourdir celui qui parle, endormir
l'angoisse de celui qui écoute, en fin ultime étant de
conjururer le réel lui-même. Ce faisant, il crée pourtant
une sorte de vide qui laisse subsister plus intérieurement
l'angoisse essentielle.

Et parce que le bavardage précède bien de cette inquiétude
définie par Green, qu'il représente une vaine tentative
pour la masquer, les héros grecs, ces isolés
et ces solitaires, ont pourtant tous un besoin vital et
quasi physique de cette présence du bavard. Même abhorré,
le bavard est encore recherché.

" Ce habil de Mme Legras ne lui plaisait pas. Elle croyait deviner dans certaines de ses phrases une intention perfide qui lui donnait à réfléchir ... elle la détestait plus que jamais, mais on est dit que quelque chose la liait à Mme Legras sans qu'elle eût le pouvoir de se libérer de cette odieuse compagnie ... dès qu'elle n'était plus avec elle, Adrienne se sentait prise d'une inquiétude qu'elle ne s'expliquait pas. Le caillottage de sa voisine lui manquait. Il fallait qu'elle entendît cette voix bavarde et indisciplinée qui lui rappelait sans cesse la fin tragique de M. Mesurat. Elle éprouvait alors une répugnance pénible et, à la fois, une espèce de soulagement ". (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 228-229)

Mais il faut aller plus loin. Ces personnages greeniens qu'on croirait enfermés dans leur mutisme, sont, par-dessus tout, des bavards délirants. Songeons à cette image dont on ne peut qu'admirer la puissance d'évocation :

" Elle (Adrienne) prit sa tête dans ses mains pour arrêter le cours des pensées qui la déchiraient. Une espèce d'affolement s'empara d'elle. Elle était seule, elle ne pourrait jamais se livrer à personne. Elle fit la réflexion que si le monde se dépeuplait tout d'un coup et qu'elle demeurât la seule vivante sur cette terre, sa vie morale ne changerait pas. De même, si on lui coupait la langue, elle n'en serait pas moins bavarde. (ibid. p. 194-195, souligné par nous)

Mais laissons à nouveau la parole à Blanchot qui écrit :

" Le Bavard est un homme seul, plus seul que s'il était enfermé dans la solitude d'un silence. C'est un maet qui donne expression à son mutisme en l'usant en paroles et en usant la parole en faux-comblants. Mais son " Je " est si poreux qu'il ne peut se retenir en soi; il fait

silence de toutes parts, silence qui bavarde pour mieux se dissimuler ou mieux se tourner en dérision ".⁵⁰

Ce silence qui bavarde nous le retrouvons bien chez Green aussi, dans ces monologues échevelés qui emportent les héros greeniens comme dans un vertige. Il y a un glissement de mots, de questions, d'images, de rêveries qui, à leur tour, se transforment en rêves, comme si le langage était entraîné par sa propre prolifération. Emily, dans " Mont-Cindre ", retirée dans la solitude de sa chambre, non seulement se parle, mais va jusqu'à s'écrire des lettres :

On ne prend conscience de l'impossibilité de parler du réel, qu'en épuisant toutes les formes de l'expression dans une sorte de rage déceppérée et vaine. M. Blanchot note encore qu'il est significatif que " Le Bavard " de R. L. des Forêts s'ouvre sur la phrase : " Je me regarde souvent dans la glace ". Car, écrit-il, " Ces premiers mots révèlent beaucoup : et que l'homme qui nous parle ne parle qu'à soi, et aussi que l'homme qui ici se parle à la manière dont on se regarde, parle à peine divié et à cause de cela sans espoir d'unité, est à la recherche de sa différence, différence qui ne le rend différent que de lui-même, sur un fond d'indifférence où

tout risque de se perdre ".⁶¹ On peut remarquer chez les héros grecs la même rencontre entre une expérience spéculaire et la " parole vaine ".

Ainsi, à bien étudier chez Green les caractéristiques de ce langage bavard, on s'aperçoit que son sens même s'approfondit. Au premier abord, simple instrument de diversion, il paraît précisément n'être qu'un langage superficiel, sans racine dans le réel, sans conséquence sur lui. Mais comme si, là aussi, il y avait une sorte d'étagement des langages, il y a un flot de paroles qui semble au contraire procéder du réel lui-même : le personnage et, en fait le romancier lui-même, parle sous l'emprise d'une réalité qu'ils ne peuvent plus dominer. Brusquement l'angoisse rompt la digue des interdits sociaux, du sens des convenances, des mensonges.

" Elle se montait peu à peu ... elle dit avec véhémence :
- Tout cela est à moi ...

Elle s'aperçut que ses propres paroles l'emportaient et que Frank ne la suivait pas. Alors elle se mit à lui expliquer la situation créée par les manies avaricieuses de sa mère; toutes sortes de choses qu'elle retenait en elle depuis de longues semaines se livrèrent passage dans un torrent de phrases pleines de rancune ... On sentait que, pour la première fois de sa vie, peut-être, ce cœur nourri de colères et de déceptions s'ouvrait et se libérait avec une joie furieuse ". (Mont-Cindre, L. de P. p. 200)

Le personnage grecs se trouve donc doublement esclave :

d'un mutisme qui l'étouffe d'une part, d'une véritable logorrhée qui l'entraîne d'autre part.

Cet écartèlement apparaît bien dans le passage suivant :

" A quoi bon souhaiter que sa mère revienne ? Ne serait-elle pas la dernière personne à qui il se confierait ... Mieux vaut garder pour lui son inquiétude ... Ne l'a-t-on pas contraint de se taire ? ... Cependant, il est dans la nature de cet homme de vouloir démolir sa vie comme on démolirait une maison construite avec patience. Lui-même n'y comprend rien. La tentation lui vient sans cesse de dire une vérité qui n'est pas du tout bonne à dire. Alors il prend cette feuille de papier blanc qui est devant lui depuis près d'une heure et il y jette quelques lignes d'une grande écriture penchée, puis il s'arrête, lit ce qu'il vient d'écrire dans la lumière incertaine de l'aube et il déchire cette page comme il en a déchiré vingt autres ". (Le Malfaiteur, O.C. p. 249)

On ne peut se tromper sur le sens de ces allusions à la parole écrite, car Green y revient à plusieurs reprises dans ces romans.⁵² La parole écrite, et donc la création littéraire elle-même, porte en elle toutes les contradictions de la vaine parole.

Nous trouvons, pour éclairer ce point, de précieuses indications dans la dernière partie de " Varouha ", et nous voyons Joanne, la romancière porte-parole de Green, dénoncer d'emblée une forme de bavardage littéraire.

Rappelant la lecture qu'elle vient de faire à son mari des premiers chapitres du récit qu'elle rédige, elle note dans son journal :

" je crois que les vingt-cinq ou trente premières pages lui ont plu. Ce sont celles que j'aime le moins. Je les trouve écrites avec un souci évident de plaire, une recherche du tour brillant, de tout ce qui provoque les applaudissements. La scène de procès n'a fait rongir plus d'une fois par la vivacité acclairée du récit, par je ne sais quoi de voulu, d'adroit, de bavard qui dissimule la pénurie des idées ". (Varoune, O.C. p. 239)

La deuxième partie du roman de Jeanne offre un contraste saisissant avec la première. La parole, cette fois, jaillit bien d'une expérience authentique du réel. C'est le réel même qui parle au travers du langage de la romancière si bien qu'elle a, comme le bavard, l'impression d'être débordée, entraînée par un débridement de paroles qu'elle ne peut contrôler.

" Ce qui lui inspire des craintes beaucoup plus vives, c'est cette histoire que j'ai écrite, et plus encore que le récit qui lui déplaît fort, le ton dont ces choses sont dites, l'espèce d'exaltation réprimée qu'il y a au fond de tout cela ... (ibid. p. 231)

L'expérience authentique de la création littéraire est moins, semble-t-il, une tentative pour exprimer le réel, qu'une tentative pour le réprimer. Tentative d'ailleurs vaine : Jeanne n'écrit pas l'histoire d'Hélène Lombard. Car ce qui donne naissance à la parole est aussi ce qui la rend impossible. Le langage pur du réel est aussi impossible que le langage de l'enfance. Il y a dans le réel quel qu'il soit, quelque chose d' " inapprivoisé " et de " sauvage " qui échappe à jamais aux rets du lan-

gage.

" Malgré tout, jusqu'à la fin de ma vie, il y aura en moi quelque chose d'inapprivoisé que rien ne contentera et à qui tout demeurera étranger. Cela, j'essaie de le faire passer dans mes livres; je dis mal, c'est parce que j'ai cela en moi que j'écris ". (Vareuna, O.C. p. 256)

Joanne explique encore :

" Louis donne aux mots le sens qu'ils doivent conserver, aux choses leur place coutumière, à la vie sa hauteur, sa largeur, sa profondeur et son poids éternel. Sans lui, mon esprit bondirait hors du sillon, ce qui est proprement délirer ... " (ibid. p. 240)

Quand Joseph est brusquement habité par ce besoin de parler et de prophétiser, quand il parle sous l'emprise de la réalité transcendante, ou plutôt quand celle-ci parle en lui, son langage devient aussi presque délirant.

" Je voudrais pouvoir parler comme toi ! s'écria Joseph. Et tu par quelque chose d'irrésistible, il lui confia son désir de s'adresser à une foule d'arracher des êtres au démon ... il avait vu des hommes se lever tout à coup et annoncer le message de Dieu avec une force de persuasion extraordinaire ... un petit menuisier ... avait parlé comme un possédé...
Il faut s'abandonner à l'Esprit quand l'Esprit s'empare de vous ! s'écria Joseph ... S'il le faut, je leur parlerai, moi. Je monterai sur une chaise et je leur parlerai de l'Esprit ...

Et quand Joseph parlera du feu de la présence de Dieu,

David rétorquera :

" Qu'est-ce que tu dis ? fit David. Tu parles comme un illuminé ". (Mefra, L. de P. p. 201-202)

On pourrait enfin évoquer le langage d'Adrienne dans

" Adrienne Mesurat " qui se transforme, à la fin du roman en un discours inintelligible et dément.

" Ce qu'elle disait était difficilement intelligible, mais le ton détaché, indifférent de ses propos contrastait avec une certaine volubilité ...
Toute humanité s'était effacée de ce front pâle, de cette bouche exsangue qui parlait sans arrêt ...
Et, tout à coup, un torrent d'injures les plus grossières s'échappa de sa bouche. Elle cria des mots ignobles qu'elle répétait à plaisir, avec une véhémence affreuse, des mots dont elle n'avait peut-être jamais compris le sens et qui maintenant revenaient dans son malheureux cerveau où tout se brouillait dans une confusion hideuse ... " (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 439 et 441)

Si le langage romanesque grecien n'est pas aussi déli-
rant que celui de Joanne, si Green s'écrit ni comme un
illuminé ni comme un dément, c'est qu'il réussit à
maintenir ce fragile équilibre d'un compromis entre la
vanité d'un langage superficiel, et la vanité bien plus
tragique de ce qui devrait être le pur langage du réel.

+ + + + +

Si le langage grecien risque de se perdre en raison
de sa prolifération, il semble aussi guetté par une
sorte de dislocation. Ce véritable démantèlement du
langage n'est que l'une des expressions possibles de
ces déchirements dont nous venons de parler.

Le langage tend vers sa perfection comme vers une union
fondamentale de toutes ses fonctions : fonctions de

communication et fonctions d'expression, en particulier. Car, comme le montre Saussure, la langue est " un système dont tous les termes sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres ". Une telle convergence apparaît rarement chez Green. Le langage se présente souvent comme une sorte de puzzle dont il faut mettre péniblement bout à bout les divers éléments.

Une première scission apparaît déjà dans la compréhension du discours. Les mots sont perçus mais ne parviennent pas à transmettre un sens. Ainsi l'enfant entend les mots de l'adulte, mais ne les comprend pas, nous l'avons dit.

" Pendant ce temps, Elisabeth tenait à deux mains le garde-sus de M. Lerat, et, dans son anxiété, appuyait la tête contre ce dos énorme; elle entendait alors la voix sonore et grave vibrer dans le corps de M. Lerat avec un bourdonnement pareil à celui du bronze, mais elle se voulait pas comprendre ce que disait cette voix ". (Minuit, O.C. p. 65-66)

Le personnage, obnubilé par son obsession, reste comme sourd et aveugle au langage parlé ou écrit.

" Le sens de plusieurs phrases lui échappa complètement, elle les reliait sans se douter de ce qu'il y était dit, sans que les mots parussent même avoir un rapport les uns avec les autres; ce fut surtout la formule banale de la fin qui la frappa, elle ne se lassait pas de ces sentiments respectueusement dévoués, prêtant à chacun de ces mots une signification particulière et profonde ". (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 321)

La sensibilité à la musique ou à la magie des mots fait obstacle à leur compréhension. Parfois les paroles forcées prennent une matérialité d'autant plus surprenante qu'elles sont, par ailleurs, coupées de tout sens.

" Il semblait indifférent que les paroles de l'administrateur fussent intelligibles, car la solennité du lieu, l'éclairage blafard et violent, et cette voix terne qui s'assourdissait à la chute des phrases, tout cela composait un ensemble étrange dont les éléments perdaient peu à peu tout caractère humain ". (Epaves, p. 122)

Souvent le personnage lui-même repousse cette force de médiation du langage et se rend insensible au sens des mots perçus.

" Il courait presque en effet, mais ces voix le suivaient. Par un effort de volonté, il ferma l'oreille à ce qu'elles disaient et ne perçut qu'un bruit sans en comprendre le sens ". (Epaves, p. 29)

On devine aisément que, dans un tel contexte, le dialogue s'avère impossible. Là où le langage appelle la communication, le personnage grecien est renvoyé à sa solitude. La parole n'est pas reliée à une présence, et la voix se déploie comme en-dehors de celui qui parle.

" Elisabeth ! Ce nom prononcé d'une voix haute et tranquille résonna soudain dans l'obscurité ... elle demanda - Qui est là ? Un bruyant soupir fut la première réponse à cette question, puis la voix proféra ces mots avec une gravité légèrement théâtrale : - N'ayez pas peur, mon enfant ". (Minuit, C.C. p. 176)

On se trouve ainsi en présence d'un langage qui, d'une

manière ou d'une autre, paraît toujours incomplet, et, plus encore, tronqué, mutilé.

Plus profondément encore, le personnage greenien est incapable de coïncider avec sa propre parole. Comme Philippe Gléry, dans " Epaves ", il a honte de ce qu'il exprime.

" Tout à coup il s'était revu dans un salon, entraîné de péreror, peut-être sur le courage, oui, sur le courage et l'intelligence. Alors la honte lui avait fait enfoncer les doigts dans les oreilles pour ne pas entendre cette voix ridicule, sa voix bavarde et menteuse ... (Epaves, p. 61)

Le langage proféré ou écrit devient parfois aussitôt étranger à celui qui croyait le produire.

" Et pendant plusieurs secondes, elle contempia stupéfaite ces mots qu'elle venait d'écrire. Elle se proposait de dire tout autre chose et subitement cette phrase s'était trouvée là ". (Epaves, p. 175)

Le langage se fait entendre, on parle ou plutôt, quelque chose parle, et parle même d'abondance, mais à la limite, ce langage perd toute signification humaine.

" Ce bavardage voletait autour d'elle, à droite, à gauche, mais ne trouvait jamais le chemin de son cerveau. Ces phrases se tambourinaient des r s'offraient pour elle aucune ressemblance avec un langage humain ". (Epaves, p. 170)

Mais ce langage, toujours proche de son propre effritement, toujours près de sombrer dans la dissolution, qu'est-il d'autre sinon une des images possibles de la

réalité dans laquelle l'homme vit, ce monde cassé, divi-
cé, " en morceaux " ?

Dans la multiplicité des langages se manifeste bien la
complexité et la difficulté de l'expression du réel. S'il
est vrai que le langage peut bien révéler le réel, comme
nous le rappelait Brice Parain, il risque aussi de s'en-
baller sous la pression d'un réel qui le déborde de tou-
tes parts. On alors, tendant vers le silence, la parole
grecque atteste aussi son impuissance à formuler un
réel qui reste en définitive toujours " au delà des mots ".
En se transformant sans cesse, le langage grecque tra-
duit cependant l'effort toujours renouvelé du romancier
pour rejoindre un réel toujours hors d'atteinte.

NOTES DU CHAPITRE : " LANGAGE ET REALITE "

- 1 - M. Merleau-Ponty, La structure du comportement (N.R.F. Gallimard) p. 188
- 2 - M. Butor, Essais sur le roman (N.R.F. Idées, 1969) p. 7
- 3 - in J. Derrida, L'écriture et la différence (Seuil 1967)
- 4 - Ibid, p. 17
- 5 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (N.R.F. Gallimard) p. 222
- 6 - O. Laffoucrière, Le Destin de la Pensée et " La Mort de Dieu " selon Heidegger (Phänomenologica vol. 34, M. Nijhoff, La Haye 1967) p. 36
- 7 - R. Barthes, Essais critiques (Seuil, 1964) p. 148-149
- 8 - G. Picon, Introduction à une esthétique de la littérature (L'écrivain et son ombre) (N.R.F. Gallimard 1983) p. 159
- 9 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (N.R.F. Gallimard 1963) p. 207
- 10 - Ibid, p. 206
- 11 - Merleau-Ponty établit une distinction entre l'usage

empirique et l'usage créateur de la parole. " Il y a lieu, bien entendu, de distinguer une parole authentique qui formule pour la première fois, et une expression seconde, une parole sur des paroles, qui fait l'ordinaire du langage empirique. Seule la première est identique à la pensée ". (Phén. de la Perception, p. 207, note (3) cf. aussi Signes (N.R.F. 1960) p. 66

- 12 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (N.R.F. Gallimard, 1963) p. 207
- 13 - M. Froust, Du côté de chez Swann (115ème édit. N.R.F. 1939) tome 2, p. 245 à 247
- 14 - Ibid. p. 208
- 15 - R. de Saint-Jean, Julien Green par lui-même (Seuil, 1964) Robert de Saint-Jean rappelle en particulier que le titre " Les clofs de la mort " renvoie à un passage de l'Apocalypse I, 18. Green avait d'abord songé à intituler ce récit " Agraci ", mot qui désigne l'ange de la mort chez les Musulmans. " Si j'étais vous " devait d'abord avoir pour titre " Baphomet ", c'est-à-dire le Prince de ce monde, selon les Templiers. Il y a très certainement chez Green un certain goût de l'hermétisme, de l'ésotérique.

Le fait que le romancier ait pourtant renoncé à ces titres un peu obscurs, prouverait que, tout en étant sensible au charme parfois étrange de certains mots, il en refuse pourtant la facile griserie, au nom de la clarté.

- 16 - M. Merleau-Ponty, Signes (N.R.F. Gallimard, 1960)
p. 52
- 17 - Ibid. p. 53
- 18 - Ibid. p. 97
- 19 - Ibid. p. 95
- 20 - Jean-Claude Piquet, De l'esthétique à la métaphysique (M. Nijhoff, La Haye 1969) p. 15
- 21 - M. Merleau-Ponty, Signes (N.R.F. Gallimard, 1960)
p. 54
- 22 - Ibid. p. 88
- 23 - J. P. Sartre, Situations I (N.R.F. Gallimard) p. 37
- 24 - M. Heidegger, Sein und Zeit (Max Niemeyer, Halle 1927) p. 33
traduit par nous : " Le logos donne à voir l'objet même dont traite le discours ".
- 25 - M. Merleau-Ponty, Signes (N.R.F. Gallimard, 1960)
p. 95
- 26 - J. P. Sartre, Situations II (Gallimard, 15^e édit.)

p. 95

- 27 - J. C. Piguot, De l'esthétique à la métaphysique
(M. Nijhoff, La Haye, 1959) p. 23
- 28 - J. Derrida, L'écriture et la différence (Seuil, 1967)
p. 261

29 - Cette tendance à chercher un message immédiat dans un verset biblique lu comme par hasard, est surtout caractéristique du protestantisme. L'Eglise morave, à Herrnhut, invitait les frères de l'Eglise à aller de maison en maison pour donner à chacun la " Parole du Jour ", c'est-à-dire un verset choisi au hasard dans l'Écriture Sainte.

On peut encore citer chez Green, les passages suivants, où apparaissent des versets bibliques :

Mont-Cinère (L. de P.) p. 10, p. 39, p. 79, p. 136

Le voyageur sur la terre (L. de P.) p. 11, p. 15-19,
p. 32, p. 34-35, p. 46, p. 78

Christine (L. de P.) p. 205-206, p. 217

Moïra (L. de P.) p. 133 et suiv.

Chaque homme dans sa nuit (L. de P.) p. 284-285

R. S. Batchelor, L'art de l'allusion dans " Moïra " in Nottingham French Studies, May 1966, p. 40-49.

note aussi le goût de Green pour ce qu'il nomme

" les phrases prophétiques ". Ce sont, à notre sens, des phrases qui conservent comme un écho du langage biblique et, à ce titre, elles participent elles aussi de l'archi-parole.

Par exemple : " Dans ce monde dont la raison d'être nous échappe, chacun suit obscurément une destinée secrète qu'il ne connaîtra peut-être jamais "

(Epaves, p. 39) ... " Tout homme est roi dans un désert " (ibid.)

- 30 - " Minuit " (O.C.) en particulier : p. 107, p. 110, p. 156, p. 210, p. 112, p. 130, p. 235
- 31 - J. Berrida, L'écriture et la différence (Seuil 1967) p. 24
- 32 - Ibid. p. 24
- 34 - Ibid. p. 253 et suiv. : " La parole soufflée " (à propos d'Antonin Artaud)
- 35 - J. P. Sartre, Situations I (N.R.F. 1948) p. 202-210
- 36 - R. de Saint-Jean, Julien Green par lui-même (Seuil 1964) p. 127
- 37 - M. Dufrenno, Phénoménologie de l'expérience esthétique (P.U.F. 1967) tome 1, p. 174-175
cf. ibid. en note p. 162, note 2 : " A peine peut-être est-on dire que les arts du langage sont

représentative : parce que leur matière est le mot, ils disent, ils ne font pas voir, ils ne dépeignent que par métaphore. Mais l'important pour nous est qu'ils aient un sujet, et, si l'on ne spécifie pas le mode de représentation, on peut appeler ce sujet un objet représenté ».

- 38 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (N.R.F. 1963) p. 212
- 39 - M. Dufrenno, Phénoménologie de l'expérience esthétique (P.U.F. 1967) tome 1, p. 167
- 40 - P. Valéry, Eupalinos (Piéiade) tome 2, p. 104
- 41 - Rilke, Lettre à une jeune musicienne, 13 février 1914
- 42 - R. Escopaleff, Cheminement et carrefours (Vrin 1934) Avant-propos, p. VII
- 43 - H. Bergson, Les deux sources de la Morale et de la Religion, (P.U.F. Ed. du Centenaire 1959) p. 1006
- 44 - R. Escopaleff, Cheminement et carrefours (Vrin 1934) Avant-propos, p. VII
- 45 - On trouve dans cette page de " L'Autre Sommeil ", le principe d'une véritable composition musicale, d'une orchestration.
- " Par la fenêtre ouverte arrivait jusqu'à moi un son

merveilleux, magique. Sans doute bâtissait-on dans le voisinage, assez loin cependant pour que le bruit de ce travail ne fût qu'une espèce de murmure sonore. Ou plutôt, je crois que la chambre où je me tenais devait être au dernier étage d'une haute maison en bordure du Champ-de-Mars, si bien que les cris des aciers perçaient de leur stridence, en s'élevant dans le ciel et que le fracas des machines atténué par la distance, semblait le bourdonnement de monstrueux insectes. Mais cette rumeur où je reconnais l'activité des hommes, un autre son la dominait, si profond, si dur et si grave que jusqu'au fond de ma poitrine j'en ressentais un frémissement et un choc. Peut-être de lourds marteaux heurtant des poutres de fer produisaient-ils ces vibrations retentissantes, mais pour moi quelque chose des régions inhumaines faisait entendre la voix géante du destin ". (L'Autre Soleil, La Palatine, p. 74-75)

46 - B.T. Fitch, Julien Green, Configuration critique (Revue des Lettres Modernes) N. 10, 1966) p. 34

47 - M. Blanchet, in " La parole vaine ", post-face au " Bavard " de Louis-René des Forêts (coll. 10/18, UGE, 1963) p. 162

- 48 - B. Parain, *Petite métaphysique de la parole* (Gallimard 1969) p. 28
- 49 - E. Mounier, *Introduction aux existentialismes* (N.R.F. Coll. Idées 1963) p. 85-86
- 50 - M. Blanchot " *La parole vaine* ", post-face au " *Esavard* " de R.L. des Forêts (coll. 10/18, U.G.E., 1963) p. 170
- 51 - *Ibid.* p. 175
- 52 - Ce jaillissement de mots qui pousse le personnage grecien à écrire à tenir un journal ou à simplement se jeter sur le papier, se retrouve dans la quasi totalité des romans, et en particulier dans :
- Mont-Cindre : Emily s'adresse une lettre comme si elle provenait d'une amie et y répond.
- Le voyageur sur la terre se cesse d'écrire et tout le récit se fonde sur son journal.
- Le Visionnaire : toute la deuxième partie de ce roman s'est constituée que des propos délirants de Manuel.
- Le Malfaiteur : Jean sent le besoin violent de se livrer à Hedwige à laquelle il adresse des lettres.
- Varouna : le journal de Jeanne, le récit qu'elle rédige pour le jeter ensuite dans un puits.

Si j'étais vous : Fabien, torturé de désir, écrit
des histoires.

Epaves : la lettre d'Eliane à Philippe.

Adrienne Mesurat : les messages désespérés qu'Adrienne
adresse à Nanrocourt.

Chaque homme ... : les lettres de Wilfred à Phœbé et
surtout celles d'Angue à Wilfred.

LES TECHNIQUES D'EXPRESSION DU RÉEL

" La Nature est un temple où de vivants piliers,
Laisent parfois sortir de confuses paroles,
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers ".
(Baudelaire, Correspondances)

Ce que la première partie de notre étude a dégagé, c'est une similitude dans les modes d'appréhension du réel. Chez Grecs, comme chez les phénoménologues, la réalité nécessite une mise à l'épreuve de l'imaginaire, elle est soumise aux exigences de la réduction, elle se donne à travers le prisme de la vision.

Il nous reste maintenant, dans la deuxième partie, à cerner les diverses formes de la réalité. Or, il nous semble que la poursuite de notre réflexion sur le langage nous ouvre tout naturellement, à cette nouvelle perspective dans la mesure où le langage représente à la fois une manière de saisir le réel et, en même temps, une forme privilégiée du réel.

Ainsi les techniques d'expression du réel auxquelles nous nous attachons ici, nous offriront aussi une concrétisation du réel. Et le style de l'écrivain n'apparaîtra pas

seulement comme une manière d'exprimer le réel, mais comme le visage même du réel tel qu'il se révèle à travers le jeu des mots, des symboles et des images. Le style littéraire implique nécessairement un style d'être et d'être en communion avec le réel. L'analyse que nous nous proposons de mener dans le présent chapitre représente comme un pont jeté entre les deux aspects de notre réflexion. Et, en ce sens, elle devrait satisfaire à trois exigences essentielles. La première est avant tout d'ordre littéraire. La détermination générale de la parole grecque ne appelle une illustration plus précise. Et, après avoir montré en quel sens on pouvait parler d'une expression du réel, il restait encore à dégager les moyens auxquels recourt Green pour rendre cette expression possible. De cette façon, ce chapitre prolonge et achève bien nos réflexions antérieures. Avec cet examen de la métaphore, de l'allégorie, du symbole et du mythe, avec l'étude de l'évocation et de l'allusion dans les romans grecs, nous cherchons à opérer un retour à la technicité littéraire - comme l'indique d'ailleurs le titre de ce chapitre - afin de compléter ainsi une analyse de langage qui pourrait, faite de ce développement, paraître trop générale, et peut-être surtout, trop philosophique. L'occasion

devrait aussi s'offrir ici de situer Julien Green par rapport à toute une lignée d'écrivains et de poètes, en particulier Baudelaire et les symbolistes.¹

Mais ce retour au littéraire ne se confond nullement avec l'abandon du problème de la réalité, bien au contraire. Suivre le dynamisme intérieur du langage symbolique, c'est en effet emprunter la seule voie possible d'accès au réel. Gaston Bachelard ne cesse de montrer que c'est par le mouvement de l'image et du symbole que " notre pensée va au réel ". La réflexion sur ce que l'on aime à appeler de nos jours " l'écriture ", ne nous confine pas dans le formalisme pur, car, bien comprise, la technique littéraire, comme le démontrent les Nouveaux Romanciers en particulier, peut contraindre le réel lui-même à se montrer sous un nouveau visage. Dans l'expression littéraire greenienne, nous ne trouverons donc qu'une nouvelle manière de formuler la question fondamentale de la réalité. Enfin, nous ne saurions mener à bien cette étude sans voir notre propre critique mise en question. Car, c'est bien dans la manière d'aborder le langage symbolique que se vérifie l'efficacité de la méthode phénoménologique.² Les images et les symboles ne sont pas seulement les objets d'étude d'une critique déjà constituée,

mais provoquent la critique à sa propre constitution. En la conviant à une participation, à une compréhension de l'intérieur, ils l'invitent aussi à se définir dans sa portée et sa valeur.³ On pourrait dire aussi à propos de la méthode phénoménologique qu'elle " fait " et " en faisant, se fait ". Car, en devenant interprète des symboles, elle est appelée à devenir elle-même " lecture symbolique ". Roland Barthes écrit : " Mais dès le moment où l'on prétend traiter l'œuvre en elle-même, selon le point de vue de sa constitution, il devient impossible de ne pas passer dans leur grande dimension les exigences d'une lecture symbolique ".⁴ La valeur et le bien-fondé de notre mode d'approche devraient se confirmer par l'exercice d'une véritable reprise phénoménologique.⁵ Il s'agit, en effet, en partant des figures mêmes examinées dans la première partie, de les récupérer au niveau du texte et, en exposant " naïvement " leur dynamisme, de montrer comment elles contribuent à former l'univers greenions, à définir la réalité, tout en conférant au style de cet auteur sa modulation particulière. La reprise phénoménologique implique donc l'intégration de ces éléments littéraires dans une synthèse métaphysique plus fondamentale et plus conforme, à notre sens, à l'expérience du réel chez

Julien Green.

Ainsi le symbole, " détecteur de réalité " selon la formule de Paul Ricoeur, représente aussi la pierre angulaire d'une méthode phénoménologique que nous cherchons moins à appliquer qu'à cultiver.

C'est donc une triple mise en question : littéraire, métaphysique et méthodologique, que nous nous proposons de présenter dans ce chapitre.

I

Pour un romancier comme Green, l'expérience de l'unité du réel est fondamentale, nous l'avons vu. Tantôt elle rejoint la confusion originelle du moi et du non-moi chez l'enfant, tantôt elle se dévoile dans cet état de demi-sommeil ou de rêverie où les choses paraissent enfin prendre leur vrai visage en se fondant les unes dans les autres. Ainsi le personnage greenien, par une sorte " d'ek-stase " projette son drame sur le monde ou, ce qui revient au même, il prend conscience de son propre drame en le liant sur l'univers. Mais ces diverses expériences semblent finalement se rejoindre dans la vision mystique, dans ce regard du voyant qui embrasse les

divers aspects du réel pour les restituer à la totalité de l'un. C'est à cette source qu'il faut toujours revenir pour situer Julien Green par rapport à toute une tradition philosophique, mystique et esthétique, qui a pris sa forme la plus complète dans le mouvement littéraire du symbolisme. On reste frappé en effet par les nombreuses analogies qui existent entre le style greenien et le style symboliste, par la similitude des procédés techniques, la convergence des mouvements de l'écriture. Il faudrait d'abord faire ici la part des réminiscences de lectures qui ont certainement contribué à façonner le style greenien.⁶ Mais, à tout bien considérer, il s'agit moins d'une filiation littéraire que d'une parenté spirituelle, ou d'une parenté de "race" comme aime à le répéter Green lui-même. Par cela les diverses "écoles" ou "théories", le romancier se rencontre avec tous ceux, romantiques ou symbolistes en particulier, qui ont jeté sur le réel un regard de voyant. C'est bien ce qui ressort d'un texte comme celui-ci :

" Les Contemplations ! Hugo est un des rares écrivains pour qui j'ai eu ce qu'il est convenu d'appeler un culte. Saturne est sans doute inspiré par des expériences de spiritisme et souffre un tant soit peu de cette origine, mais la strophe " Oh ! ce serait vraiment un mystère sublime " ... est d'un grand voyant auprès de qui nous ne sommes guère que des écoliers ". (J. 3, p. 155)

Le rapprochement que nous cherchons à établir ne prendra donc son sens qu'au niveau métaphysique,⁷ et, pour nous, au terme de notre examen phénoménologique.

Il faut enfin souligner que Green lui-même, ne paraît pas s'être avisé ou du moins soucie, de sa parenté avec le mouvement symboliste. Une fois de plus, il fait preuve d'une sorte d'ingénuité : tout entier tourné vers le déchiffrement d'une réalité essentielle, il ne se préoccupe guère de doctrines littéraires, son seul soin étant d'écrire " juste ". Et dans cette désolidarisation à l'égard des théories, dans cette parfaite solitude greenienne, ne retrouve-t-on pas le souci des phénoménologues de faire table rase des doctrines en cours pour se placer naïvement devant le réel à connaître ?

Il reste que la critique littéraire ne saurait passer sous silence des caractéristiques si frappantes, qu'en s'autorisant d'elles, on pourrait bien considérer Green comme un romancier symboliste, au même titre qu'un Proust, par exemple.

+ + + + +

Si la totalité est une, toutes les choses se trouvent mystérieusement reliées et participent d'une commune essence. Ainsi Green retrouve à son tour, le principe

des " rapports intimes et secrets des choses ", le principe de la correspondance et des analogies dont Baudelaire disait :

" Swedenborg qui possédait une âme bien plus grande (que Ch. Fourier) nous avait déjà enseigné que le ciel est un très grand homme, que toute forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant ".⁸
Ce principe se traduit d'abord dans l'ordre sensible où les diverses sensations " se répondent ".

" Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ".
(Baudelaire, Correspondances)

Or pour Green, tout autant que pour Baudelaire, " ce qui serait vraiment (étonnant), c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie ... " ⁹

Cette première forme de la correspondance et qui n'est sans doute simple qu'en apparence, se manifeste dans maints passages. Nous avons déjà noté, dans " Spaves ", cette page où Henriette, endormie, écoutant le bavardage de sa sœur, voit les phrases prononcées :¹⁰

" on eût dit qu'elles flottaient dans l'air ... ou bien elles revenaient sur elles-mêmes imitant les méandres d'une belle rivière raisonnée ... " (Spaves, p. 314)

Dans " Minuit ", Melle Eva parle de

" cet air de Bach qui ressemble aux feronneries du balcon ... Il y a d'abord ceci (son doigt dessina un grand S) et la même chose un peu plus loin, mais tournée dans l'autre sens ". (Minuit, O.C. p. 141)

Proust note ce même glissement de l'auditif au visuel :

" Sans doute les notes que nous entendons ... tendent déjà selon leur hauteur et leur quantité à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques ... "11

A en juger par son " Journal ", Green ne cesse de faire spontanément l'expérience de la synesthésie.

" Hier, j'étais étendu sur le canapé dans mon bureau et sommeillais ... Tous les bruits de la maison m'arrivaient, mais ils m'arrivaient transformés. Un choc d'assiettes dans la cuisine devenait quelque chose de fluide qui se répandait sur mon visage et sur ma poitrine ". (J.2, p. 49)

E. Ficer cite un passage de " Ma Vie " de R. Wagner où le musicien relate une expérience presque analogue à celle que mentionne Green et où la sensation de fluidité se mue aussitôt en accords musicaux.

" En rentrant dans l'après-midi, je m'étendis sur le canapé ... Je tombai seulement dans une sorte de somnolence pendant laquelle il me sembla que soudain j'enfonçais dans un rapide courant d'eau. Le bruissement de cette eau prit bientôt un caractère musical : c'était l'accord de

mi bémol majeur retentissant et flottant en arpèges ininterrompues ... Soudain j'eus la sensation que les ondes se reformaient en cascades sur moi et, épouvanté, je me réveillais en sursaut. Je reconnus immédiatement que le motif du Prélude de l'Or du Rhin venait de se révéler ...¹² Cette sensibilité particulière aux impressions extérieures témoigne déjà de la parenté de Green avec les symbolistes. La sensation est accueillie comme une expérience privilégiée, elle subit une véritable transfiguration et enfin, "épurée", elle annonce déjà le symbole, défini par Verhaeren comme "un sublimé de perceptions et de sensations".¹³

Proust note, lui aussi : "Il y avait des jours où le bruit d'une cloche qui sonnait l'heure portait sur la sphère de sa sonorité une plaque si fraîche, si délicieusement étalée de mouillé ou de lumière, que c'était comme une traduction musicale du charme de la pluie, ou du charme du soleil. Si bien qu'à ce moment-là, les yeux fermés, dans mon lit, je me disais que tout peut se transposer et qu'un univers seulement audible pourrait être aussi varié que l'autre".¹⁴

La fusion des sensations fournit à l'artiste l'occasion d'une transposition poétique, mais bien plus encore,

elle se présente déjà comme la matrice féconde d'où surgissent " volupté et connaissance " du réel, à travers elle, le monde de l'invisible nous fait signe. Ainsi Green écrit :

" Quand je me mets à composer ... les bruits qui m'arrivent ... se transforment d'une manière étrange ... Ainsi la petite note terne que rend une cuillère qu'on pose sur une assiette devient une grande fleur de pierre blanche qui vient me heurter en pleine poitrine, me heurter doucement, sans me faire le moindre mal. Souvent aussi des paroles échangées dans une pièce m'arrivent comme un grand flot translucide dont je suis recouvert. Tout cela je me demande si ce n'est pas un peu de ce que nous trouverons de l'autre côté ". (J.2, p. 117)

Ce que Green voit dans la synesthésie, c'est moins une possibilité esthétique que la révélation d'une autre réalité. Car, par une sorte de grâce que le romancier reçoit, l'ineffable fait brusquement sentir sa proximité.¹⁵

Ainsi ce n'est guère que dans le contexte symboliste qui vient d'être dégagé, que l'on peut comprendre des expressions comme " le tintamarre du soleil ", ou " J'avais l'impression que le silence roulait sur moi ainsi qu'une onde " (L'Autre Sommeil, p. 35) ou encore ce curieux passage emprunté à " Minuit ", où le silence offre au regard un spectacle grandiose :

" Dans l'esprit de la jeune fille, le silence de Fontfroide prenait un aspect physique. Elle le comparait mentale-

ment à une immense habitation, quelque chose d'analogue à une cathédrale, avec des avenues sans fin où le son roulait comme un tonnerre pour se perdre dans les ténèbres des voûtes et se disperser entre d'innombrables colonnes. Elle imagina M. Agnel dans de lointains bas-côtés, errant un peu au hasard de son air de connaisseur, mais sûr de lui malgré tout, car le silence était son domaine ». (Minuit, O.C. p. 140)

Il faudrait ajouter que cette correspondance est toujours saisie dans un climat affectif particulier : par exemple, l'exaltation d'un malade " qui ne distingue plus le possible de l'impossible " (Le Visionnaire, L. de P. p.130). Mais c'est surtout la rêverie ou le rêve qui provoque cette " espèce d'opération magique ", bousculant et ébranlant les évidences sensibles pour leur conférer une valeur nouvelle : onirique, poétique et peut-être surtout surnaturelle.

" Une espèce d'opération magique donnait à mes rêves le poids des choses réelles et les souffrances qui m'avaient déchiré le cœur semblaient à présent les cauchemars dont je m'éveillais. J'échappais enfin à la vie ". (L'Autre Sommeil, p. 130)

" Ce domaine propre de l'esprit qui cherche à se réaliser dans le monde pour aboutir à l'œuvre d'art est le rêve. L'infini du rêve est la source la plus sûre de l'initiation artistique. Le rêve est supérieur à la nature, dit Baudelaire dans l'Invitation au voyage ... »¹⁵
 Mais si le rêve est, pour le poète, l'instrument d'une valorisation esthétique, il opère, pour le romancier, une

transposition mystique. Le rêve greenien est la voie royale par laquelle la conscience entre de " plain-pied dans le grand rêve mystique ". Ainsi Bandelaire forge-t-il ses armes au contact de l'enseignement de Swedenborg et de Fourier, des théories de Wagner et des œuvres de Delacroix. C'est, selon Ch. Morice, " un poète-esthète " " sachant ce qu'il fait ".¹⁷ Rimbaud se livre à un " dérèglement systématique des sens ". Quant à

Mallarmé, il peut écrire : " J'ai toujours rêvé et tenté autre chose avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre ".¹⁸

Il y a, en un mot, chez la plupart des symbolistes un souci de servir l'Art pour l'Art, une recherche méthodique pour renouveler l'expression littéraire jointe à un culte de la valeur esthétique que l'on chercherait en vain chez Green.¹⁹ Il écrit, quant à lui, dans une sorte d'abandon, de dévouement et avec :

" ... je ne comprends pas d'où viennent mes livres, ni pourquoi ils sont comme ils sont ... Mais je ne suis ni un intellectuel, ni même un homme de lettres. J'écris mes romans quand je me sens poussé à le faire ". (Vers l'invisible, J.S. p. 151)

Mais, par delà ces divergences, d'ailleurs tout en nuan-

ces, les symbolistes et Green se retrouvent à nouveau dans ce regard neuf qu'ils veulent jeter sur le monde : dans la vision de l'enfant. Tant il est vrai que chez tous les créateurs authentiques, le génial s'apparente toujours au naïf. " L'enfant voit tout en nouveauté, il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce que l'on appelle l'inspiration que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur ".²⁰ A quoi Green paraît bien répondre quand il écrit : " Tout ce que j'écris procède en droite ligne de mon enfance ". Dans le même sens, H. Fierer note : " Valéry Larbaud a évoqué dans sa préface pour notre " Esthétique de Marcel Proust " la perception enfantine qui ordonne, idéalise et harmonise les matériaux fournis par la mémoire, en pleine ingénuité dans la fraîcheur de la nouveauté " Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée, se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception enfantine c'est-à-dire d'une perception naïve, magique à force d'ingénuité ". (L'Art romantique, p. 67-68) ²¹

Il s'agit donc de redécouvrir " le langage secret qui ne s'apprend pas dans les livres " ce langage même dont rêvait Baudelaire, " le langage des fleurs et des choses

muettes *.

* Dieu parle avec une extrême douceur aux enfants, et ce qu'il a à leur dire, il le leur dit sans paroles. La création lui fournit le vocabulaire dont il a besoin, les feuilles, les nuages, l'eau qui coule, une tache de lumière. C'est le langage secret qui ne s'apprend pas dans les livres et que les enfants connaissent bien *.
(Partir avant le Jour, p. 46)

+ + + + +

Tout comme chez les symbolistes, on voit le principe de la correspondance s'étendre chez Julien Green et prendre la forme d'une véritable analogie universelle.

La correspondance se fait " horizontale " par une relation des divers ordres du sensible.

* Elle écoutait le son de cette voix terne, un peu sourde et le bruit monotone des gouttes d'eau sur l'étoffe du parapluie. Aujourd'hui elle avait l'impression singulière que toutes les choses de ce monde participaient d'une commune essence, par exemple le goût du pain qu'elle avait mangé tout à l'heure et l'odeur du parterre de M. Agnel, la pluie et le discours de M. Agnel *. (Minuit, C.C. p. 106)

Ou encore :

* Maintenant il était installé devant un verre de café noir dont l'odeur et le goût se mêlaient avec bien d'autres petites choses à la triste et banale aventure qu'il poursuivait de semaine en semaine *. (Léviathan, L. de P. p. 7)

Mais il existe aussi une correspondance " verticale " : une essence invisible habite le monde, unit les choses dans la même harmonie ou les joint dans la même " compli-

cité sinistre ».

« La nature a là quelque chose d'indéfinissable, les arbres n'y sont pas comme les autres arbres et le ciel derrière ses nuages semble cacher une pensée secrète, dont le mystère se communique aux pierres des maisons, à l'eau du fleuve et leur prête un air de complicité sinistre ». (Léviathan, L. de P. p. 59)

L'animisme de l'enfant est retrouvé et se transforme chez l'artiste en cette perception capable de saisir
« la vie (qui) éclate en toute chose. G. de Nerval a dit : ' la vie éclate en toute chose ', « tout est sensible ' aussi les piliers chez Baudelaire sont-ils ' vivants '. Il a dit qu'un verbe est attaché à la matière, aussi les piliers parlent-ils ainsi que les chênes de Dodone, où reconnaît la voix de Zeus ou que ceux dont V. Hugo surpré la causerie. Plus exactement ils ' laissent sortir ' des paroles, comme si leur nature, telle la Pythie était forcée ... Enfin ils regardent. Comme Baudelaire a bien retenu cette hantise du regard ouvert dans le monde et qui épie ». ²³

Le langage métaphorique grecien appelle lui aussi à l'existence la vie qui sommeille dans toute chose. Les objets extérieurs s'animent et se personnifient dans la mesure où le personnage rejette sur eux l'inquiétude qu'il ressent.

" Une pensée fortuite naît à telle seconde dans un cerveau préoccupé, et d'étranges rapports s'établissent aussitôt entre l'homme et un monde qui semble ne rien savoir de lui. La conscience de l'être s'étend à tout ce qui l'entoure; le vent devine et les pierres épient ". (Epaves, p. 20)

Mais cette écriture métaphorique présuppose à la fois un mouvement de projection du subjectif dans l'objectif et un mouvement de participation une fusion immédiate antérieure à toute distinction du sujet et de l'objet. Ainsi Guérot, dans " Léviathan ", découvre-t-il la violence de sa propre nature et sa haine contre les Grosgeorge, en vivant, par une sorte de sympathie ordinaire, la violence d'une averse.

" Il pleuvait à verse ce matin-là et des rafales effouillaient le jardin des Grosgeorge avec une sorte de joie furieuse secouant les buissons, fauchant les fleurs, ces ignobles bégonias qui descinaient au coin des pelouses, le monogramme des propriétaires. Au-dessus de ce ravage, les tilleuls agitaient des bras impuissantes ". (Léviathan, L. de P. p. 37)

Green semble ainsi obéir à l'injonction baudelairienne :

" chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel ".

²³ Bachelard évoque d'ailleurs, à son tour, une " correspondance au sens swedenborgien entre la vie d'un élément en furie et la vie d'une conscience malheureuse ".²⁴

Jusque dans leur forme, les figures métaphoriques greenien-

nes prolongent une tradition littéraire déjà bien apparente chez les romantiques. En relisant ce vers de G. de Nerval qui annonce déjà le symbolisme : " un mystère d'amour dans le métal repose ", on est tenté d'évoquer telle page de " Léviathan " où Guéret contemple trois tas de charbon :

" telles trois personnes qui s'assemblent pour délibérer ... semblaient palpiter ainsi que des êtres à qui l'astre magique accordait pour quelques heures une vie mystérieuse et terrifiante ... cette ligne noire faisait songer à un rire silencieux dans une face de métal ". (Léviathan, L. de P. p. 125)

" Ainsi la Nature tout entière vit, le règne minéral comme les autres. Elle pense et parle confusément (de " confuses pensées " a dit Hugo; de " confuses paroles " reprend Baudelaire) ".²⁵

L'arbre dans lequel une très ancienne tradition avait déjà vu l'image d' " un homme renversé ", est un objet privilégié de personification chez Grecs, comme il l'a été chez Hugo, Baudelaire, Proust, Claudel, ou Valéry.

" elle distingua sur le mur blanchâtre le balcon chargé de son feuillage noir comme d'une lourde robe dont le vent agitait doucement les bords avec un bruit de paroles confuses ". (Minuit, O.C. p. 164)

La participation du personnage à la vie secrète de la nature végétale - et peut-être aussi à sa mort - se révèle plus clairement encore dans des comparaisons plus élaborées.

" Un profond silence permettait d'entendre le son des larges feuilles que le vent disputait aux branches des platanes. Elles répandaient l'âcre senteur de la mort végétale et se frottaient l'une contre l'autre comme des paumes sèches. Il écouta cette espèce de frôlement qui parcourait les arbres. Plus jeune, il aimait ce bruit, cette inquiétude, à présent tout lui serrait le cœur ". (Epaves, p. 15)

Un passage de Proust, par exemple : " Cependant, ils (les arbres) venaient vers nous, peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de nées qui se proposaient ses oracles ".²⁶ rappelle cette description qui ouvre " Chaque homme dans sa nuit " :

" Peu à peu les bois se rapprochaient, traversaient des prairies et venaient à la rencontre des voyageurs. Des bouleaux au tronc d'une blancheur soyeuse, frissonnaient dans la brise et l'on voyait aussi des rangées de sapins qui remuaient leurs lourdes manches noires ". (p. 10-11)

D'une part la nature est personnifiée, mais d'autre part, le personnage grecien revêt une sorte d'anonymat qui l'apparente vaguement au règne animal. Nous avons déjà mentionné tous les portraits dans lesquels Green se sert de comparaisons évoquant un animal. Ne pourrait-on pas rapporter ce trait à ces curieuses théories de Lavater et de la physiognomie qui intéressèrent Baudelaire en particulier ? J. Pommier rappelle quelques métaphores caractéristiques : " Elle porte le regard à l'horizon; comme la bête de proie " ou encore " Dans son petit front habite l'amour de la proie ".²⁷

Et le romancier écrit à son tour :

" Après des années de mariage, elle était encore comme une bête qui ne peut prendre son parti d'être tombée dans un piège et pousse sa tête effolée entre les barreaux de la cage, comme s'ils devaient un jour s'écarter miraculeusement ". (Léviathan, L. de P. p. 120)

Ou bien :

" elle comparait mentalement mise Llewelyn à un animal des bois qui cache sa provision de noix pour l'hiver avec cette différence qu'un écureuil, par exemple, n'était qu'innocence et gentillesse tandis que la vieille fille lui semblait l'incarnation du mal ". (Pays lointains, Fragments, J.1, p. 259)

Une étude serrée des caractéristiques du style greenien, pourrait révéler aussi une liaison immédiate entre une qualité morale et l'apparence extérieure d'une personne, en particulier son vêtement. Déjà V. Hugo, par exemple, usait de ce procédé. Rappelons par exemple ce vers :

" Vêtu de probité et de lin blanc ".²³

" Très grand, très droit, il se tenait immobile, avec cet air de deuil et de rectitude morale qui ne le quittait jamais et qui donnait à ses vêtements un aspect si particulier; on est dit en effet que, par la gaucherie de sa coupe, le long pardessus noir de cet homme avait à cœur d'exprimer tout le sérieux d'une âme pour qui les vanités du monde extérieur ne comptent guère ". (Minuit, O.C. p. 104)

Rien d'éventatoire dans ces comparaisons et ces métaphores. On chercherait en vain chez Green, des analogies inattendues, nécessitant un déchiffrement subtil, comme chez un Mallarmé. Les correspondances naissent d'elles-

mêmes sous la plume de l'auteur lorsqu'il s'abandonne à la pente de sa rêverie et renoue avec les visions de l'enfance.

Ces mêmes remarques pourraient s'appliquer à l'allégorie, une figure de style à laquelle Green recourt aussi volontiers que les symbolistes. " L'allégorie, ce genre si spirituel " selon Baudelaire, apparaît sous bien des formes. Ainsi le romancier nous présente, non sans une certaine ironie, l'allégorie conventionnelle des vertus morales.

" L'ordre. Oui. Nous chérissons l'ordre à Fontfroide. Et la méthode ajouta-t-il du ton de quelqu'un qui poursuit un rêve intérieur.

Ordre et méthode. Ponctualité. Attention. Diligence. Ces mots prononcés avec lenteur firent à Elisabeth l'impression qu'elle assistait à un défilé de personnages importants. Il y eut une courte pause après Diligence comme pour donner au personnage qui venait ensuite une place de choix dans le cortège, puis il annonça lugubrement :

- Assiduité au travail. Grande, grande assiduité. Assiduité parut, en effet, très grande aux yeux d'Elisabeth, aussi grande et aussi triste, et aussi correcte que M. Agnel, à qui dans l'esprit de la jeune fille, elle donnait le bras pour clerc la procession. Elisabeth garda le silence un moment, afin de permettre à tout ce monde de s'éloigner ... " (Minnit, O.C. p. 107)

Mais le plus souvent, la mort, la vie, la douleur, le destin, font si vivement sentir leur emprise sur le personnage greenien, qu'ils sont aussi proches et aussi réels que des êtres visibles.

" Et son imagination assemblée, lui représentait la vie comme un être capricieux et terrible, un tyran avec qui il n'était pas sage de discuter ". (Léviathan, L. de P. p. 84)

Et, dans " Chaque homme dans sa nuit ", en lit de même :

" Maintenant, il ne s'agissait pas d'une femme, mais de la mort. Elle se promenait dans les yeux de son oncle et elle le regardait, lui, Wilfred ... L'oncle Horace ne le voyait pas, mais la mort le voyait ". (L. de P. p. 80)

L'évocation allégorique répond chez le romancier à cette faculté spontanée qu'a l'enfant de traduire l'abstrait par une forme sensible. Green rappelle dans " Partir avant le Jour " que " l'impur " était pour lui une réalité tout à fait tangible²⁹ et Denis, dans " L'Autre Sommeil ", résume bien le principe sur lequel se fonde l'allégorie, en disant :

" Je retrouve cette faculté particulière de voir par les yeux de la chair ce que d'autres se représentent faiblement par l'esprit ". (L'Autre Sommeil, p. 149)

Ainsi l'allégorie qui, entre toutes les figures de style, devient si aisément artificielle, indique ici la présence d'une réalité toute proche, simple, familière.

" Rilke eût parlé à merveille de cette pièce obscure où la solitude, le silence et l'ennui se sont donné rendez-vous et s'entretenaient lugubrement d'un monde qui n'existe plus ". (J.S. p. 145)

+ + + + +

Mais les affinités de Green et des symbolistes devraient évidemment se manifester avec le plus d'évidence dans la

fonction que, de part et d'autre, on attribue au symbole. Nous nous proposons de consacrer la plus grande partie de notre reprise phénoménologique à ce problème. Qu'il nous suffise donc d'indiquer ici que le symbole greenien a, à la fois, des résonances baudelairiennes et proustiennes. Rappelons d'abord pour mémoire la fameuse définition de Baudelaire : " Dans certains états d'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle si ordinaire qu'il soit qu'en a sous les yeux. Il en devient le symbole ". Le romancier nous fournit plus d'une illustration de cette forme de symbolisation.

" Un jour... elle avait vu passer un régiment d'infanterie qui revenait des manœuvres et gagnait son cantonnement. Des centaines de jeunes soldats avaient défilé devant elle ... Quelles étranges minutes elle avait vécues ! Avec leurs képis rouges mis de travers et leurs capotes poudreuses, il y en avait qui paraissaient si beaux et si gais, que le seul souvenir de ce spectacle lui donnait chaud au visage. Et cette scène lui semblait l'image et le résumé de sa vie : elle était au bord d'une route, immobile, pendant que ces êtres pleins de force et de joie passaient devant elle sans que, par un mystérieux ordre des choses, elle pût faire un geste pour les retenir ". (Léviathan, L. de P. p. 81-82, souligné par nous)

Nous verrons de plus en plus que l'originalité de Green se manifeste moins dans le choix et la nature des symboles que dans cette incontestable force de retentissement qu'il parvient à leur conférer. Ce spectacle d'un person-

nage " au bord d'une route " ⁵⁰, c'est-à-dire, au seuil d'une réalité qu'il ne parvient pas à saisir, guide la rêverie du personnage vers le sens de sa propre existence, mais il entraîne aussi le lecteur de plus en plus loin, vers le déchiffrement de la situation même de tout homme. Ainsi le symbole se définit surtout par cette valeur d'exemplarité.

Mais c'est à Proust, on le sait, que revient le mérite d'avoir eu donner au symbole une dimension poétique nouvelle en le rattachant plus spécifiquement au souvenir ou plutôt à la résurgence du passé. Proust propose la définition suivante dans " Le Temps retrouvé " : " La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport ... et les enformera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ou même ainsi que la vie, quand rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une à l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots " ⁵¹

Si l'on adopte cette définition du symbole, on en retrouvera aisément l'écho dans les textes groenien. Puisque nous aurons encore l'occasion de revenir à ce problème, con-

tentons-nous de relever ici quelques exemples.

" Pendant quelques années, j'ai gardé au fond d'un tiroir un chapelet de buis qui me venait de cette époque. L'odeur de ces grains de bois jaune était si forte qu'il me suffisait de la respirer pour faire revivre en moi certaines minutes de mon enfance, non les gestes, ni les paroles, mais la qualité particulière d'un moment ... Il ne s'agissait plus de souvenir, mais de la réminiscence d'un monde disparu avec sa lumière, son souffle, ses rêveries fugitives ". (Le Visionnaire, L. de P. p. 61-62)

Comme chez Proust, la symbolisation, si elle se fonde sur l'association des idées, la dépasse pourtant, en substituant le monde passé au monde présent, et sans doute, en substituant le réel à l'illusoire. Ainsi Proust, dans " Le Temps retrouvé ", établira un lien entre le bruit d'une conduite d'eau et le bruit des sirènes des bateaux dans le port de Balbec et " Dans ce cas-là comme dans tous les précédents, la sensation commune avait cherché à recréer autour d'elle le lieu ancien " et " c'est l'immigration dans un hôtel de Paris d'une plage normande ou d'un talus d'une voie de chemin de fer ".³³ autant dire " la renaissance d'un monde disparu ":

" ... et tout à coup, la forte odeur de l'eau l'enveloppa, mêlée à celle du brouillard; elle réveilla en lui le souvenir de crimes racontés par les journaux et d'une vieille chanson sinistre que lui chantait sa bonne autrefois. Dans l'espace de quelques secondes, il revêcut son enfance; l'émotion lui fit retenir son souffle comme pour garder en lui cette odeur qui ressuscitait un monde. Des moments, comme ceux-là, n'étaient pas rares dans sa vie;

sans cesse son être entier se cherchait ailleurs que dans le présent ». (Epaves, p. 38-39)

Le mouvement qui s'ébauche déjà dans la symbolisation et qui se fonde sur le désir de sauver le réel des " contingences du temps ", reçoit plus d'ampleur encore par l'usage du mythe. N. de Régnier écrit à ce sujet : " Les Poètes récents ont considéré autrement les Mythes et les Légendes. Ils en cherchèrent la signification permanente et le sens idéal : où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles. Un Mythe est sur la grève du temps comme une de ces coquilles où l'on entend le bruit de la mer humaine. Un Mythe est la coque sonore d'une idée ".³⁵

Notons que cette revalorisation du mythe est caractéristique de la pensée symboliste mais aussi de la pensée phénoménologique. C'est en tenant compte de cette nouvelle rencontre, qu'il nous faudra examiner le langage mythique chez Green et particulièrement tel qu'il apparaît dans " Varouna ".

L'analyse trop brève que nous venons de tenter, n'avait d'autre fin que de poser quelques jalons. Mais les rapprochements immédiats que l'on peut établir montrent assez que, dans sa forme du moins, l'expression greenienne est une expression symboliste.

II

Cependant, les liens qui unissent Green aux symbolistes ne reposent pas seulement sur des analogies de pure forme. Celles-ci, à leur tour, procèdent d'une même expérience du réel. C'est elle que nous nous proposons de définir d'un peu plus près dans le présent paragraphe afin d'asseoir les constatations antérieures sur un terrain métaphysique plus ferme, afin aussi de préparer plus radicalement la répétition phénoménologique vers laquelle tend tout ce chapitre. Un texte important tiré du " Journal " de Green servira de point de départ à notre discussion.

" " Je suis quelqu'un qui pense à autre chose " disait Hugo. La musique ne fait penser à autre chose, ne parle que d'autre chose. On l'écoute et elle dense des nouvelles de cet autre chose inexprimable qu'elle décrit si parfaitement. L'autre chose de Bach, c'est Dieu. On ne peut que faire allusion. La poésie fait allusion. Elle est précise (quand elle ne l'est pas, elle est simplement mauvaise) mais elle parle d'autre chose ". (J.B. Vers l'invisible, p. 226)

Tel qu'il est ce passage pourrait être mis en parallèle avec " La Définition de la Poésie " que propose Mallarmé et qui représente comme la clef de voûte de tout l'univers symboliste : " La poésie, écrit-il, est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence; elle dense

ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle ".³⁴

La croyance en l'existence d'une autre dimension de la réalité constitue le fondement de toute vision symboliste. Là où Mallarmé parle du " sens mystérieux des aspects de l'existence ", Green évoque un " autre chose inexprimable ".

Or l'écrivain symboliste soutient une gagoure : celle de vouloir exprimer cet inexprimable. Son langage, essentiellement poétique, musical, suggestif, vise à donner de plus en plus de réalité à ce qui, par définition, ne peut pourtant pas se nommer.

+ + + + +

Chaque chose est à la fois elle-même et autre chose.

L'unité du réel pré suppose le dévoilement d'une nouvelle dimension : derrière l'apparent, le réel, sous le clair, l'obscur, sous le visible, l'invisible, au delà de la nature, le surnaturel, par delà le monde, Dieu.

Ce qui est mystérieux, ce n'est pas tant l'existence même de cette autre dimension que la rencontre singulière de deux ordres incommensurables. Se demandant " où gît le mystère ", Jean Guitten répond : " C'est à mon sens dans la zone des sutures, des enveloppements et des inhérences

surtout quand " un ordre de grandeur " s'insère dans un autre " ordre de grandeur " de valeur moindre, auquel il est intimement uni : ainsi l'âme dans le corps, l'objet dans le sujet, la pensée dans la parole, la grâce dans la nature, l'éternité dans le temps, le créateur dans la parabole du monde. Tout mystère, en ce sens, comme l'avait pressenti Pascal est un passage ".³⁵ Cette zone des sutures semble très exactement correspondre à ce que l'on a appelé la notion de " seuil " chez Green.³⁶ L'auteur ne parle-t-il pas aussi de " la lisière de l'inexprimable " ? (J.B. p. 231) C'est à cette " lisière de l'inexprimable " qu'il se tient en effet, refusant de réduire le mystère à la perspective particulière que lui confère nécessairement telle doctrine ou telle croyance. Toute tentative pour apprivoiser le mystère en le rangeant dans une quelconque explication du monde est repoussée.

" Tout ce qu'il y a de voulu et d'organisé dans le mystère ne gêne " (J.B. p. 229) Attitude qui ne va pas sans rappeler le rejet des phénoménologues de toute explication réductrice. Dans ses romans du moins, Green a toujours sauvegardé les mille facettes du mystère : ce qu'il a de proche, de familier, d'attirant, mais aussi

d'abourde, de menaçant, de scandaleux. Il y a toujours dans le mystère tel qu'il l'évoque - et cela presque en marge des certitudes de la foi - quelque chose de " profondément désaccordé ". Relevant d'une exposition sur-réaliste, Green écrit :

" Nous nous trouvons en présence de quelque chose d'une réalité puissante, mais qui ne fut jamais exprimée parce qu'elle est en deçà du langage humain; elle demeure entourée de silence au coeur d'une solitude infranchissable et ces roseaux qui poussent au pied d'un lit en offrent une des images les plus directement accessibles. C'est le rêve dans ce qu'il a de profondément désaccordé et d'invinciblement réel, c'est le rideau levé sur un cauchemar dont la beauté lourde et sinistre réveille les plus anciens souvenirs du monde ... À vrai dire, c'est une réalité louche et ténébreuse. Pour le comprendre moi-même, je n'ai qu'à réfléchir aux vastes étendues de lumière que contient l'oraison dominicale; là ne résonne plus le long mugissement funèbre de l'inconscient, mais la voix du berger qui mène ses brebis vers les eaux rafraîchissantes ... " (J.3, p. 229-230)

Si, comme le dit encore l'auteur, à la suite de ce texte, " l'inexprimable n'est pas un vain mot ", qu'est-il donc? Il est tout cela à la fois : beau et sinistre, ténébreux et lumineux, il se donne dans le cauchemar et le rêve, il laisse deviner l'essence de la vie et de la mort, il révèle une puissance divine comme aussi une puissance démoniaque. En renonçant à donner au mystère une forme précise, Green se distingue d'un grand nombre de symbolistes et se situe en marge de tout un mouvement ésotérique et mystique. Ainsi on ne peut guère le confondre

avec Huyemans dont il a pourtant avidement lu les oeuvres durant sa jeunesse. On sait que, avant sa conversion au catholicisme, Huyemans s'est beaucoup intéressé à l'astrologie, au magnétisme et il admet l'existence de réalités surnaturelles bien déterminées, présentes dans l'univers. G. Michaud rappelle que dans " Là-bas ", Huyemans écrit : " L'espace est peuplé de microbes. Pourquoi ne le serait-il pas d'esprits et de larves ? " ³⁷ Green n'a pas été insensible à toute une tradition d'écotérisme. Il se tourne aussi vers la philosophie orientale, comme l'attestent " Minuit " et " Varouna ", comme s'il devait trouver là de quoi élucider le mystère. Et pourtant cet intérêt semble aussi s'accompagner d'un mouvement de retrait : il ne s'agit pas de se laisser prendre au piège des explications, car nommer le mystère, n'est-ce pas déjà perdre le sens de l'inexprimable ?

Ici aussi le romancier nous paraît avoir sauvegardé une ingénuité essentielle devant le mystère du réel. Green, que Gide qualifie pourtant d'écrivain " fantastique ", n'a besoin ni de " larves ", ni d'esprits pour peupler son univers romanesque. Ne le voyons-nous pas s'irriter contre certains surréalistes qui cherchent manifestement à " forcer la main à l'ango du bizarre " ? (J.S. p. 222)

Point n'est besoin même d'inventer le fantastique et de créer quelque extraordinaire empyrée. Le fantastique se déçoit et se reconnaît; pour celui qui sait voir, il est installé au cœur de l'existence la plus quotidienne. Mais on peut se demander, à juste titre, si le sens du mystère n'a pas malgré tout pris une nouvelle inflexion avec la conversion définitive de Green au catholicisme. Pour éclairer ce point, tournons-nous, cette fois, vers Claudel. G. Michaud montre bien de quelle manière la foi catholique et la lecture de St Thomas furent comme l'aboutissement " aux questions restées pendantes jusque là": " Toutes ces routes interrompues, la recherche mallarméenne d'une structure symbolique de l'univers, la quête risbalde d'un langage créateur, trouvaient peu à peu leur issue, tous ces tâtonnements s'éclairaient ".³⁶ Dans le contexte chrétien, le mystère reste certes entier, mais il s'enveloppe de certitude, il ne jette plus son ombre angoissante sur l'existence humaine, mais l'éclaire de l'intérieur. D'ailleurs, ne s'offre-t-il pas à Claudel en même temps qu'un " divin lexique " ? On ne décèle guère chez Green une évolution semblable. Les préoccupations religieuses et même la foi sincère et passionnée de certains personnages comme Joseph dans " Noirs ", ou " Wilfred "

dans " Chaque homme dans sa nuit ", ou encore le héros de " L'Autre ", laissent cependant subsister en son entier, le mystère de l'existence humaine avec son poids d'inquiétude et d'angoisse. Si le mystère se soustrait à toute formulation dans une perspective ésotérique, s'il est à peine informé par la foi, il ne reste plus qu'à le comprendre dans le lieu de sa manifestation : c'est-à-dire, au niveau même du texte littéraire.

+ + + + +

C'est bien là tout le paradoxe du mystère qu'il échappe par définition, à toute tentative de formulation par le langage puisqu'il est l'inexprimable, l'infermulaire, l'innomable, l'indicible, et que pourtant il nécessite la création d'un langage pour être. " Metaphysische Gegenständlichkeit hat vor aller jeweiligen Bestimmtheit einen spezifischen Charakter. Sie ist Funktion einer Sprache, welche Transzendenz im Bewusstsein der Existenz verständlich macht. Durch die Sprache dieser Gegenständlichkeit kann sich Existenz zur Gegenwart bringen, was sie als Bewusstsein überhaupt nicht wissen kann ".⁵⁹

Un examen du vocabulaire grecien devrait déjà être riche d'enseignements. Une première lecture d'une page de Green révèle d'abord l'usage constant de certains adjectifs qui

évoquent directement l' " inexprimable " ; " mystérieux ", " magique ", " étrange ", " secret ", " singulier " sont des qualificatifs qui reviennent sous la plume du romancier aussi souvent que sous celle de Baudelaire. Soulignons-les dans les exemples suivants :

" elle regardait les rideaux qu'une vie mystérieuse paraissait animer " (Mont-Cindre, L. de P. p. 45)

" malgré ses inquiétudes et la frayeur qui la faisait regarder autour d'elle dans sa chambre mal éclairée, elle éprouvait une joie étrange (ibid. p. 45)

" La nature a là quelque chose d'indéfinissable ... Ce ciel derrière ses nuages semble cacher une pensée secrète dont le mystère se communique aux pierres des maisons ... et leur prête un air de complicité sinistre " (Léviathan, L. de P. p. 59)

" Le silence avait cette qualité singulière qu'il n'acquiesce en général que loin des grandes villes; ce n'était pas simplement la cessation du bruit, mais quelque chose d'intérieur et de profond " (Epaves, p. 133)

" elle était accessible à la magie du soir, à ce quelque chose de trouble et de délicieux qu'elle respirait malgré elle, dans la douceur étouffante de l'air tiède ". (Les Pays lointains, Fragments, J.1, p. 349)

L'importance accordée aux adjectifs nous paraît être un des premiers éléments permettant de caractériser le principe de l'allusion. La réalité, restant en fait informulable, il faut tenter de la saisir latéralement, et, puisqu'il n'est pas possible de la définir à l'aide de substantifs, il faut multiplier les qualificatifs : d'où ce privilège accordé à la connotation au détriment de la

dénotation.

Ajoutons d'ailleurs que l'écriture symbolique procède de la même nécessité. Le symbole n'est-il pas, selon Bergson, une sorte de " ruse " qui permet de saisir une réalité échappant à tout autre langage ? Il faut faire usage de mots " glissants " ⁴⁰, non pas directement significatifs, mais évocateurs, suggestifs, faisant jaillir un foisonnement d'images et d'émotions.

" Les mots rendraient mal l'espèce de joie épouvantée qui m'agite, mais la pénombre aidant, je m'imaginai sans peine les transports d'un cœur dévot dans un temple où s'accompliraient des mystères. Une émotion vague et puissante me souleva ". (L'Autre Sommeil, p. 86)

Mode de saisie indirecte, l'allusion opère donc un glissement du substantif au qualificatif. Tandis que les images et les émotions souvent contraires qui naissent chez les personnages, ne sont que l'écho subjectif d'une réalité que tout désigne, évoque, parfois même invoque, mais qui reste pourtant absente. ⁴¹ Ici encore, on pourrait évoquer les rapports entre l'art de la suggestion selon Green et selon Mallarmé. Et, s'il existe une parenté entre notre romancier et les symbolistes, c'est là qu'elle prendra son véritable relief.

Jusque dans leur forme et leur expression, les idées greeniennes recouvrent ici celles de Mallarmé. " Il arri-

ve qu'on nommant les choses, on les frappe en plein cœur d'un coup irrémédiable », écrit J. Green (J.1, p. 156)

Et Mallarmé note de même : « Je pense qu'il faut au contraire qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant ... Nommer un objet c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu, le suggérer, voilà le rêve. C'est le fait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements »⁴³

Ce que Green admire pourtant chez Mallarmé, c'est l'art d'évoquer le mystère tout en adoptant un langage précis et clair comme « un bloc de cristal ». Lisant le début d'« Hérodias », il note dans son « Journal » :

« On ne voit pas que la langue puisse dire plus, ni mieux; elle a chez Mallarmé une qualité singulière de limpidité extrême jointe à une grande complexité interne; c'est un bloc de cristal taillé qui tourne sur lui-même, tantôt on voit le contour et brusquement le dessin se perd, les arêtes s'entre-croisent et semblent se multiplier dans une apparente confusion d'où jaillit sans cesse la lumière. On a dit à tort que c'était une langue obscure. C'est le contraire d'une langue obscure, c'est une langue sans ombre aucune et dont le mystère est comme tissé de rayons ».

(J.4, p. 48)

Texte précieux, non seulement pour la compréhension de

Mallarmé, mais aussi pour celle de Green dont il traduit l'idéal de rigueur. Le mystérieux n'est jamais la parure artificielle d'une réalité que l'on cherche à obscurcir pour la rendre plus attrayante : il ne correspond nullement chez Green à un maniérisme littéraire qui rappellerait assez bien le maniérisme de ces personnes qui " font du mystère " dans la mesure précise où elles n'ont rien à cacher. Green tente de conjuguer l'expérience authentique du mystère avec un style parfaitement limpide.⁴³

Et, à y bien réfléchir, il a su maintenir " à la lumière de l'inexprimable " un équilibre assez remarquable. Nul peut-être, ne s'est aventuré dans cet ordre de l'inexprimable avec une audace plus grande et avec, pourtant, une retenue de langage plus marquée.⁴⁴

Mais à quelles autres exigences obéit l'expression du mystère chez Green ? Le romancier explique lui-même, dans son " Journal " :

" On peut toujours " faire mystérieux " en s'expliquant pas. L'art consiste à rejeter le mystère derrière l'explication ". (J.I., p. 125)

L'impression de mystère n'est pas arbitrairement créée par une absence d'explication. Au contraire, tout objet, toute situation, tout comportement sont des signes qui exigent une interprétation, ce sont des incitations à

l'explication. Donnons quelques exemples de ce trait. Un rayon de soleil éclaire un arbre parmi d'autres. Ce qui pourrait rester de l'ordre de la pure constatation s'offre aussitôt au romancier comme une question, une énigme latente qui appelle le déchiffrement.

" Ça et là un rayon de soleil brillait sur l'écorce d'un arbre et l'on eût dit qu'il voulait le désigner ainsi à l'attention car ces taches de lumière faisaient songer à un choix mystérieux " (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 12)

L'allusion vient ici de ce que Green suggère une causalité, indique une intention présente dans le moindre trait du paysage, mais les contraint aussitôt à l'entendement en évoquant " un choix mystérieux ".

De la même manière, le comportement humain produit une impression d'étrangeté, non pas qu'il soit sans motivations, mais ces dernières paraissent toujours précaires, insuffisantes. " L'art suggestif de Julien Green, écrit R.B. Batchelor in " L'art de l'allusion dans " Moïra " ", consiste donc en un effort très conscient de fouiller le subconscient de son personnage tout en laissant intactes la bizarrerie et l'incompréhension qui marquent ses réactions ".⁴⁶

Le mystère ne s'oppose pas tant à l'établissement d'une relation causale qu'il ne vient prendre place dans l'écart, le hiatus qui existe toujours entre la cause et

l'effet. L'étrange n'est pas une création arbitraire du romancier. Il naît par exemple, de l'obscurité qui entoure la connaissance d'autrui. Wilfred, auprès de sa tante, " la considéra de loin comme un être mystérieux qu'il ne connaissait pas ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 65) Plus souvent encore, le romancier tire parti du jeu contraire des motivations humaines. Or ce dernier se déploie d'autant plus librement que la présence d'autrui ne vient pas imposer aux actions ou à la rêverie un semblant de cohérence. Greca explique lui-même :

" Jamais les hommes n'agissent d'une façon tout-à-fait aussi étrange que lorsqu'ils sont seuls ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 68)

Or le héros grecien par excellence est un solitaire. Faut-il donc s'étonner que l'étrangeté de sa conduite s'étende à l'atmosphère romanesque tout entière ? Quand la contradiction et la scission dans l'être sont vécues avec suffisamment d'intensité, un dédoublement s'opère et la conscience voit la naissance de ses " propres hybridations ", comme le montre R. Ruyer : " Au fond de l'Unheimlich, il y a l'idée de possession : l'être ou la chose inquiétante nous paraît " possédée " et en même temps nous nous sentons nous-mêmes, devant elle, en dan-

ger de possession; nous nous sentons obscurément menacés par une monstrueuse hybridation de notre conscience et de ces consciences " aliénées ". Le thème du " double " le révèle à la perfection. C'est un fantôme qui est " moi " mais un " moi " inférieur, automatique, soumis au destin fatal et jetant sur " moi " l'ombre de sa fatalité ... L'angoisse ou le " mystérieux angoissant " est liée à la présence de l'autre " je " comme la peur est liée à la présence de " l'autre " absolu et devenu force aveugle et comme le sentiment du salut est liée à l'absence de toute altérité dans l'unité spirituelle. L'ambivalence fréquente des expériences à la fois effrayantes et fascinantes, s'explique de la même façon ".⁴⁶

Une telle analyse éclaire incontestablement des passages comme celui-ci :

" Lui-même avec son corps toujours insatisfait ne pleurait-il pas de ses désirs tous les lieux où il passait ? On ne le savait pas. Il demandait le change à tout le monde - sauf à Dieu. Cette pensée qu'il redoutait fit explosion dans sa tête. Il n'y avait pas moyen de dire cela autrement. Debout près de la fenêtre, et les yeux perdus dans les arbres, il tressaillit comme si quelqu'un lui eût parlé à l'oreille ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 71)

Le personnage greenien est bien lui-même et un autre : ses propres paroles le surprennent et il ne peut coïncider avec lui-même. Ses propres désirs le talonnent, sa

conscience le hante, le questionne, lui " parle à l'oreille ". Le mystère git dans ce désaccord de la conduite humaine, cette opposition des impressions et des émotions que l'auteur traduit par tout un jeu de contrastes et de discordances dans le choix même des expressions. Il évoque par exemple, " la joie épouvantée " d'un personnage, ou bien " le charme funèbre " d'un lieu, parle d'une " louche et criminelle beauté " ou encore d' " une laidour superbe ". Green parvient ainsi à de véritables dissonances affectives.

" Soudain, elle fit une sorte de grimace qui ressemblait à un rire et portant sa serviette à ses yeux, elle éclata en sanglots ". (Mat-Cinère, L. de P. p. 48)

Et l'on se souvient du rire sinistre de la Vicomtesse dans " Le Visionnaire " alors que son père se meurt, du rire de Wilfred qui vient de quitter la chambre mortuaire de son oncle.

Mais toute tentative d'explication du mystère risque de l'escamoter. L'étrange dans les romans grecs peut bien provenir d'un dédoublement terrifiant du moi des personnages, mais il peut tout aussi bien, être vécu comme l'envahissement du moi par une intervention divine, et c'est bien ce qu'attestait, à notre sens, l'archi-parole. L'allusion consiste peut-être à renvoyer la conscience à

elle-même, à ses propres fantômes, mais elle peut aussi l'ouvrir à une présence transcendante. Son pouvoir tient justement de ce doute qu'elle laisse subsister dans l'esprit du lecteur. Encore une fois, il ne s'agit nullement de définir le mystère, mais d'intensifier, d'approfondir, d'enrichir et de diversifier son sens. En ce point aussi, une heureuse rencontre a lieu entre Green et les phénoménologues. Merleau-Ponty n'écrit-il pas : " L'inachèvement de la phénoménologie et son allure inchoative ne sont pas le signe d'un échec, ils étaient inévitables parce que la phénoménologie a pour tâche de révéler le mystère du monde et le mystère de la raison ".⁴⁷ La même intention est à l'oeuvre ici et là : cerner les manifestations du mystère et en suivre le déploiement. Il convient donc de montrer comment le mystère s'étend sur tout l'univers greenien, le hante, l'habite et le colore.

" dans cette maison habitée par la mort, quelque chose le pourchassait de pièce en pièce " (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 88)

Et surtout, ce passage tiré du même roman :

" Il se sentait comme une bête qui flaire l'abattoir et ne peut se sauver. L'abattoir, ce n'était pas seulement la chambre mortuaire, c'était le monde, la terre entière. La mort était partout. Il vivait sur une planète dangereuse ". (ibid. p. 109)

Parfois, le mystère se concentre et se fait connaître

dans un regard, une parole, un simple geste :

" A côté de lui, un homme à la carrure puissante, un roux grisonnant, jouait avec un coupe-papier qu'il s'appliquait à faire tenir en équilibre sur un gros index velu; de minute en minute une toux courte et brutale secouait son ventre et le coupe-papier glissait sur la table. La régularité de ce petit accident finit par attirer l'attention de Philippe ... le jeune homme en arrivait à voir en cet objet banal un être animé d'intentions mystérieuses. Il y avait en lui-même quelque chose d'obscur qui correspondait à ce mouvement absurde. Ainsi chaque fois que le couteau tombait, Philippe réprimait un douloureux sursaut comme s'il se fût arrêté juste à temps au bord d'un abîme ". (Epaves, p. 122-123)

De la même manière, le lecteur est convié à épouser les émotions parfois contraires qui agitent les personnages. Ce n'est qu'à ce prix qu'il peut avoir l'intuition d'une harmonie, d'une synthèse et, dans la mesure même où l'on atteint un autre plan de réalité, les oppositions sont surmontées. Car, nous parlons de discordance et d'opposition tant que nous ne sommes pas allés assez loin dans l'expérience du mystère. Aussi longtemps que nous restons dans la sphère de la pure intelligence, le mystère ne se donne que comme paradoxe. Seule une compréhension sympathique en révélera le sens. M. Dufrenoy et P. Ricoeur notent : " Le paradoxe est l'enveloppe intellectuelle du mystère ", mais ils laissent entrevoir, plus profondément, " un sentiment de mystère ". " Si on appelle sentiment cette assurance primordiale, le sentiment découvre la ré-

conciliation ontologique ... " ⁴⁸ Objet de scandale et de surprise, le mystère peut se transformer lorsqu'il est saisi comme une certitude rassurante. Green nous fournirait lui-même maints exemples de cette évolution. Visitant pour la première fois, en Suède, un château, il éprouve le sentiment bizarre de voir

" réellement une pièce souvent entrevue en rêve ".

* La première surprise passée, mon trouble a fait place à une sorte d'émotion tranquille et rassurante comme j'en éprouve chaque fois que dans ma vie, je me sens tout à coup un peu plus près du mystère ... " (J.3, p. 150)

Mais le lecteur ne répète pas seulement les expériences vécues par les personnages, il réagit à la situation romanesque dans son ensemble.

Le mystère émane d'un climat moral auquel le lecteur contribue dans la mesure où il est entraîné de l'impression subjective du personnage à un objet extérieur qui en est l'expression ou le symbole; jusqu'au point où il rejoint sa propre rêverie née au contact du texte, dans ce que Bachelard nomme " la lecture suspendue ". Le sentiment du mystère est étroitement lié à cette sensibilité à la puissance de retentissement de l'expression littéraire, comme le montre par exemple M. Rainald : " Un climat moral vient ainsi prolonger une perception. Nous

ne sommes ni tout-à-fait dans l'âme de l'héroïne, ni tout-à-fait dans la description du décor mais sur ce plan où l'univers perçu par une conscience se déforme, se transforme, devient signe et mythe, retentit dans l'âme à la fois comme cause et comme l'expression symbolique de sa tristesse ".⁴⁹

Le sens du mystère n'est pas simplement inscrit dans le texte, mais il requiert pour être dans la plénitude de sa force de rayonnement, une participation active du lecteur. Ainsi c'est ce dernier qui ratifie ce que L. Vax nomme " le style de rupture " caractéristique selon lui, de la littérature fantastique, mais que l'on retrouve aussi bien chez Green. " La parole ambiguë offre un sens rassurant quand on l'entend, un sens terrifiant après coup ".⁵⁰ Ainsi dans " Le Malfaiteur ", Mme Fauque glisse sous la tête de Félicie, la couturière, qui s'est évanouie, le coussin sur lequel reposait la tête de la baronne qui vient de mourir.

" Mme Fauque ramassa le coussin de soie bleu pâle et le caressa du bout des doigts.
- Je vais le mettre sous la tête de Maman, dit-elle enfin; Cette phrase si simple, prononcée d'une voix calme et naturelle, Félicie l'entendit sans bien la comprendre, mais plus tard, comme elle y repensait, elle en éprouva de l'inquiétude ... Il semblait à la couturière qu'on l'associait à la morte et l'inoffensif coussin bleu pâle devint aux yeux de Félicie l'instrument d'une opération

magique ". (Le Malfaitteur, O.C. p. 262)

Plus généralement, le lecteur voit le sens même des phrases se modifier selon les divers moments de la lecture. Une phrase d'abord banale qui passe presque inaperçue, ou qui simplement intrigue, prend rétrospectivement une valeur nouvelle, voire prophétique. Ainsi " la maison croulera " dans " M' nuit " ou l'étonnante affirmation de Prailoau dans " Moira " " Tu es un accacia ". Le sens même des phrases ne peut donc jamais être déterminé de façon définitive. L'ambivalence des mots répond à l'ambivalence des expériences du réel. La polysémie traduit l'ambiguïté et l'équivoque du réel. C'est donc aussi en fonction du malaise, et l'on aimerait presque dire de cette espèce d'incertitude ontologique que le romancier éveille chez le lecteur, que le roman lui-même devient énigmatique.

Au terme de cette analyse, nous pouvons bien ratifier l'existence d'une parenté de race entre Green et les symbolistes. Les thèmes qui nous ont permis de conclure à cette analogie, à savoir le sens du mystère et l'art de l'allusion, représentent aussi les premiers éléments sur lesquels peut s'exercer une réflexion phénoménologique. Conclusion de notre examen littéraire, ce para-

graphe devrait donc aussi tenir lieu de préambule à la reprise phénoménologique que nous nous proposons d'aborder maintenant par l'étude du symbole et du mythe.

III

La perspective phénoménologique que nous nous efforçons de rejoindre tout au long de ce travail, appelle une reformulation du principe même de l'image, de la métaphore, de l'allégorie, du symbole et, comme nous le verrons, du mythe. Nous avons, jusqu'ici défini des figures de style.

Il convient maintenant de les saisir comme éléments constitutifs d' " une modulation de l'existence ".⁵¹ Cela n'est possible que si nous les reconsidérons tout d'abord, à partir de la notion d'intentionnalité. Trop souvent, le principe de la correspondance tel qu'il s'exprime dans la métaphore, l'image ou le symbole, nous incite à admettre une simple juxtaposition de deux ordres de réalité entre lesquels l'image permettrait de jeter un pont. Ainsi la symbolisation relierait l'ordre matériel et l'ordre spirituel, le subjectif et l'objectif. Mais parler de " correspondance " et d' " analogie ", c'est rester pri-

sonnier d'un parallélisme de la conscience et du monde que dément précisément la notion d'intentionnalité. A ce parallélisme, nous voudrions opposer maintenant une conception dialectique du symbole, en rappelant avec Merleau-Ponty que : " La dialectique n'est pas une relation entre des pensées contradictoires et inséparables : c'est la tension d'une existence vers une autre existence qui la nie et sans laquelle pourtant elle ne se soutient pas ".⁵²

Mais, avant que de passer à l'examen du déploiement de cette dialectique du symbole dans le texte grecien lui-même, il nous semble utile de procéder à quelques mises au point théoriques.

La conception dialectique exige d'abord, à notre sens, une sorte de renversement des rapports d'antériorité du symbolisant et du symbolisé. Le symbole est communément entendu comme l'expression ou la projection d'une émotion ou d'une idée préalable.⁵³ Ces dernières, existant déjà en elles-mêmes, ne chercheraient dans le symbole qu'un vêtement pour paraître. Mais penser le symbole à partir de la " tension d'une existence vers une autre existence ", c'est admettre auosi qu'il est bien plutôt le moyen par lequel l'impression se dévoile et, en ce sens, il est

origine, bien plus qu'aboutissement.

Il est clair aussi que la conception dialectique est liée au dynamisme du symbole. L'image du fleuve dans " Epaves " nous servira de référence principale dans ce paragraphe. Plus que toute autre, en effet, l'image de l'eau est typique de cette évolution du symbole qui ne cesse de se transformer en se chargeant de valeurs parfois contradictoires. On pourrait risquer ici un jeu de mots et dire que tout symbole est par essence fluide.⁵⁴

Qui plus est, la symbolisation représente la confrontation de deux existences. Dire, par exemple, que le fleuve pour Philippe dans " Epaves " est le symbole de la mort, plus généralement établir un " clavier des correspondances ", ce sont là des mises en relations qui ne sont certes pas erronées. A condition cependant qu'on leur donne leur véritable signification d'étape possible dans une dialectique sans fin, d'arrêt dans la trame d'une recherche qui, elle, ne cesse de se poursuivre.

Là encore, on pourrait citer Merleau-Ponty qui écrit :

" Nous comprenons la chose comme nous comprenons un comportement nouveau, c'est-à-dire, non pas par une opération intellectuelle de subsumption, mais en reprenant à notre compte le mode d'existence que les signes obser-

vables esquissent devant nous ".⁵⁵ ou " la nature entière est la mise en scène de notre propre vie ou notre interlocuteur dans une sorte de dialogue ".⁵⁶ Le symbole n'est pas simplement le miroir de Narcisse dans lequel la conscience se projette ou retrouve, pour reprendre la formule de R. Ruyer précitée, le reflet de sa propre " hybridation ". Il nous engage dans l'aventure et les risques inhérents à tout échange entre existant et existant.

+ + + + +

C'est donc l'image du fleuve dans " Epaves " qui devra retenir d'abord notre attention. Image qui, par définition, se confond avec la fluidité propre à tout symbole, nous l'avons dit, elle paraît être aussi le point de départ de ce que Bachelard nomme " une exubérance de formes ", c'est-à-dire la source d'une prolifération d'images et d'impressions d'autant plus remarquable que le roman ne se soutient pour ainsi dire par aucune intrigue et qu'il se fonde donc tout entier sur le mouvement que lui donne ce constant pèlerinage aux sources du symbole. " Exubérance de formes " certes, mais si contenue, si bien dosée, que le récit éprouvant lui-même cette fluidité, n'en apparaît pas moins, aux dires mêmes de l'auteur, comme un

" roman immobile ". De ce paradoxe, découle un des traits les plus caractéristiques et les plus attachants de la manière de Green. Pour le mettre pleinement en valeur, il n'est d'autre moyen, croyons-nous, que le recours à un mode de lecture symbolique.

La fonction et la valeur du symbole se révèlent en ce que, dès le début d' " Epaves ", le fleuve exerce une sorte de force d'attraction qui donnera à tout le roman son orientation particulière. Le fleuve est le point de convergence essentiel, le lieu dont tout le récit procède et auquel, en même temps, il aboutit.⁵⁷ Ainsi, tout un vocabulaire " magique " désigne le pouvoir d'attraction du symbole.

" une sorte de gouffre attire le regard ". (Epaves, P.1)
Plus loin, à propos du clapotis de l'eau, l'auteur écrit :
" Ce bruit s'empare de son esprit " (Epaves, p. 55) Et enfin, on peut encore relever ces deux passages caractéristiques :

" Il y avait dans ce mouvement quelque chose de volontaire et d'obstiné qui exerçait une sorte de fascination sur l'esprit ". (p. 231)

" Une envie de regarder l'eau le prenait ... L'acre et puissante odeur de la Seine lui monta au visage et il la respira, il en emplit ses poumons comme pour l'emporter avec lui. Toute sa vie, ce fleuve l'avait attiré sans qu'il pût comprendre pourquoi ". (p. 232)

Dans les premières pages qui ouvrent le roman, l'écriture elle-même semble suivre une pente. Tantôt le choix même des métaphores met l'image du fleuve en valeur.

" A cet endroit les maisons s'écartent pour laisser passer la rue qui aboutit au fleuve ". (p. 1)

Tantôt, l'image est évoquée à la fin d'un paragraphe, comme si tout ce qui précède s'achevait en elle. Philippe observe le couple qui se dispute et le paragraphe se termine par ces mots : " ils se dirigeaient vers la Seine " (p. 2) ou encore : " Tout au bout, par delà le quai où les platanes semblaient veiller sur la nuit, on apercevait l'eau ". (p. 3) Et cette phrase, enfin, conclut une autre page :

" Plus bas encore que la petite rue, cachée derrière le mur du port, la Seine roulait ses flots comme en même des pensées que l'on garde secrètes. C'était vers elle qu'il allait ". (p. 20)

On voit d'ailleurs, sur cet exemple, de quelle manière la métaphore prête en quelque sorte main-forte au symbole. Et ce qui n'est ici qu'une simple comparaison entre le cours de l'eau et le cours des pensées, annonce déjà la " parenté mystérieuse " qui se définira plus clairement à la fin du roman; le symbole ne sera plus alors que le prolongement de la métaphore.

" Il existait entre eux une sorte de parenté mystérieuse.

Ainsi lorsque Philippe se promenait le long de la Seine, il avait quelquefois l'impression fugitive qu'elle lui parlait et que, de le voir si souvent là, elle avait fini par recueillir ses secrets. Cependant elle lui faisait peur; il s'inclinait légèrement au-dessus d'elle et son coeur se serrait aussitôt." (p. 282)

Au niveau du développement du récit, comme à celui du style et de l'écriture, le symbole du fleuve assume la fonction d'un pôle de convergence.

Cela n'est possible que parce qu'il est lui-même, non pas une présence immobile, mais un être en continuelle transformation. L'image du fleuve s'offre en effet dans un chatouement de qualités sensibles.

Le regard se perd dans le gouffre sombre et profond de l'eau, mais il sait aussi se laisser entraîner par le miroitement de la surface.

" il n'avait jamais remarqué les grandes ombres que les platanes jetaient à la surface de la Seine : elles s'allongeaient obliquement sur l'espèce de buée pâle qui montait des flots. Lorsqu'une brise rabattait les lumières, ces larges raies sombres s'inclinaient avec lenteur de côté et d'autre, puis dans l'air redevenu calme, elles s'étendaient de nouveau sur l'eau miroitante où la brume se reformait peu à peu ". (p. 34)

L'image parfois se mue en symbole auditif, sans pour autant perdre son pouvoir de rayonnement. On pourrait évoquer ici le cri pathétique d'un remorqueur qui résonne dans le silence, à deux reprises au cours du roman. On peut surtout rappeler le passage suivant :

" Le bruit s'empara de son esprit ... Le clapotis à peine perceptible mais continu, dominait la fumée inégale de la ville et finit par emplir la nuit. Philippe n'entendait plus que cette sorte de battement métallique où son oreille cherchait en vain une mesure ". (p. 155)

Et le retentissement de l'image se fait plus profond encore, quand elle évoque une impression de fraîcheur qui " pénètre " ou une odeur qui " enveloppe ".

" la forte odeur de l'eau l'enveloppa, mêlée à celle du brouillard ". (p. 38-39)

Ou bien, quand la pulsion des flots semble répondre à la pulsion d'une existence humaine :

" Dans l'ombre, il devinait la forte palpitation des flots autour des piliers et quelque chose en lui répondait à ce battement perpétuel du fleuve, quelque chose de sourd et d'inexprimé " (p. 29-30)

En fin de compte, le symbole se révèle bien comme un existant dont il faut épouser la vie obscure pour en comprendre le sens.

" Les flots lourds s'étiraient sinistrement à leurs pieds; on eût dit qu'ils se cherchaient, se perdant, puis rongeant sous les arches leurs longues tresses luisantes ". (p. 231)

La mobilité du symbole se mesure à la variété des formes qu'il peut présenter, mais aussi à la transformation qu'il peut susciter dans la conscience, provoquant à l'existence des impressions de plus en plus diverses et de plus en plus profondes. Ainsi, par une sorte d'enveloppement, l'image s'étend davantage sur l'univers et,

par une sorte d'approfondissement, elle pénètre plus avant dans la vie de conscience. La conjugaison de ces deux mouvements constitue une étape importante dans l'avènement à l'universalité et à la cosmicité, car le symbole tend toujours à englober le tout du réel. Nous ne distinguerons ici ces deux orientations que pour les besoins de l'analyse.

Ainsi, ce n'est pas simplement la Seine que contemple Philippe, mais, par une sorte de transfiguration onirique et poétique, le fleuve se dédouble :

" La chaussée de grosses pierres paraissait immense, noire et luisante sous les feux des réverbères, ainsi qu'un second fleuve parallèle à la Seine ". (p. 25)

Il y a donc comme un débordement, une multiplication du symbole, en même temps qu'une extension de son pouvoir.⁵⁹

" Le clapotis ... finit par emplir la nuit " (p. 25)

" Au-dessous de lui la Seine semblait un gouffre noir, profond comme un océan " (p. 29) (souligné par nous)

L'image devient plus enveloppante, l'élément liquide absorbe en lui toutes les autres matières, provoquant une sorte de vaste symbiose. Le brouillard qui se forme au-dessus de la Seine n'est que l'émanation subtile de l'eau dont l'influence s'étend plus librement.⁶⁰

" Il respira profondément, goûtant l'air comme une eau fraîche et désaltérante. Entre les réverbères qui déchi-

raient la nuit un léger brouillard se mêlait à l'ombre et circulait autour des arbres ". (p. 34)

En devenant brume, l'élément liquide perd sa lourdeur, mais fait peser pourtant un danger plus impalpable, une menace plus insinuante. Aussi l'évanouissement progressif des choses prises dans le brouillard figure-t-il une sorte de mort lente : c'est l'univers entier qui est englouti et qui fait naufrage.

" Elle (la brume) gagnait les quais, étouffant peu à peu les lumières ... Le viaduc de Passy, avec ses réverbères de couleur, semblait reculer sous la poussée d'une force irrésistible; la silhouette noire s'effaça d'abord, laissant dans le vide un long trait rose qui s'évanouit lentement.

... Le sentiment d'être tout à coup prisonnier du brouillard lui donna un malaise sans qu'il eût le désir de s'éloigner ... Il semblait que le brouillard retirât du monde une chose puis une autre : les lumières, puis les sons ... Toute son attention se porta sur l'espèce de muraille blanche qui semblait à la surface de la Seine et se reformait autour de lui; il eut l'impression d'être au centre d'une vaste tour brumeuse, d'instant en instant plus étroite ". (p. 40)

La nuit elle-même, devient fleuve :

" Dehors la nuit semblait couler du fond du ciel ainsi qu'un grand fleuve sombre. Il sentait l'air frais se diviser de chaque côté de son visage de même qu'un flot que coupe une pierre ". (p. 13)

Où bien encore :

" un filet d'air coula sur son visage et ses épaules comme une eau froide et le raviva ". (p. 61-62)

Mais cette fraîcheur vivifiante, Philippe la trouve aussi dans la pierre qui lui paraît rettenir quelque chose de la

pureté de l'élément liquide. Et déjà se révèle cette espèce d'hésitation de l'image entre le fluide et le solide : car le fluide risque toujours de se figer dans une immobilité sans vie, alors que le solide peut, comme on le voit par l'exemple ci-dessous, retrouver quelque chose de sa fluidité primitive.

" il aimait cette pierre où l'océan avait laissé la marque de ses coquillages; le contact avec cette matière primitive, à peine dégrossie par l'homme, rafraîchissait son corps, sa tête ". (p. 34-35)

Le brouillard-fleuve, l'air-fleuve, la nuit-fleuve, la pierre qui rappelle l'eau, nous sommes bien ici en présence de ce que G. Bachelard nomme " double image ".

" On ne donnera jamais trop d'attention, note-t-il, à ces doubles images comme celle d'île-étoile dans une psychologie de l'imagination. Elles sont comme des charnières du rêve qui, par elles, change de registre, change de matière. Ici à cette charnière, l'eau prend le ciel. Le rêve donne à l'eau le sens de la plus lointaine patrie, d'une patrie céleste ". 61

L'accès du symbole à l'universalité, sa puissance d'enveloppement de plus en plus marquée, se trouvent admirablement saisis dans ce passage :

" le choc de l'eau contre les piliers, le remous, puis le demi-cercle ondulé comme un volant qui se fermait alors et se résolvait ensuite en lignes sinueuses tordues les

unes sur les autres; et aussitôt la vague donnant de nouveau contre la pierre avec un bruit mat, le rythme profond, l'aveugle énergie de cette masse énorme qui se meut sans repos et roule confusément sous la nuit, il semblait que le ciel en fût plein; tout battait, tout palpitait, tout devenait fleuve; l'homme et l'enfant sentaient dans leurs mains la douce et forte pulsation de la Seine, elle montait le long de leurs bras et se répandait dans leurs corps comme un fluide ... " (p. 251)

Mais après avoir suivi cette espèce de dilatation du symbole jusqu'à l'échelle cosmique, il nous faut retourner à lui, ainsi qu'aux diverses formes sous lesquelles il se manifeste, comme à la source à laquelle le personnage puise la connaissance de son propre être.

Et tout d'abord, faut-il s'étonner que Philippe, l'homme au miroir, se laisse prendre aussi au piège du fleuve ? La contemplation du fleuve est une quête muette qui renvoie la conscience à elle-même. " Elle (l'eau) est le symbole de la conscience : son mouvement, sa fluidité, cette solidarité non solidaire de son être, sa fuite perpétuelle etc .. tout en elle se rappelle le Pour-Soi " écrit Jean-Paul Sartre.⁶²

Dans le roman de Green pourtant, l'eau est un " gouffre ". " un abîme béant " dans lequel la conscience ne se trouve qu'en se perdant, dans lequel elle assiste à son engouffrement et à sa désintégration d' " épave ".

L'eau qui coule, rafraîchit, décalcère, s'immobilise.

Son miroitement vivant se fige dans la dureté de " re-

fiets métalliques ". " l'eau même se couvre de toutes les
lucres du métal ". (p. 22) Ce pourrissement de mort, ce
croupissement de l'eau, se communiquent à toute chose :

" les pavés imitent les tons et les riches marbrures
d'une chair noyée " (p. 22)

" Cette nature étrange qui ne pousse, ni ne respire mais
où tout s'agite et grimace, semble la scène perpétuel-
lement prête pour une action secrète, avec ses tristes
lumières que le vent couche et disperse, ses rats, l'o-
deur de mort qui flotte sur ses eaux, son silence ". (p. 22)

" Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau inonda-
ble, autant de leçons matérielles pour une méditation de
la mort. Mais ce n'est pas la leçon d'une mort héracli-
téoenne, d'une mort qui nous emporte au loin avec le cou-
rant, comme un courant. C'est la leçon d'une mort immo-
bile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure
avec nous, près de nous, en nous ". 63

Green cependant, paraît relier subtilement la mort héra-
clitéenne et la mort immobile. De même que le breuillard
léger le pousse doucement vers la mort, de même, en con-
templant le fleuve, Philippe voit sombrer, avec une sorte
de regret attendri, ses joies et ses espoirs d'enfant.
Par un mouvement à peine perceptible, ses illusions et
ses aspirations de jeunesse s'en vont à la dérive.

" Il se souvint que dans son enfance il venait là avec
sa bonne qui lui recommandait de n'en rien dire à sa
mère ". (p. 25)

" Il se trouvait là parce que, au bord de l'eau, il se souvenait de plus de choses que dans les rues. Sa mémoire lui parlait sans fin de ce qu'il était jadis et il s'attendrissait en écoutant cette voix. Il y avait eu dans sa vie une époque où l'homme qu'il aurait pu être l'accompagnait de jour en jour ... Mais le temps amena une certaine heure où la vérité se fit pressentir, premier et lointain appel de la mort. L'homme qu'il devait être n'existait pas ". (p. 332)

L'épave que charrie le fleuve, c'est le fantôme de lui-même, un être qui déjà appartient au passé, mais qui, d'une certaine manière, a'en continue pas moins à mourir en lui.

En s'attachant avec une attention aiguë, au chatolement de sens du symbole, le romancier évite la rêverie banale sur le flux des choses et la fuite du temps. Non pas que ce thème soit absent, mais il résonne comme en sourdine, mêlé à celui de l'éternel retour des choses, à leur durée et même à une immobilité à nouveau proche pourtant d'une " agitation réprimée ". Relisons à cet égard cette page toujours extraite de " Espaces " :

" Dans l'ombre, il devinait la forte palpitation des flûtes autour des piliers et quelque chose en lui répondait à ce batttement perpétuel du fleuve, quelque chose de sourd et d'inexprimé. La conscience lui en venait dans des moments d'agitation violente. Brusquement il se sentait arraché à lui-même, au cadre étroit d'une vie prudente; un univers qu'il croyait immuable lui apparaissait maintenant comme un triste et fragile décor soutenu et menacé à la fois par son antiquité et d'immémoriales conventions. Ce qui durait depuis mille ans pouvait durer mille ans encore. Dans mille ans, comme cette nuit, il y aurait sur un pont jeté par-dessus ce fleuve, un être

devenu presque étranger à lui-même et qui se penchant sur le cours rapide d'une eau noire, regretterait peut-être un âge primitif où l'instinct parlait encore au cœur des hommes. Il soupira. L'universelle diminution de la vie ne l'étonnait plus; c'était pour lui une idée coutumière que la force se retire lentement de tout ce que l'homme a touché. Tout ce qui lutte, tout ce qui croît dans l'aveugle et prodigue nature est aussitôt assagi par nos mains. N'avait-il pas lui-même appris à réprimer presque tous les élans de la jeunesse ? "

(p. 29-30)

En mettant ainsi en relief non seulement la variété des significations du symbole, mais même en les opposant, l'auteur ne fait-il pas cette fois, pleinement usage de cette " ruse " du symbole, évoquée par Bergson, mais dont Merleau-Ponty définit la portée en écrivant :

" Tant que le langage fonctionne vraiment, il n'est pas simple invitation, pour celui qui écoute ou qui lit, à découvrir en lui-même des significations qui y soient déjà. Il est cette ruse par laquelle l'écrivain ... touchant en nous ces significations-là, leur fait rendre des sons étranges, et qui paraissent d'abord faux ou dissonants, puis nous rallie si bien à son système d'harmonie que nous le prenons pour nôtre ".⁶⁴

En contemplant le fleuve, Philippe voit venir à sa rencontre l'image douce, presque maternelle et pourtant sinistre, de la mort. Et cette mort à son tour, est à l'image de Philippe : une vague idée d'un suicide que l'on

caresse prudemment et à distance, comme la main effleure l'eau glaciale sans oser s'y tromper.

" Peut-être ne le rejoindrai-je pas ", se dit-il tout à coup. Mais cette pensée lui parut absurde; elle lui était venue par association d'idées, le mot de fleuve amenant celui de suicide ... Et puis il avait horreur de la mort.

Cependant, elle l'intriguait à peu près comme ce fleuve, il aimait quelquefois la sentir tout près de lui, et séparée de lui ". (p. 235)

Il y a même quelque chose de puéril dans les réactions du personnage ainsi décrites :

" le pas timide et prudent qu'il faisait dans la direction de la mort la grandissait à ses propres yeux. Encore quelques minutes près de cette eau, et il rentrerait chez lui, personne ne se douterait qu'il avait songé au suicide; ce serait son secret, la chose qu'il ne dirait pas à Eliane et qui lui donnerait sur elle une supériorité morale ... (p. 244)

Les dimensions de l'existence du personnage - à la fois ridicules et mesquines et non dépourvues d'une certaine grandeur tragique - se cristallisent autour du symbole.

L'incensistance de Philippe, son caractère flottant, incertain, " son manque de gravité foncière " (p. 284) rencontre l'incensistance même de l'élément liquide. Philippe lui-même flotte à la surface de la vie, comme une épave.

+ + + + +

De cette analyse en profondeur, il nous semble maintenant

possible de tirer quelques conséquences touchant le langage symbolique greenien, en général.

En dépit d'une gaucherie voulue par l'auteur, l'écriture greenienne accuse une extrême richesse. La netteté et la précision, l'apparente simplicité du style n'excluent pas l'émergence d'un véritable foisonnement de significations issues du symbole lui-même. Ce dernier d'ailleurs, peut revêtir, les formes les plus diverses.

Il existe d'abord comme la représentation sensible et figurée d'une réalité indicible, et donc de façon statique, comme objet symbolique :. Ainsi dans " Vareuna " la chaîne représente symboliquement l'attraction invincible qui pousse deux personnes l'une vers l'autre.⁶⁶ Le romancier élucide le sens de ce type de symbole en notant :

" Ce qui empêche Fontfroide de crouler, c'est l'ombre d'une croix sur un mur. La croix est là comme le symbole de toute vie spirituelle. Serge est l'incarnation du désir physique et M. Edme, celle du désir des choses spirituelles ". (J.2, p. 37)

Ailleurs, suivant plus ou moins les leçons de la psychanalyse, Green relie l'angoisse par exemple, à la présence d'un escalier. Cette forme de symbolisation gagnerait à être comprise à partir de ce que G. Bachelard appelle " l'imagination matérielle ". L'élément matériel tient dans l'œuvre une place d'autant plus importante que

l'imagination est appelée à s'élaner plus haut et plus loin. Le symbole matériel, sous la forme d'un élément : eau, terre, feu, air, ou sous la forme d'un objet; chaise, croix, escalier, arbre, fournit à l'univers imaginaire son axe et son pivot.

Il reste comme un point d'ancrage dans le réel quotidien, tout en représentant le tremplin qui permettra à l'imagination de s'élaner de plus en plus loin de ce réel. Mais l'objet symbolique se transcende en réalité dynamique. En effet, si le symbole n'est pas l'illustration de ce qui est déjà donné et connu, s'il doit être l'instrument d'exploration de la réalité, alors il s'anime, se met à vivre, informe la conscience autant qu'il est informé par elle. L'image du fleuve nous a fourni une illustration assez éclairante de cet aspect du symbole. Enfin, le symbole est intégré étroitement à la vie de conscience quand il est repris par ce que G. Bachelard nomme, dans son étude sur la Terre, " l'imagination activiste ". L'objet fait naître dans la conscience telle pensée ou tel désir, mais il provoque aussi à l'action et c'est cet affrontement du sujet et de l'objet qui devient symbolique.

Dans le geste rageur de GUéret arrachant une jeune bran-

che, dans celui de Joseph fouettant un sycamore, se li-
sent la même violence et surtout le même désespoir de ne
pouvoir jamais atteindre l'autre sans lui faire violence;
un besoin de vaincre autrui, mais aussi la volonté de
briser sa propre nature. Affirmation d'une force de vie
qui se retourne contre elle-même, dans une soif de des-
truction, exaspération désespérée de l'être, portée à
son comble dans une rage à la fois sadiste et masochiste.

" Il jeta les yeux autour de lui avec le regard d'un hom-
me qui tombe à la mer. Ses bras firent de grands mouve-
ments heurtant les branches des arbres autour de lui et
tout d'un coup il saisit l'une d'elles et s'y cramponnant
avec fureur, essaya de la rompre; elle plia une ou deux
fois et se brisa enfin avec un déchirement horrible, mon-
trant la grande blessure blanche du tronc d'où elle se
détachait ". (Léviathan, L. de P. p. 115)

" Soudain il se mit à crier. C'était plus fort que lui,
Une rage terrible le secoua : il tremblait, fit quelques
pas dans l'obscurité, buta contre une grosse branche tom-
bée à terre et la ramassa aussitôt pour la briser dans
ses poings, mais elle était trop forte et lui résista. En
vain il l'appuya contre son genou, tirant des deux bras.
Alors il la brandit comme une massue et, avançant un peu,
en frappa le tronc d'un arbre qui rendit un son mat. C'é-
tait un jeune sycamore. Joseph le frappa de nouveau, et il
y eut un léger frémissement dans le feuillage, puis un
autre coup plus vigoureux s'ajouta aux précédents et le
jeune homme sentit une feuille qui lui frotta la joue en
tomnant pareille à une main ... Pendant plusieurs minutes,
il battit le sycamore de toutes ses forces, les pieds
plantés dans le sol mou et la tête jetée en arrière. Tout
à coup un vertige le prit : il recula d'un pas ou deux
tourna sur lui-même comme un homme ivre et, les mains en-
core rivées au bois, s'écrasa sur le dos ". (Moïra, L.
de P. p. 37)

Le symbole prend sa pleine valeur quand il parvient à opérer une sorte de vacillement et de basculement. Alors, par une subtile torsion, un univers se substitue à l'autre. On voit se produire cette métamorphose par exemple quand Bernard Lombard, dans "Varouana" aperçoit le collier autour du cou de sa fille :

" Or, quand Bertrand Lombard aperçut la chaîne que sa fille portait au cou ... il éprouva un sentiment d'autant plus difficile à définir que la joie et la frayeur s'y mêlaient à parties égales ... Tantôt il lui semblait qu'une espèce de tournoiement général s'opérait de cette pièce et des personnes qui s'y trouvaient, et que, d'une façon mystérieuse, ce tournoiement se communiquait à son esprit où les idées les plus divergentes se heurtaient comme une poignée de dés qu'on secoue dans une boîte ..."
(Varouana, O.C. p. 176)

Ainsi la présence du symbole se marque par la transposition d'un monde quotidien à un monde onirique et paraît indiquer, par là même, la voie d'une évacuation hors du réel. Car, dans la mesure où le langage symbolique est un langage latéral, allusif, médiant, en "trompe-l'œil", alors il distord aussi le réel et nous en éloigne. Et néanmoins, il nous en rapproche aussi et en dévoile les dimensions insoupçonnées. Donc, si, comme le veut P. Ricoeur, "le symbole donne à penser", il faudrait aussi ajouter qu'il donne à rêver. Et c'est parce que notre romancier se refuse à faire un choix entre l'une ou l'autre

tre fonction, qu'un flottement subsiste malgré tout entre le réel et l'irréel.

Il semble pourtant que le symbole groenien ait pour rôle essentiel de susciter une réalité plus complète et plus riche. Les coordonnées de l'espace et du temps s'approfondissent. Et si le symbole a si souvent des résonances proustiennes, c'est qu'il convoque l'être du fond de son passé, et non seulement de son passé d'individu, celui de ses souvenirs personnels, mais de son passé humain, de son histoire mémoriale. Il annonce en même temps une vision future d'anéantissement ou de fusion totale. C'est alors qu'apparaît la véritable fonction révélatrice du symbole. Et ce qu'il nous livre alors, ce n'est pas seulement un peu de temps à l'état pur, mais un peu de réalité à l'état pur. C'est cette résonance infinie du symbole que l'on peut lire par exemple, dans ce paragraphe qui termine " L'Autre Sommeil " :

" Il y avait là un peuplier si vieux que seul un étai l'empêchait de tomber et le forçait à vivre. Un instant, je me tins à son ombre. Des oiseaux qui s'étaient enfuis à mon approche tournoyaient au-dessus de ma tête en poussant des cris. Je sentais contre la paume le contact rugueux d'une petite branche que j'avais ramassée à terre. Pour la première fois, je pensai à ma mort comme à une chose réelle et certaine. L'air tiède agité par la brise, le soleil, l'ombre des feuilles sur mes mains, il me semblait que tout ne parlait que de cela, mais que jusqu'à cette minute je ne l'avais pas compris. Un jour

viendrait où mon cœur battrait une fois encore, puis s'arrêterait de souffrir. Pour d'autres que moi le vent passerait en murmurant dans les arbres, pour d'autres jeunes hommes au cœur lourd, mais j'écoutais aujourd'hui sans terreur ni regret, cette voix inquiète de m'instruire et qui me prédicait dans la lumière d'un jour d'été la fin de toute vie ". (L'Autre Sommeil, p. 195-196)

+ + + + +

Si le symbole entraîne la création d'un nouvel univers, s'il fait surgir de nouvelles coordonnées temporelles et spatiales, ce n'est qu'en se rattachant à une " couche expressive " plus primitive encore : celle du récit symbolique ou du mythe.

" Cette conquête du mythe comme mythe, écrit P. Ricoeur, n'est qu'un aspect de la reconnaissance des symboles et de leur pouvoir révélant. Comprendre le mythe comme mythe, c'est comprendre ce que le mythe avec son temps, son espace, ses événements, ses personnages, son drame, ajoute à la fonction révélante des symboles primaires ".⁶⁶

On a assez répété que l'homme moderne a perdu le sens du mythe et si Greco y recourt, ce n'est pas par quelque extravagant anachronisme, mais parce qu'il mène sur le plan littéraire, une tentative assez semblable à celle des phénoménologues qui, au niveau philosophique, cherchent, eux aussi, à élaborer une nouvelle mythologie. L'avantage qu'a ici l'écrivain sur le philosophe, c'est

qu'il n'a pas à présenter un discours sur le mythe, mais qu'il peut le prendre à son compte, c'est-à-dire proposer un mythe et donc découvrir, en l'éprouvant en quelque sorte par l'usage, son pouvoir de révélation. Là où le philosophe constate d'abord " la démythification de toute notre pensée " ⁶⁷, Green peut d'emblée tenter une véritable remythification. C'est elle que nous chercherons à suivre en nous référant à " Varouan " pour définir et les caractéristiques du langage mythique et sa signification en tant qu'instrument de connaissance du réel. Ce qui frappe avant tout, c'est l'étroite connexion du mythe et de la réalité.

Le récit mythique surgit d'abord d'une question sur le réel et, comme le notait Aristote déjà, d'une sorte de perplexité devant le réel. " C'est l'étonnement qui pousse comme aujourd'hui les premiers penseurs aux spéculations philosophiques ... C'est pourquoi même l'amour des mythes est en quelque manière amour de la Sagesse, car le mythe est un assemblage de merveilleux ". ⁶⁸

Et Platon avait déjà montré la nécessité de recourir au mythe là où la réalité se fait trop obscure pour qu'on puisse la saisir rationnellement. Quand, en " guise de passe-temps ", il présente le mythe cosmogonique du

Tinée, c'est comme une explication vraisemblable, mais qui ne saurait tenir lieu de vérité définitive. Green s'attache à son tour à un aspect du mystère de la destinée humaine et invente un mythe avec le même mélange de sérieux et de doute. Dans la préface de "Varouna", il écrit :

" La chaîne dont il s'agit, en effet, ne tombe jamais qu'entre les mains de certaines personnes et si cela ressemble à un jeu, quelle destinée humaine ne ressemble parfois à un jeu complexe et tragique dont nous ignorons les règles ? "

Recourir au mythe ne signifie pas feindre de renouer avec une conscience mythique naïve. Le phénoménologue constate, lui aussi : " De toute manière quelque chose est perdu, irrémédiablement perdu : l'immédiateté de la croyance. Mais si nous ne pouvons plus vivre selon la croyance originelle, les grandes symboliques du sacré, nous pouvons, nous modernes, dans et par la critique, tendre vers une seconde naïveté ".⁶⁹ Nous verrons que Jeanne, la romancière du troisième récit de "Varouna", ressent à la fois la distance qui la sépare " irrémédiablement " du personnage mythique et récupère pourtant une seconde naïveté qui la rendra malgré tout, sensible à l'action et au pouvoir du mythe. Le mythe surgit bien d'une question pressante sur le réel. Il ne saurait plus

prétendre résoudre le mystère, mais il peut peut-être réconcilier la conscience avec elle-même et donc avec le mystère de sa destinée ?

Le mythe assemble les éléments du réel pour les restituer à la totalité de l'un, grâce à un récit qui remonte au delà des temps, à l'origine des choses. Le réel nous apparaît d'abord sous forme fragmentaire, comme des mots séparés, sans suite. Retrouver la totalité significative du réel, c'est littéralement reconstituer le sens d'un texte à partir de mots isolés. Dans sa préface à " Varouna ", Greca explique :

" Je crois que ce qui me frappait jadis et me trouble encore, c'est qu'une vie humaine paraît presque toujours incomplète. Elle est comme un fragment isolé dans un long message dont elle ne nous livre qu'une faible partie, souvent indéchiffrable. Il m'a plu de tenter le rétablissement du plus mystérieux de tous les textes et d'imaginer le sort de deux êtres dont les actes présents s'éclaircissent à la lumière d'un passé lointain ".

Et, à la fin de ce même préambule, le romancier revient encore à la même image :

" notre vie ne s'éclaire cependant qu'une à celles qui la précèdent et à celles qui la suivent comme les mots d'une longue phrase dont le sens général n'est connu que de Dieu ".

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que la présence d'une sorte d'archi-parole pourrait sauver le langage de ses imperfections, nous découvrons ici une

nouvelle dimension du langage sacré : à savoir un métalangage mythique. Dans les deux passages de Green que nous venons de lire, il ne s'agit pas seulement d'une comparaison entre la destinée et un texte à déchiffrer, mais, là où le monde est la manifestation du Verbe divin, ce sont les actes de l'homme et la vie même des individus qui deviennent des paraboles. La réalité elle-même est alors un message chiffré.

L'unité que réalise le mythe se manifeste dans le temps sous la forme d'une "solidarité humaine" essentielle. Une même structure significative marque le comportement et la destinée d'un être qui a vécu, par exemple, à l'époque des Valois (même récit de "Varoune") et à notre époque (3ème récit). Et cela, parce que leurs actes, leurs faits et gestes, si divers qu'ils puissent être, atteignent cependant une sorte d'exemplarité en rejoignant la destinée d'un être qui a vécu à une époque fabuleuse, au commencement des temps. (1er récit)

"Ainsi, écrit P. Ricoeur, l'expérience échappe à sa singularité, elle est transmutée dans son propre "archétype", à travers la figure du héros, de l'ancêtre, du titan, de l'homme original, du demi-dieu, le vécu est mis sur la voie des structures existentielles :

on peut déjà dire homme, existence, être humain, parce que dans le mythe l'homme exemplaire est récapitulé, totalisé ".⁷⁰

Dans " Varouna ", Noël représente cet être originel. La " récapitulation " à laquelle fait allusion P. Ricoeur, n'est possible que parce qu'elle s'enracine dans la pureté et l'innocence d'un être qui n'est pas encore séparé du réel. Noël est l'incarnation de l'enfance de l'humanité.

" Ce sera un enfant. Il vivra vieux sans tirer grand-chose de cette vie, mais la simplicité de son cœur rachètera en partie l'orgueil et la cupidité du nôtre ".
(Varouna, O.C. p. 10)

Il y a bien là toutes les caractéristiques du " mythologème " évoqué par G. Bachelard. " Pour Kerenyi, l'enfant en Mythologie est un net exemple de mythologème. Pour bien saisir la valeur et l'action de ce mythologème, de cette accession d'un être dans la mythologie, il faut arrêter le cours d'une biographie, donner à l'enfant un tel relief qu'il puisse régner en permanence sur la vie ".

⁷¹ Et Bachelard de citer Hervé Rousseau dans un article de " Critique " (mai 1959, p. 439) qui paraît résumer le destin même de Noël : " l'état solitaire de l'enfant essentiellement orphelin, mais malgré tout chez lui dans le

monde original et aimé des dieux ».

Hoëi possède bien tous les caractères que la plupart des mythes, selon Hircen Eliade, s'accordent à reconnaître à l'être libéré, vivant en parfaite harmonie avec lui-même et le monde. Le personnage grecien dans le premier récit, est orphelin, chassé sur les routes, innocent et heureux, il n'a pas à travailler pour sa subsistance, ignorant et amoral, le surnaturel lui est pourtant immédiatement sensible. L'espace lui appartient, il parcourt le monde sans pourtant s'y fixer.

* Il n'est tenu qu'à Hoëi d'épouser la plus riche héritière du village ... mais il refusa tout ce bien qu'on lui offrait et la demoiselle en fut pour ses larmes. Hoëi n'habitait nulle part, mais toute maison était à lui. Hoëi ne travaillait guère, mais quand ses vêtements s'usaient, on lui en fournissait d'autres, et jamais il ne fut à charge à personne, car tous lui baillaient du leur et ils l'aimaient trop pour le voir manquer, mais jamais non plus il ne s'enrichit ». (p. 24)

Ce même personnage réalise aussi l'unité de temps. Il voit en rêve l'histoire de la chaîne : le passé, le présent et le futur se confondent dans la même révolution onirique.

Mais cet ancêtre mythique n'est-il pas surtout l'incarnation de tous les rêves d'une libération du réel ? Une impression d'irréalité se dégage indéniablement de la première partie du livre, tant par le style du conte, le

ton objectif et distant, que par le recours à un vocabulaire archaïque au charme dénot. Et pourtant, Green prend soin de placer ce récit dans un temps réel : Nobi lui-même n'est qu'un maillon de cette chaîne de solidarité humaine : il y a eu un avant, il y aura un après. Il semble surtout que cette distanciation, cette déréalisation, soient voulues et recherchées comme le passage obligé d'une révélation du réel.⁷³

Avec le premier récit de " Vareusa ", le langage mythique révèle déjà sa double nature : d'une part, il nous éloigne du réel pour nous faire pénétrer dans un monde fabuleux, au-delà des temps et donc en dehors du temps, et pourtant il semble aussi dévoiler le lieu originnaire où se fait connaître l'essence du réel.

C'est le troisième récit de " Vareusa " qui fait apparaître de façon complète la fonction du mythe. Le mythe n'existe pleinement que repris par la mémoire; mais il ne s'agit pas seulement de faire le récit d'événements passés, mais de les revivre, de refaire avec les héros mythiques l'expérience originnaire. Jeune accède, à travers l'histoire d'Hélène Lombard, à un temps encré. Elle retrouve l'élan de la jeune fille, une sorte de foi, en un mot, elle atteint cette " seconde naïveté "

essentielle à toute compréhension authentique du mythe. En méditant l'histoire d'Hélène, en refaisant ces expériences, Jeanne rejoint la source vive de son propre être et donc la réalité.⁷³

" Elle pense par moi, elle est comme ressuscitée en moi et je suis cette petite bonne femme qui vivait au temps du roi Henri III. Oui, c'est moi, Hélène Lombard ... Je dis mes prières, je joins les mains, je me mets à genoux (personne ne me voyant) et je récite des paroles que je croyais avoir définitivement oubliées, des paroles auxquelles je ne crois plus, mais dont la fraîcheur me fait du bien ". (p. 230)

Considéré sous cet aspect, le langage mythique laisse à nouveau apparaître la question à laquelle nous ne cessons de nous heurter : l'esprit se laisse-t-il prendre au doux mirage d'une fable ? Et cette solidarité à travers le temps n'est-elle pas une manière illusoire de tromper la déception née de l'échec dans les rapports avec un autre proche dans l'espace et dans le temps ? Le mythe comporte toujours ce risque d'erreur, mais comme le montre Platon dans le " Phédon " : " c'est ... un beau risque et dans une conviction de cette sorte, il y a comme une incantation qu'on doit se faire à soi-même ".⁷⁴ Ce qui n'est pas illusoire, c'est cette unité à laquelle la romancière de " Vareuna " parvient, grâce au mythe. Elle se découvre tributaire d'une tradition.

Au delà de la solitude de son ego, elle éprouve la présence de la communauté humaine et la présence, plus subtile, mais non moins réelle, du surnaturel.

L'accord entre Green et les phénoménologues apparaît fondamental dès lors qu'on tente de le définir à partir du langage mythique. Le récit romanesque tient toujours de quelque manière du mythe. Or, cette répétition mythique, à son tour, ne prend tout son sens qu'à la lumière d'une compréhension phénoménologique.

Langage symbolique et langage mythique constituent la voie royale de l'accès à une réalité dont nous nous efforcerons maintenant de définir les modes principaux d'apparaître.

NOTES DU CHAPITRE : "LES TECHNIQUES D'EXPRESSION DU REEL"

- 1 - A part quelques rapports soulignés entre Green et les surréalistes, les critiques ont jusqu'ici mis l'accent sur la solitude littéraire de Green. Une étude systématique des rapports entre Green et les symbolistes mériterait pourtant d'être entreprise.
- 2 - De la même manière, les écrivains du Nouveau Roman manifestent, au delà de leur désir de renouveler la technique littéraire, le souci de mieux appréhender le réel.
- 3 - G. Bachelard nous offrirait un bon exemple de cette méthode qui se développe, se conquiert et change même d'orientation au contact des objets qu'elle examine, comme si les objets eux-mêmes appelaient une constante re-définition méthodologique. Sur l'évolution de la pensée bachelardesque de la psychanalyse à la phénoménologie, cf. :
F. Pire, De l'imagination poétique dans l'œuvre de G. Bachelard (José Corti, 1967)
- 4 - R. Barthes, Critique et Vérité (Seuil, 1966) p. 41
- 5 - Comme le montrait P. Ricoeur, il n'y a pas, pour la

phénoménologie, de pensée absolument inaugurale.

* Il faut renoncer à la chimère d'une philosophie sans pré-suppositions et partir du langage plein " (Philosophie de la Volonté, vol. 2, Finitude et culpabilité, La Symbolique du mal (Aubier Montaigne 1960) p. 26

Là où nous parlons de reprise, P. Ricoeur évoque la " répétition ". Si l'étude phénoménologique n'est pas inaugurale, elle ne se superpose pas non plus à une élucidation littéraire plus conventionnelle, mais la récupère en l'intégrant. C'est ce que nous avons cherché à faire dans ce chapitre.

- 6 - Si l'on se réfère au " Journal ", il faut reconnaître que les lectures de Green sont assez hétéroclites. Et l'auteur lui-même rejette toute influence directe.
- 7 - Il serait juste d'ajouter que toute théorie littéraire, et cela serait plus particulièrement vrai du symbolisme, pré-suppose une philosophie et même une métaphysique " ... le Symbolisme est plus qu'un quelconque système ... Il est un effort pour retrouver la doctrine traditionnelle, celle qui est à la base de toutes les philosophies antiques et des grandes religions et dont les échos affaiblis sont parvenus

jusqu'à lui. On comprend que dès lors le sort de la poésie ait été lié à la métaphysique, seule capable de rendre compte au poète de ses nostalgies et de ses intuitions. On comprend aussi la fortune du mot Symbolisme, si l'on songe que la notion de symbole est la pierre angulaire de cette métaphysique traditionnelle fondée sur le principe de la constitution analogique de l'univers " (G. Michaud, La Doctrine symboliste (Documents) (Nizet, 1947) Avant-propos, p. 9

- 8 - Baudelaire, L'Art Romantique (Garnier) p. 244-248
- 9 - Baudelaire, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (Dante, 1861) p. 14
- 10 - Green relate dans son " Journal " (vol. 1, p. 89) à la date du 29.4.1932, une lecture que lui fit Gide de quelques pages du " Démon mesquin " de Solignac. " Sa voix fait songer au vol concentrique d'un ciseau de proie; tout à coup elle fonce sur un mot, l'emporte et s'en régale. Alors il abaisse un peu son livre et sourit comme s'il venait vraiment d'avaler quelque chose de succulent ".
- 11 - M. Proust, Du côté de chez Swann (115 ed. N.R.F. 1929) vol. 1, p. 300-301

- 12 - Cité par E. Fieer, *Le symbole littéraire* (José Corti, 1941) p. 86, note 54
- 13 - Verhaeren, *Impressions III*, cité par G. Michaud, *La Doctrine symboliste (Documents)* (Nizet, 1947) p. 54
- 14 - M. Froust, *La Priésonnière* (82 ed. N.R.F. 1927) tome 1, p. 113
- 15 - Que la synesthésie ne soit pas une sorte de " curiosité " littéraire se fondant sur une " curiosité " psychologique, apparaît très nettement dans le texte ci-dessous, tiré du " Journal " (J.2, p. 250):

" L'inexprimable n'est pas un vain mot. Plusieurs fois au cours de ma vie, je me suis trouvé en présence de phénomènes absolument indescriptibles, tout effort pour en donner une idée n'aboutissant qu'à la confusion et au galimatias ... Il n'est personne, je pense, qui ne se soit amusé à regarder un dessin géométrique de plusieurs façons différentes. Je ne parle pas, bien entendu, d'un déplacement du point d'observation, mais d'une manière de diriger la vue qui fait que le dessin ... prend un aspect tout autre. Qu'il soit exactement le même que tout à l'heure, cela ne peut faire de doute, mais que par le dedans il se soit transformé ... cela est d'une évidence impérieuse, grandissante, à qui sait voir comme il faut ... qu'on passe du domaine visuel à l'auditif et les subtilités commencent. En admettant que nous entendions tous deux ou trois notes de musique de la même manière, il n'est pas douteux que l'impression qu'elles font sur nous varie d'individu à individu. L'un reçoit une idée de rythme, l'autre conçoit une forme particulière, un trait sinuose ou anguleux, un cercle ou un prisme; beaucoup voient des couleurs; la plupart des auditeurs ouvrent largement leur cœur à une espèce d'invasion sentimentale. Si l'on essayait de les mettre d'accord, on

arriverait bientôt à ce que j'appelle la lisière de l'inexprimable, car les explications qu'ils donneraient recroqueraient toujours en deçà de ce qu'ils entendent. Impossible d'expliquer pourquoi telle série d'accords construit une voûte, une arcade ou des galeries qui s'entre-croisent dans l'invisible, ou qu'elle crée dans le monde intérieur de vastes étendues d'eau offleurées par une lumière jaune, mais le phénomène est là, qui défie toute argumentation.

... Qu'un cheval au galop fasse le même bruit qu'un cheval qui marche au pas, que l'éclair se déplace dans la nuit avec la lenteur d'une fourmi, que le silence soit comparable au rugissement d'une cataracte, ce ne sont là que des difficultés élémentaires au prix de celles qui nous attendent, car ce rugissement a une forme, cette lenteur est vertigineuse et le galop d'un cheval emballé a l'éclat de pierreries aux facettes innombrables, mais ce même galop peut se concevoir de gauche à droite ou de haut en bas, avec des foux d'une intensité variable, avec des haltes ou des voix résonnant dans de grandes cavernes ... "

Il nous a semblé important de citer ce texte presque en entier. Il permet, en effet, de comprendre que la synesthésie est bien pour Green, une sorte d'avant goût de l'expérience mystique. Il laisse aussi deviner en quel sens on peut établir un rapprochement entre le romancier et les surréalistes. Cette imagination débridée n'est jamais le point de départ d'une sorte de jeu gratuit, chez Green, elle évoque déjà un mode d'intuition et de connaissance dans un univers invisible où nos évidences communes n'ont plus cours.

- 16 - E. Fieor, Le symbole littéraire (José Corti, 1941)
p. 111
- 17 - G. Michaud, La Doctrine symboliste (Nizet, 1947)
p. 69
- 18 - Ibid. p. 37
- 19 - Faire la part de ce qui est naïvement éprouvé par un poète comme Baudelaire et ce qu'il reprend systématiquement de théories antérieures, paraît une tâche presque insurmontable. Chez Green, ce qui frappe avant tout, c'est la désolidarisation très certainement voulue, à l'égard des écoles littéraires. Cela ne signifie pas, bien entendu, que des influences littéraires ne se fassent pas sentir.
- 20 - Baudelaire, L'Art Romantique (Ed. Garnier) p. 62
- 21 - E. Fieor, Le symbole littéraire (José Corti, 1941)
p. 124
- 22 - J. Fournier, La mystique de Baudelaire (Slatkine Reprints, Genève, 1967) p. 21
- 23 - Baudelaire, L'Art Romantique (Calman-Lévy) p. 339
- 24 - G. Bachelard, L'eau et les rêves (José Corti 1943)
p. 232
- 25 - J. Fournier, La mystique de Baudelaire (Slatkine Reprints, Genève 1967) p. 22

- 26 - Green note aussi dans son " Journal " (J.S. p. 187):
" Jo croirais volontiers l'occultisme, lorsqu'il affirme que la nature végétale est plongée dans le sommeil, car si quelque chose donne l'impression de parler ou rêver, c'est un arbre où passe la brise ".
- 27 - J. Pommer, La mystique de Baudelaire (Slatkine Reprints, Genève 1967) p. 109
- 28 - Ibid. p. 107
- 29 - " Mes nudités roses (d'un rose de pâte dentifrice) étaient impures à mes yeux. De même l'Infer de Dante et la toile du Luxembourg. Tout cela rentrait dans un interdit qui comprenait bien d'autres choses encore. Par exemple, les chevaux attelés aux voitures des Grands Magasins du Louvre. Ils étaient si beaux, si luisants, si ronds ... Impure ! Cela allait si loin que même le bruit des chevaux trottant dans la rue de la Pompe et que j'entendais de ma chambre, faisait surgir dans mon imagination le fantôme colossal de l'Impur " (Partir avant le Jour, p. 90)
- 30 - Dans plusieurs romans greeniens, on retrouve la même image. A. Mesurat tombe amoureux de Maurecourt en l'apercevant devant elle, sur une route. Hedwige dans " Le Malfaiteur ", voit passer dans un taxi Gaston Delange. La mère d'Elisabeth, avant son suicide, guette le passage du train qui emporte son amant. Elisabeth, elle-même, observe avec envie, de sa fenêtre, un jeune rémouleur dans la rue. Cette récurrence est trop constante pour ne pas indiquer une sorte de situation exemplaire de l'homme devant un réel qui l'attire et en même temps le rejette.

Cette image renvoie aussi à la problématique des rapports avec autrui. Cf. notre chapitre sur " La réalité d'autrui ".

- 31 - M. Proust, Temps retrouvé (36 ed. N.R.F. 1929) tome 2, p. 39-40. E. Fiser reconnaît aussi que ce que Proust nomme dans ce texte " métaphore " correspond en fait à une définition du symbole.
- 32 - M. Proust, Ibid. p. 18-19
- 33 - H. de Régnier, Figures et Caractères (Mercure de France) p. 335-336
- 34 - Mallarmé, La Définition de la poésie (La Vogue, 18 avril 1888) cité par G. Michaud, La Doctrine symboliste p. 18
- 35 - J. Guitten, Le clair et l'obscur (Aubier 1964) p. 141
- 36 - Rappelons une fois de plus la thèse de Mme J. Carrel, L'expérience du seuil dans l'oeuvre de Julien Green (Juris Verlag, Zurich Dissertation 1967)
- 37 - Cité par G. Michaud, Message poétique du symbolisme, L'Univers poétique (Nizet 1967) tome 3, p. 469 Green peut bien, à certains égards être considéré comme un écrivain fantastique. cf. Jean Sémolus, Le fantastique dans les romans de Julien Green, in

" Le Français dans le monde " N. 52, oct. nov.
1967, p. 29-34. Ou encore M. Schneider, La littérature fantastique en France (Arthème Fayard, 1964)
p. 352-354

Contentons-nous ici de relever quelques thèmes caractéristiques du genre fantastique. Nous nous sommes servis des critères établis par L. Vax, La séduction de l'étrange (P.U.F. 1964)

Le décor inquiétant : la nuit, les châteaux, les maisons isolées et qui tombent en ruines (Le Visionnaire, Nuit, Mont-Cindre)

Le thème de la dépossession : le corps agit de lui-même sans que l'individu puisse intervenir (Les Clefs de la Mort, geste de Mme Grosgeorge giflant son fils, Guéret blessant Angèle dans " Léviathan ")

Le thème du mannequin animé : Blanchonnet, le mannequin de la couturière dans " Le Malfaitour ". Présence du diable : Brittemart dans " Si j'étais vous ".

Êtres maléfiques ou inquiétants : Mme Pauque (Le Malfaitour) La Vicomtesse (Le Visionnaire), cette dernière apparaît presque comme une sorte de vampire. Le thème de l'antiquaire : visite de boutiques surannées, débarres contenant tout un bric-à-brac

ayant appartenu à des personnes mortes depuis longtemps (Miasit, dernier récit de " Varonna ") " Varonna " est incontestablement un roman fantastique. Le deuxième récit rappelle d'ailleurs, à s'y méprendre " L'amour magique " de H.R. Lenormand.

Il nous semble que malgré cette présence des thèmes classiques de la littérature fantastique, l'oeuvre de Green revêt un caractère particulier en ce sens que le fantastique n'apparaît jamais comme une fin en soi comme c'est le cas par exemple dans le roman " gothique " anglais. Le fantastique grecien, d'ailleurs le plus souvent très discret, se donne plutôt comme le véhicule d'un message. Les thèmes fantastiques sont présents non pas tant pour détourner l'attention du lecteur du monde quotidien que pour l'aider à en retrouver l'énigmatique profondeur. Véritable technique de décentrement, le fantastique grecien provoque cette légère distorsion, cette vision toujours surprise qui est la condition essentielle d'une connaissance authentique de la réalité.

38 - G. Michaud, Message poétique du symbolisme (Nizet 1947) tome 3, p. 607. On note d'ailleurs chez les

disciples de Hassori une vague de mysticisme assez semblable à celle que paraît avoir provoqué le symbolisme.

39 - H. Scheler, *Metaphysik* (J. Springer, Berlin 1932)
vol. 3, p. 6.

Traduit par nous : " L'objectivité métaphysique a, antérieurement à toute autre détermination, un caractère spécifique. Elle dépend d'un langage qui permet à l'existence de comprendre la transcendance à travers la conscience. Grâce au langage de cette objectivité, l'existence peut se rendre présente une réalité qu'elle ne peut autrement connaître en tant que conscience ".

40 - J.P. Sartre écrit dans " Situations I " p. 143-149 :
" Bataille va tenter ... de les réduire (les mots) dans la trame même du texte à la portion congrue; il faut les délecter, les vider et les pénétrer de silence pour les alléger à l'extrême. Il tentera donc d'user de " phrases glissantes " comme de planches savonneuses qui font choir soudain dans l'ineffable, de mots glissants aussi, comme ce mot même de " silence " " abolition du bruit qu'est le mot " ...
Il incorporera dans le discours à côté des mots qui si-

gaiffient ... des mots qui suggèrent comme ceux de rire, de supplice, d'agonie, de déchirure, de poésie, etc .. qu'il détourne de leur sens original pour leur conférer petit à petit un pouvoir magique d'évocation ".

- 41 - L. Vax, La séduction, de l'étrange (P.U.F. 1964) distingue " l'allusion transitive " et " l'allusion intransitive ". Dans la vie courante, l'allusion renvoie à quelque fait réel. L'allusion ici ne renvoie à rien, tout en ayant l'air de renvoyer à quelque chose ". (p. 43) L'allusion n'est pas pourtant intransitive chez Greco. Elle renvoie à un autre aspect du réel.
- 42 - Mallarmé, Réponse à une enquête de G. Kuret, p. 60, cité par G. Michaud, La Doctrine symboliste Documents (Nizet 1947) p. 74
- 43 - J. Thorel, Entretiens politiques et littéraires, cité par Michaud, ibid. p. 100, écrit : " Mallarmé pensait que seules les impressions vagues, les sensations imprécises, les sentiments divinement indéterminés sont en puissance de faire pressentir ce qu'est le bonheur et qu'il était donc du devoir de la poésie de chercher à faire naître ce genre

d'impressions par du vague et de l'indéterminé aussi dans le style, dans la texture de l'oeuvre, et parfois même dans la pensée.

De même les Symbolistes possèdent la vertu de l'obscurité. Poe a écrit : " L'erreur des poètes novices est de croire qu'ils sont sublimes chaque fois qu'ils sont obscurs, parce l'obscurité est une des sources du sublime; ils confondent ainsi l'obscurité de l'expression avec l'expression de l'obscur ". Certains symbolistes ont oublié cette dernière parole de Poe ".

Ce n'est pas, en tous les cas, un reproche que l'on pourrait adresser à Green.

44 - Il faudrait aussi mentionner ici un trait que nous avons déjà relevé, à savoir l'ascendant que la musique a exercé sur Green. Dans la mesure où le style grecien représente une tentative pour emprunter à l'expression musicale son pouvoir d'évocation, Green se rapproche des symbolistes. Valéry a expliqué-t-il pas : " Ce qui fut baptisé le Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de " reprendre à la Musique leur bien "

(Variétés, Gallimard 1930) p. 95

- 45 - R.E. Batchelor, L'art de l'allusion dans "Noira" in Nottingham French Studies V, I (May 1966) p. 40-49
- 46 - R. Ruyer, La nature du psychique, in Revue de Métaphysique et de Morale, 1953 t. LVII, N.1, p. 46-66
- 47 - M. Merleau-Ponty, Avant-Propos à la Phénoménologie de la Perception p. XVI. Le philosophe note qu'il doit cette expression à M. Georges Guerdif. Nous sommes heureux de cet hommage rendu à celui qui fut notre maître à l'Institut de Philosophie de l'Université de Strasbourg.
- 48 - M. Defrance et P. Ricoeur, Karl Jaspers in Tableaux de la Philosophie contemporaine, par A. Weber et D. Huismann (Fischbacher 1957) p. 379
- 49 - M. Raimond, Le Roman depuis la Révolution (A. Colin 1967) p. 204
- 50 - L. Vax, La séduction de l'étrange (P.U.F. 1964) p. 85
- 51 - M. Merleau-Ponty utilise cette expression dans sa "Phénoménologie de la Perception" (Gallimard 1963) p. 176
- 52 - Ibid. p. 195

53 - Gaudelairo, Petite poèmes en prose, Confitoer de l'artiste.

On sait que J. P. Sartre rejette entièrement la notion de projection. " Nous avons montré l'erreur qu'il y aurait par exemple à croire que nous " projetons " nos dispositions affectives sur la chose, pour l'éclairer ou la colorer ". (Être et Néant, p. 695) Il nous semble que la projection reste pourtant une expérience originaire et qu'à ce titre, elle mérite d'être prise au sérieux.

54 - Rappelons que l'eau représente pour Bachelard, une image-archétype, fondamentale dont l'extrême profondeur significative a été bien aperçue en particulier par Edgar Allan Poe.

55 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la Perception (Gallimard 1963) p. 369

56 - Ibid. p. 370

57 - Bachelard admet que les rapports " Je-tu " dont Martin Heidegger a fait l'analyse, sont valables aussi pour ce qui est des relations de l'homme et des choses. Une première promenade au bord de la Seine ouvre le récit. C'est elle qui paraît engendrer tout le reste.

Une autre promenade de Philippe et son fils se situe au milieu du roman. Un dernier retour au bord de la Seine conclut le livre. Notons enfin que ces promenades réelles sont encore entourées de promenades imaginaires, rappel de celles qui ont été effectivement faites, rêveries de ce qui aurait dû ou pu se passer sur les berges du Fleuve.

58 - Image qui est comme l'écho de celle de la chevelure féminine comparée à un flot cf. *Léviathan*, L. de P. p. 113 : " La chevelure de la malheureuse se déroula lourde et noire ruisselant sur le bras de l'homme ". Cette image est d'ailleurs très fréquente chez Baudelaire aussi qui voit un "hémisphère dans une chevelure ".

59 - On pourrait d'ailleurs noter, parallèlement à ce mouvement d'extension du symbole, un autre, à peine esquissé qui n'en est pas moins présent. Le monde apparaît au héros comme soumis à une étrange distorsion, les éléments du paysage subissent un changement de proportion, alors que le Fleuve seul, demeure le repère stable.

" Deux haute platanes se dressaient à l'endroit où la rue débouchait sur le quai; lorsque le vent soufflait plus fort, ils s'inclinaient légèrement au

peu à contre-sens comme pour répondre aux arbres de l'avenue, mais ils ne semblaient guère plus hauts qu'un doigt. Seul le fleuve que Philippe ne pouvait apercevoir, gardait les proportions que son esprit lui donnait ". (p. 90)

60 - Dans " Léviathan ", la même transformation s'opère :
l'air évoque l'eau.

" Rien n'est plus délicieux que ces premières journées d'automne où l'air agité de puissants remous semble une mer invisible dont les vagues se brisent dans les arbres, tandis que le soleil domine cet te fureur et ce tumulte, accorde à la moindre fleur l'ombre qu'elle fera tourner à ses pieds jusqu'au soir. De ce calme et de cette frénésie résulte une impression où la force se mêle à une douceur que le langage humain ne peut rendre ". (Léviathan, L. de P. p. 115)

" L'air froid pénètre dans la chambre à grands flots comme une rivière ". (Mont-Cindre, L. de P. p. 177)

61 - G. Bachelard, L'eau et les rêves (José Corti 1943)
p. 67-68

62 - J.P. Sartre, L'Être et le néant (Gallimard) p. 702

63 - G. Bachelard, L'eau et les rêves (José Corti 1943)
p. 96

64 - M. Merleau-Ponty, La Prose du monde, texte établi par Cl. Lefort (N.R.F. Gallimard 1969) p. 211

65 - J. Petit, Julien Green, L'homme qui venait d'ailleurs (Desclée de Brouwer 1969) note aussi cette importance du symbole greenien qui forme en quelque sorte le nœud et le centre du roman. J. Petit note, à

propose de " Mont-Cindre " (p. 77) : " Le feu est symbole de l'amour, que l'avarice refuse et qu'Emily désire sans pouvoir y atteindre. Symboliquement, la jeune fille se révolte lorsque Frank installe devant le feu la petite fille qu'il a de son premier mariage.

66 - P. Ricoeur, Philosophie de la Volonté, vol. 2. Finitude et culpabilité. La Symbolique du mal. (Aubier Montaigne 1960) p. 154

M. Eliade, Traité d'Histoire des Religions (Payot 1949) p. 337, écrit : " Le mythe découvre une région ontologique inaccessible à l'expérience logique, superficielle. Le mythe de Varouan révèle la divinité divine, la coïncidence des contraires, la totalisation des attributs au sein de la divinité ".

67 - P. Ricoeur, *ibid.* p. 154

68 - Aristote, Métaphysique A 3, 982 b 11-19 trad. Tricot

69 - P. Ricoeur, Philosophie de la Volonté vol. 2. Finitude et culpabilité. La symbolique du mal. (Aubier Montaigne 1960) p. 336

Sur les rapports du mythe et de la réalité, G. Cassirer note : " Le mythe ne se situe pas en dehors du

réel puisqu'il se présente comme une forme d'établissement dans le réel ". (Mythe et Métaphysique) (Flammarion 1968) p. 19

70 - P. Ricoeur, opus cité p. 154

71 - G. Bachelard, La poétique de la rêverie (P.U.F. 1968) p. 113

72 - F. Kaufmann, évoquant le " Zauberberg " de Thomas Mann, écrit : " De-realization " removal from reality and realization of a new and wondrous order of life are here involved ... While life and history are transformed into fairy-tale and myth, this transformation is the gaining of a higher plane of reality - It is a form of serious play, a revision of ancient wisdom in the light of modern analysis. " F. Kaufmann, Thomas Mann's Philosophical Novels, Part 2, in Philosophy and phenomenological Research vol IV n.3, March 1944 " (p. 287-306) p. 295

73 - Mircea Eliade, Le mythe de l'Éternel Retour (G.R.F. 1949) p. 65 : " Un objet ou un acte ne devient réel que dans la mesure où il imite ou répète un archétype. Ainsi la réalité s'acquiert exclusivement par répétition ou participation; tout ce qui n'a pas un modèle exemplaire est " dénué de sens ", c'est-à-

dire masque de réalité ".

74 - Platon, Phédon 114 d. trad. E. Robin (Pléiade 1959)

vol. 1, p. 350

LA REALITE TEMPORELLE

" Si nemo a me quaerat, scio, si quaerenti explicare
velim, nescio " (St Augustin)

Choisir pour thème de méditation la notion de temps, c'est s'exposer au risque d'être pris, tôt ou tard, par ce vertige de l'esprit si bien mis en évidence par St Augustin : je sais ce qu'est le temps, mais lorsque je veux rendre compte de mon savoir, je ne sais plus. C'est bien la réalité du temps que l'on croit saisir quand celui-ci vient faire obstacle à l'impatience des désirs, quand il apparaît brusquement dans l'intuition du vieillissement ou de la mort, ou encore quand il se révèle dans cette dimension du passé qui ravive chez tel ou tel héros grecs, les souvenirs de l'enfance. Réel, le temps l'est si bien que c'est la réalité humaine tout entière qui semble se définir par lui. Ainsi, Georges Gusdorf parle de " cette coïncidence de l'être humain avec lui-même sous le chiffre du temps ",¹ et Merleau-Ponty rappelle de même :

" Analyser le temps, ce n'est pas tirer les conséquences d'une conception préalable de la subjectivité, c'est

accéder à travers le temps à sa structure concrète ".³

Et pourtant, plus nous croyons pouvoir cerner le temps plus nous le sentons se décomposer, s'effriter et se nier en devenant une sorte de non-réalité temporelle.

Il n'est pas indifférent qu'ayant souligné maintes fois déjà, l'ambiguïté du réel chez Green, nous poursuivions notre recherche avec une réflexion sur le temps : celui-ci n'est-il pas la réalité ambiguë par excellence ?

A vrai dire, la vanité d'une méditation purement spéculative sur le temps, apparaît avec évidence. " Le temps, écrit Pascal, ... qui le pourra définir ? Et pourquoi l'entreprendre puisque tous les hommes conçoivent ce qu'on veut dire en parlant du temps sans qu'on le désigne davantage ? "⁴

Ainsi n'est-ce pas dans une hasardeuse spéculation philosophique que nous allons nous lancer ! Sans même avoir à " définir le temps ", nous savons que le romancier écrit dans le temps, et, plus encore, avec du temps. Il articule le roman selon certaines coordonnées temporelles et réalise le temps en élaborant, sur le mode littéraire, ce " champ de présence " dont Merleau-Ponty écrivait : " Tout se renvoie donc au champ de présence comme à l'expérience originelle où le temps et ses dimensions

apparaissent en personne sans distance interposée et dans une évidence dernière ".⁴ En créant un récit, l'écrivain compose un temps et pourtant, Green en fait l'expérience particulièrement aiguë, il doit aussi composer avec le temps. Il faudra donc, au premier chef, montrer à partir de quelle expérience personnelle de la durée, le romancier projette de déployer le temps romanesque, pour analyser ensuite, les techniques littéraires grâce auxquelles le temps prend forme dans le roman même. Alors nous pourrons mieux comprendre sans doute le souci du temps que manifestent les personnages greeniens et dégager finalement des conclusions plus générales sur la manière dont Julien Green éprouve la situation de l'homme en tant qu'être-dans-le-temps.⁵

I

Avant même que d'entreprendre l'étude de ce que d'aucuns ont pu appeler " le volume temporel " du roman, il nous semble important de saisir l'intention littéraire dans sa signification temporelle; l'acte même d'écrire s'insère en effet, dans une problématique plus générale du temps. Reprenant à son compte l'interrogation des surréalistes,

J.P. Sartre se demandait : " Pourquoi écrit-on ? " ⁶

A cette question, Green paraît répondre que l'on écrit pour sauver le temps. La nostalgie de la permanence, de l'être, l'angoisse de voir la vie se réduire à néant, font naître le besoin de fixer le temps et avec lui, le besoin d'écrire. " L'âme s'effraye ... en voyant que chaque instant lui arrache la jouissance de son bien et que ce qui lui est le plus cher s'écoule à tout moment " ⁷ disait Pascal. Et Green paraît ajouter :

" La pensée que notre temps, notre vie, tombe au néant à mesure que l'heure s'écoule, n'est ni pénible, qu'il ne faut chercher d'autre explication à ce journal, à l'abondance de ces notes ... " (J.1, p. 31)

Or, c'est de cette même expérience que précède la composition romanesque. On peut lire dans " Varsana ", le passage suivant :

" J'écrivais ces notes dans la bibliothèque où j'ai fait porter ma table. Il fait très doux, les reliures de nos livres brillent doucement dans les rayons du soleil couchant et une grande branche de lilas jette une ombre légère sur mes mains. Tout cela, je le note pour tenter de rettenir cette minute qui ne reviendra pas ". (Varsana, C.C. p. 244)

Et Green qui nous apprend que " Le Visionnaire " révèle assez bien la manière dont il s'y prend pour écrire ses romans, fait dire à Manuel :

" J'écrivais ces pages au crayon avec un soin dont je me félicite aujourd'hui. Il me semble en effet que mes

efforts pour retenir la vie au passage n'ont pas été tout à fait vains. Chaque heure qui s'efface de l'esprit est comme un gage du néant et la mort n'est rien en dernier lieu que la porte absolue et définitive de toute mémoire, ma crainte de disparaître était si vive que je ne reculais devant aucune minutie pour fixer une seconde de mon existence, indiquant même la couleur du temps, le degré de chaleur et le lieu exact où je me tenais. Ainsi tout en racontant une des nuits les plus singulières que j'ai vécues, je mentionnais le paysage qui se présentait à mes yeux chaque fois que je levais la tête, sans oublier les paysans qui gagnaient les blés avec la faux sur l'épaule et la besace au côté ". (Le Visionnaire, L. de P. p. 161)

L'expérience de la fragilité de toute chose, si intensément vécue par le romancier, donnera au récit son rythme et comme une coloration temporelle particulière. Ce qui scande en effet le roman groenien, ce ne sont pas tant des événements objectifs frappants, mais cette saveur d'un moment maudit dont il faut retenir la fugitive réalité. Quand l'auteur s'attache donc avec minutie à la peinture d'un paysage par exemple, ce ne sera pas dans le dessein de planter un décor pour une action à venir, car la description a une valeur en soi et permet, presque en marge du récit, de saisir un peu de " temps à l'état pur ". Dans " Léviathan ", le romancier insère entre la scène du crime de Cuérot et sa fuite éperdue, une délicate description des berges de la Sommeillante dont nous citerons ce passage :

" Au bord du fleuve, l'herbe épaisse brillait dans le

soleil et se couchait à plat comme si des corps exténués s'y étaient étendus pour boire la fraîcheur qui montait de la terre et de l'eau. Le ciel répandait une lumière égale et il n'y avait pas une branche qui ne projetât sur le sol sa ligne nette et changeante que le vent s'arrivait point à effacer ... " (Léviathan, L. de P. p. 113)

Ainsi naît l'espoir d'une récupération du temps qui ne dépend que du romancier, de son art à être attentif, à retenir, à peindre avec " minutie ". Dans un tel tableau, où l'action est comme suspendue, où les personnages paraissent avoir quitté la scène, le romancier ne manifeste d'autre intention que celle de saisir au vol et d'immobiliser devant nous, la fugace impression d'un moment. Ne serait-ce pas déjà une preuve de ce que la réalité se lit dans la trame même du temps ? Mais s'agit-il vraiment de la saisie pure du temps ou de son abolition ?

* * * * *

Car c'est en plein paradoxe que nous introduit cette restauration du temps. Elle n'est possible, en effet, qu'au prix d'une constante négation de cela même qui constitue la réalité du temps, à savoir sa fuite, son irréversible chute vers le non-être. Alors cette saisie se fait aussi protestation et refus. Et l'on voit Green chercher à retenir le temps en s'en détournant par un mouvement qui le mène à contre-courant du flux des choses. Dès lors, l'activité littéraire instaure une insurrection contre

le temps qui se manifeste jusque dans les conditions les plus extérieures de la création : pour pouvoir écrire, le romancier doit vivre à un autre temps :

" Dans un monde qui va trop vite, j'ai résolu de vivre lentement. Je veux accomplir ma tâche comme si une longue vie m'était promise ". (J. 1, p. 104)

" Je vis en ne bouchant les oreilles autrement, je ne pourrais écrire ". (J. 1, p. 109)

A parcourir le " Journal ", on croirait que tout le problème temporel chez Greco ne s'éclaire qu'en fonction d'un fondamental déphasage par rapport au temps. Soucieux de capter le temps, l'auteur se sent pourtant incapable de l'assumer. Ne reconnaît-il pas lui-même qu'il s'est " trompé de siècle comme on se trompe d'étage ? "

Partout d'ailleurs, le temps lui-même multiplie les obstacles à l'opération de sauvetage du temps.

" Ce qui compte, ce sont les propos qu'on échange tous les jours avec ceux qu'on voit tous les jours, mais où trouver le temps de noter ces choses " (J. 2, p. 175, souligné par nous)

En écrivant, le romancier ne peut que feindre de ne pas être lui-même harcelé par le temps, tenter de colmater ces trous par où l'essentiel a'est déjà nécessairement écoulé, prétendre que l'acte d'écrire ne se déploie pas dans le temps et que celui qui achève le roman est le même que celui qui l'a commencé.

" Si l'on écrit son livre avec trop de lenteur, on risque de ne plus vouloir le finir ... " (J. 2, p. 133)

Faut-il s'étonner dès lors de voir le temps romanesque se détourner du temps réel et basculer dans l'ordre du " comme si ", c'est-à-dire dans l'ordre de l'imaginaire et de l'irréel ? Loins de sauver le temps, le romancier cherche cette fois à s'en divertir et :

" C'est une distraction puissante que d'écrire un roman ... pendant deux ou trois heures je n'ai pu penser qu'à ces deux femmes (deux personnages de " Léviathan ") et à toutes les choses désagréables que l'une pouvait dire à l'autre. Pendant ce temps-là, j'ai complètement oublié mes soucis ". (J. 1, éd. 1970, p. 57)

Temps de l'oubli et non plus temps de la mémoire. A la limite, surgit la tentation d'une substitution totale : créer le temps romanesque pour conjurer le temps réel et masquer l'indisctable achèvement vers la mort.

" pendant quelques minutes, il me semble que le temps est comme absent et que seule compte cette réalité extraordinaire qui se repose sur rien et qui pourtant fait de tout le reste une sorte de songe, d'immense illusion " (J. 1, 5 oct. 1929)

La création romanesque nous était apparue comme un moyen de sauver le temps, mais n'offre-t-elle pas surtout la possibilité d'un anéantissement du temps ?

+ + + + +

Il serait faux de dire que le roman tient simplement lieu d'échappatoire facile. En réalité, il est le champ

de manifestation de ces conflits du temps. Tantôt en effet, la création littéraire apparaît comme le seul recours efficace contre la dissolution temporelle, tantôt comme un instrument dont la vanité ne saurait tromper celui qui se sent en proie au temps. D'où ces inflexions de l'écriture où se lient à la fois l'espoir et le doute du romancier. Car cette expérience contradictoire vécue par le romancier, comme l'atteste le " Journal ", se reflète dans l'œuvre romanesque sous la forme d'une véritable pulsion, d'une sorte de rythme à deux temps, auquel Georges Poulet a, en particulier, été sensible. " Un roman de Greca, écrit-il, n'est pas seulement constitué par les mots qui s'y succèdent et qui forment pour qui y prête une oreille attentive un murmure qui tend à se précipiter, mais encore une série de passages inverses où le courant verbal se ralentit, s'apaise et s'immobilise du moins provisoirement ".¹⁰ On voit en effet, se succéder des propos rapides, des monologues haletants, ou une suite d'épisodes mouvementés, comme s'il s'agissait de tout dire, comme si le temps ne demandait qu'à se laisser composer par ce courant verbal que manie le romancier et puis, un soudain ralentissement du récit et de l'écriture, des retombées du rythme et presque une pétrification de

la durée romanesque. Ainsi le temps grecien rappelle parfois une sorte de fluidité musicale, parfois un statisme pictural.

" A quoi bon essayer de retouner la vie ? Le présent verse dans le néant à chaque seconde. Ce n'est pas en notant que ce matin le 6 avril 1907, il fait beau dans le Pas-de-Calais, que j'empêcherai ces quelques heures de tomber à l'oubli comme le reste. Il y a trop à dire ... Je ne puis parler du fauteuil où je suis assise, ni de la feuille de lierre que le vent agite dans un coin de la fenêtre ... " (Vareuse O.C. p. 202)

L'intention qui avait fait naître le besoin d'écrire ne cesse d'être mise en doute et cela, à l'intérieur même du roman. Ce passage d'un rythme à l'autre ne va pas sans rappeler ce que Georges Poulet note chez Benjamin Constant : " Moment de vie ou de mort ", " état violent et contre nature " état d'extrême : " Non seulement les extrêmes se touchent mais ils se suivent ". À l'extrême de l'agitation succède dans le même instant, l'extrême de l'indifférence ".¹¹ Ces ruptures du rythme temporel ne se comprennent pas seulement à partir du tempérament cyclothymique des personnages, voire même de l'auteur,¹² mais plus profondément, elles traduisent une brève prise de conscience de la mort. Par delà le personnage qui se détache soudain des intérêts et des passions qui l'agitaient jusque là, on devine le mouvement de retrait de

romancier qui paraît se désolidariser tout à coup de son oeuvre et succomber à la tentation du silence, comme s'il mesurait la futilité de son entreprise contre le temps, c'est-à-dire contre la mort.¹³ Nous avons déjà noté chez les personnages grecs, ces curieuses chutes dans le sommeil aux moments les plus inattendus, nous pourrions reprendre ce trait ici, en montrant que le sommeil est précisément le comble de l'indifférence : indifférence du personnage à l'égard de son propre destin, indifférence de l'écrivain à l'égard de son oeuvre. Ici et là, indifférence qui simule la mort elle-même.

" Il l'habilla. Pour lui passer sa robe, il dut plier les bras encore tièdes et de ses mains maladroites, il tenta de la coiffer ... Puis il étala son mouchoir propre sur le visage de la morte ... Lorsqu'il eut fini, il se laissa tomber sur le dos près de la morte et sembla dans un lourd sommeil ". (Moïra, L. de P. p. 220)

La fréquence d'écrire fait place à une sorte de lassitude, d'ennui. L'écrivain se déprend de son récit et ses personnages mêmes paraissent le " fatiguer ".¹⁴ La romancière de " Varoussa " avoue :

" Les livres m'ennuient ... on n'en ouvre pas dix au hasard qu'on ne finisse par entendre à travers ces voix différentes, le roucouillage égal de l'humanité. Elle est fatigante l'humanité ". (Varoussa, O.C. p. 218)

Déjà nous l'examen du comportement de ses personnages en proie à des désirs contradictoires, toujours les mé-

mes.¹⁵ Green s'octroie une trêve.

Fabien dans " Si j'étais vous ", rêve devant le ciel étoilé, Joanne dans " Varouss ", ou Angèle dans " Léviathan " se repose dans une église, symbole pour Green, d'un " refuge contre le temps ".

L'acte d'écrire porte donc en lui la double et contradictoire fascination de la vie et de la mort. Car, s'il faut essayer de reteair la vie, il y a aussi

" Quelque chose d'hypnotisant dans cet arrêt de la vie. La vie passe et les heures ne bougent pas. Lentement l'inaction nous tue, mais nous ne savons pas quand nous sommes morts ... à l'époque où j'écrivais, je pensais vivre, mais je respirais déjà l'air mortel qui valait peu à peu le rythme de notre soufflé et de nos pulsations. Comment le seul désir d'exister ne paraîtrait-il pas vain ? " (Varouss, O.C. p. 314)

Mais il faut bien dégager les multiples valeurs de ce temps suspendu, de ce temps-mort. Il est bien le temps de l'ennui, de l'indifférence, de la lassitude, mais aussi celui de l'apaisement. Le romancier qui pensait créer sa propre durée, s'aperçoit brusquement que celle-ci est elle-même, comme emboîtée et prise dans un temps plus vaste. Cette subordination confère à l'œuvre littéraire, selon Green, son sérieux et son caractère tragique, mais la rend aussi quelque peu dérisoire. Dans une vision " sub specie aeternitatis ", que reste-t-il

en effet de l'importance de l'oeuvre littéraire ou de toute entreprise humaine en général ? Pour l'artiste exigeant et scrupuleux qu'est Julien Green, il y a quelque chose de rassurant dans cette possibilité offerte d'abdiquer devant la nécessité temporelle. Reprenant une image plusieurs fois évoquée par le romancier, on pourrait dire que l'écrivain est comme un enfant qui joue et, en vivant son temps propre, est oublieux de l'heure qui passe.

" Après tout, elle finira bien par venir celle qui ramène chez eux les enfants las, vers la fin du jour, quand l'ombre est sur leurs yeux et que leurs jouets ne les amusent plus, celle qui veille sur nous d'un dévorant amour, la vieille nourrice aux traits voilés de noir " (Le Malfaiteur, O.C. p. 252)

" Ce qui importait était le temps et le temps n'est pas dans la main des hommes. Au bout d'un certain nombre de jours ou d'années, son destin serait accompli. Sa cause était jugée et sa fin connue. Il était comme un enfant qui joue sans savoir que l'heure passe et dont la mère prévoit l'instant où elle va le coucher et faire autour de lui l'obscurité qui le livrera au sommeil ". (Léviathan, L. de P. p. 202)

Ainsi la composition littéraire n'est ni plus ni moins, sérieuse que le jeu d'un enfant. L'ombre de la fatalité du temps pèse inévitablement sur les oeuvres greeniennes et leur confère un caractère tragique, mais il ne s'agit pas de l'expression d'un fatalisme désespéré qui rendrait tout également inutile, mais de l'intuition d'un

au-delà du temps où tous les conflits verront leur dénouement. Cette certitude que " plus rien au monde n'a d'importance ", soulage le romancier et l'exonère de la responsabilité du temps.¹⁶ Alors le texte grecien s'allège et semble s'ouvrir à la joie :

" Depuis un moment, plus rien au monde n'avait d'importance que cette joie soudaine dont son cœur était plein, toute tristesse se dissipait et au lieu des soucis ordinaires, il éprouvait le sentiment d'une sécurité délicate ". (Meïra, L. de P. p. 114)

L'intuition de la mort chez Grecu nous donne la clef de son univers romanesque. La mort, en effet, résume cette dialectique temporelle dont le roman se fera le reflet. L'écrivain entreprend d'écrire pour lutter contre la mort, c'est-à-dire contre l'ultime nivellement de toutes les valeurs, contre la définitive " perte de toute mémoire ". Mais c'est grâce à la mort aussi que la création romanesque reçoit sa justification et peut-être son abolition. C'est face la mort enfin, que le roman voit la consécration de sa valeur esthétique et son suprême accomplissement. Car l'œuvre littéraire a, elle aussi, la beauté et " la noblesse d'une chose sacrifiée ".

" La vie humaine est belle parce qu'elle est condamnée à finir. Si elle ne finissait pas sur terre, cela tournerait peut-être à je ne sais quoi d'ignoble. Telle qu'elle est, elle a la noblesse d'une chose sacrifiée ". (J. I, éd. 1970, p. 28)

Le romancier écrit dans un présent par rapport auquel il reste toujours déphasé. Mais la mort annonce une réconciliation possible : l'auteur devenant enfin contemporain de son oeuvre.

D'une façon générale, le mouvement que nous cherchons à analyser ici, est en tous points comparable à celui qui nous était apparu dans notre étude sur le langage grecain. Pour Green, le sens du langage apparaissait avec l'irruption d'une archi-parole transcendante. Ici, l'orientation du roman, et donc aussi le sens du temps, se confondent avec cette tension essentielle vers un au-delà du temps. C'est vers ce terme que s'acheminent en effet le roman grecain, comme vers son épiphonie de sens. Rappelons ici, une nouvelle fois, ces mots de Green qui éclairaient aussi bien le sens de la parole que le sens du temps :

" La vie de chacun de nous a un sens qui nous échappe et ce serait le cas de reparler de la fameuse tapisserie dont nous n'apercevons que l'envers; l'endroit, nous ne le verrons que beaucoup plus tard. Ce qui nous paraît aujourd'hui, embrouillé, ténébreux, confus, se montrera avec un aspect harmonieux ". (cité par R. de Saint-Jean in " Julia Green par lui-même ", Seuil 1964, p. 127)

II

Le temps romanesque proprement dit, auquel nous nous at-

tacherone maintenant, est très étroitement déterminé par l'expérience du temps vécu par le romancier lui-même. L'exemple le plus probant nous est sans doute offert par l'intuition de la mort qui oriente l'expérience personnelle de Green et confère aussi à ses romans un itinéraire temporel clairement défini.

Le récit greenien vise comme une flèche l'événement ultime de la mort du héros, c'est là le véritable point Océga où les conflits se dénouent, se résolvent autorisant enfin le romancier au silence définitif. Que l'on songe, par exemple, à la mort d'Emily dans "Mont-Claire", à celle de Manuel dans "Le Visicannaire", d'Elizabeth dans "Miauit", que l'on se rappelle la mort de Fabien dans "Si j'étais vous" ou la double suicide de Jean et d'Hedwige dans "Le Malfaiteur", ou encore la mort tragique de Wilfred dans "Chaque homme dans sa nuit". Partout c'est la mort, "la vieille nourrice aux traits voilés de noir" qui semble guider le récit et prononcer le mot de la fin. Le roman greenien possède donc d'emblée une structure linéaire très nette : il a un commencement et une fin et, en ce sens, présente bien toutes les caractéristiques du livre traditionnel défini par Roland Barthes comme "un objet qui enchaine, développe,

file et coule, bref a la plus profonde horreur du vide ¹⁷.
Mais comme souvent chez Green, cette première impression de simplicité et de rigueur dans l'architecture du récit exige d'être reconsidérée. En fait, ce sont toutes les données du volume temporel qui doivent être soumises à une analyse plus approfondie.

Les notions de commencement et de fin, celles de développement, de déroulement du récit, celles enfin d'événements, si elles ne sont pas contestées dans leur fonction et leur raison d'être - comme elles le sont, par exemple, par Michel Butor ou Claude Simon - , n'en nécessitent pas moins une attention particulière, car leur sens dans le roman greenien est loin d'être de soi.

Revenons, pour aborder cette analyse, à l'exemple de la mort qui termine en effet un grand nombre de romans greeniens. Pour que la mort fût vraiment la conclusion, elle devrait se présenter comme un événement clairement circonscrit, un point final terminant le déploiement de la ligne du temps. Certes, le héros meurt bien à la fin, mais en réalité, il n'a cessé de mourir tout au long du récit. Dès le début du " Visionnaire ", la " secrète issue " que cherche Manuel dans cette vie imaginaire en-dehors de la vie, représente déjà la mort. De même, l'i-

image semi-présente de la Vicomtesse guettant la mort de son père, celle de Mme Georges veillant le moribond, sont autant de préfigurations d'une mort déjà présente avant d'avoir eu lieu sous forme d'événement fatal définitif.

" J'en étais encore à jouer qu'il vivait déjà une espèce de vie hallucinatoire. Jeune et très étourdie, il ne m'était pas donné de comprendre que ce garçon timide cherchait la secrète issue d'un monde où trop de réalités le faisaient souffrir ... Je ne souviens de certaines fins d'après-midi où Manuel me parlait du château d'une voix tout à coup si grave que j'en demeurais interdite. Il me décrivait les arbres sous lesquels la nuit venait plus vite et se faisait plus noire; là s'asseyait une femme que ployait en deux la fatigue d'une trop longue promenade, et bien qu'il ne lui donnât pas de nom, je la reconnaissais à la manière dont changeait la voix du jeune homme ". (Le Visionnaire, L. de P. p. 9)

La mort ne coïncide plus simplement avec une fin à venir, c'est une expérience présente dès le début, au cœur même de la vie " Du fond de la vie, elle (la mort) nous appelle. À l'âge même où nous ne comprenons pas le langage des hommes, nous nous arrêtons quelquefois au milieu de nos jeux pour écouter sa voix ". (Le Visionnaire)

La mort est de même; présente au cœur du récit, elle est véritablement : " cette présence (qui) n'appartient à aucun présent " dont parle Blanchot lorsqu'il écrit : " Toute l'ambiguïté vient de l'ambiguïté du temps ... qui permet de dire et d'éprouver que l'image fascinante

de l'expérience est à un certain moment, présente, alors que cette présence n'appartient à aucun présent, détruit même le présent où elle semble s'introduire ".¹⁸ Nous emprunterons au " Visionnaire " une autre illustration de cette fin omni-présente :

" Sur elle, comme sur moi, la mort exerçait une fascination impérieuse et jouait avec nous ... les rayons d'un grand astre noir touchaient déjà ma tête et mes épaules. À chaque minute de ma vie, j'entendais la voix importune dans le cri d'un oiseau ou dans le murmure de la pluie, comme dans le chuchotement des balais sur la pierre ou le chât d'une porte qui tourne sur ses gonds. Pouvais-je n'avoir pas compris, moi qu'un enfant faisait tressaillir en heurtant ses bal de la cueiller et qui voyais des présages dans le caprice du vent ? Il me semblait parfois que les morts me soufflaient à l'oreille quelque chose que je comprendrais un jour ... " (Le Visionnaire, L. de P. p. 190-191)

Le futur a déjà commencé, bien qu'il ne nous offre qu'un " signe ", qu'un " présage ", d'un événement qui n'est pas encore donné.

Pour représenter la structure d'ensemble du roman grecien, l'image la plus adéquate qui vient à l'esprit, n'est plus alors celle d'une ligne du temps, mais d'un cercle du temps. La durée ne se déroule pas, mais s'enroule sur elle-même.

Il faut remarquer aussi que la fin matérielle du roman, ne coïncide pas nécessairement avec la cessation brutale du temps romanesque. Nous avons déjà eu l'occasion de

noter la sensibilité de Green à la résonance d'un livre, or, il construit ses propres romans de telle sorte que, le livre fermé, l'écho cependant puisse se prolonger dans l'esprit du lecteur. Parfois, Green lui-même, incture ce " Nachklang ", quand, par exemple, dans les dernières pages de " Chaque homme dans sa nuit ", il décrit les diverses réactions suscitées par la mort de Wilfred. De même, dans " Le voyageur sur la terre ", Green amorce une réflexion sur le récit proprement dit en présentant les commentaires qui suivent la mort de Daniel. Il n'y a pas de fin définitive et le temps romanesque greenien reste ouvert. La mort de Wilfred dans " Chaque homme dans sa nuit ", n'apparaît pas comme un aboutissement, mais elle permet plutôt d'entrevoir une nouvelle dimension temporelle. Si bien que l'événement même de la mort perd sa réalité et, a fortiori, sa valeur de conclusion.

" Appliqué à lui, le mot de mort n'avait aucun sens. Il vivait ! Il vivait ! " (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 447)

Parfois, ce qui pourrait être la fin du roman se transforme effectivement en nouveau point de départ. Jacques Petit note avec raison : " Adrienne Mourat est un roman à rebondissement : le parricide commis par le jeune fils pourrait être une conclusion : le récit reprend; au-

delà reste le personnage qu'il faut conduire à sa fin et qui l'exige ".¹⁹ Et Green remarque dans son " Journal " :

" Lui aussi (Cocteau) me parle de Léviathan qu'il appelle un roman panique dont l'action rebondit d'un coup vers la fin comme si une nouvelle histoire commençait..." (J. 1, éd. 1970, p. 79-80)

Parfois, le récit greenien reste bien ouvert, mais sur une éternelle et obstinée répétition de lui-même. A la fin de " Epaves ", les trois personnages se retrouvent dans la même situation qu'au début du livre. Il ne s'est rien passé et tout peut recommencer. De même, les trois personnages de " Huis-Clos " - deux femmes et un homme, là aussi -, se rendent compte qu'ils sont " ensemble pour toujours ". Et la pièce de Sartre s'achève sur ces mots de Garcin : " Eh bien, continuons ". Le cercle du temps se trouve ainsi clairement tracé, mais il n'est pas le symbole harmonieux de l'éternité, il circonscrit un temps sans issue, sans développement, sans événements, le temps infernal de la prison. Green se montre ainsi le précurseur des Nouveaux romanciers qui, en particulier avec M. Butor, A. Robbe-Grillet ou S. Beckett, ne cessent de recourir à cette structure circulaire. Si la notion d'aboutissement ne saurait se définir de façon naïve chez Green, il en va de même de la notion

de point de départ.

Dans son " Journal ", le romancier fait allusion à une véritable angoisse du commencement qui le pousse à recommencer jusqu'à vingt fois le début d'un livre. Souvent, le temps romanesque paraît étouffé avant même qu'il ait eu le loisir de se déployer.²⁰ Une sorte de téléscopage du point de départ et de la fin se produit. Le récit tourne court dès le commencement, et, comme le montre Jacques Petit, tel ou tel personnage se dérobe à l'auteur presque aussitôt qu'il apparaît. Ainsi, à propos de " Minuit ", le critique observe : " ce devait être le roman de Blauche ... Blauche se tue d'un coup de couteau "²¹ Le personnage auquel s'attache Green paraît épuiser immédiatement ses possibilités ou plutôt, il est comme écrasé par une fatalité telle qu'elle ne peut se mesurer en une succession d'événements particuliers. C'est dans " Minuit " aussi que l'on voit le romancier à la poursuite d'un véritable point d'ancrage pour le déploiement du temps romanesque. Le roman paraît s'essouffler et se scinder en courts récits. Le suicide de Blauche, la fuite d'Elisabeth, la mort de l'économiste sont autant de fins particulières qui permettent pourtant à Green de tenter à chaque fois une nouvelle régénération du temps.

Mais la difficulté du point de départ vient aussi de ce que l'auteur paraît entrer de plain-pied dans une telle épaisseur de durée qu'elle n'autorise aucun essor ultérieur du récit. Il n'est pas rare de voir le roman grecien s'ouvrir sur un temps quasi immobile. L'auteur nous présente la description d'un état de choses où toutes les " extases " temporelles se confondent d'emblée. Revenons à cet égard les premières pages de " Mont-Cindre " :

" Maintenant, il semblait que la vie à Mont-Cindre eût pris son aspect définitif ". (L. de P. p. 45)

Emily est écrasée par le déterminisme du passé et son destin est déjà tracé d'avance.

" Mrs. Elliot éprouvait quelque chose d'analogue à un choc en voyant ce visage qui n'était pas celui d'un enfant et qui portait par avance les marques d'une vie difficile et tourmentée ". (Ibid. p. 45)

Il ne reste plus au romancier qu'à suivre la lente usure des choses et des êtres. "

" Sans doute des changements s'opéraient dans le caractère de ces femmes, mais c'était la lenteur patiente que la nature apporte à son ouvrage et telle qu'il n'en paraissait rien aux yeux de ceux mêmes qui auraient pu les observer le plus facilement ". (Ibid. p. 45)

De même, " Adrienne Hocurat " nous introduit dans le monde figé et sclérosé auquel le vieux Hocurat est si farouchement attaché. Et l'on peut lire dès le début de

" L'Autre Semoil " :

" Ce récit pourrait s'arrêter à ce point sans que rien d'essentiel fût omis ". (p. 61)

Il est certain que l'on trouverait difficilement chez Green ce que J.P. Sartre nomme de " vrais commencements " " raffermissant la durée ". " Il aurait fallu d'abord que les commencements fussent de vrais commencements. Hélas ! Je vois si bien maintenant ce que j'ai voulu. De vrais commencements apparaissant comme une sonnerie de trompette, comme les premières notes d'un air de jazz, brusquement coupant court à l'essai, raffermissant la durée ... Quelque chose commence pour finir ".²⁵

Le début du roman groenien se présente au contraire comme une force qui entrave, qui tire en arrière et qui, paradoxalement, s'oppose au déploiement d'un récit. Si l'on prend pour modèle le roman du 19ème siècle, on serait même en droit de dire qu'il y a quelque chose d'anti-romanesque dans l'oeuvre de Green.

Mais c'est précisément cet anti-romanesque qui rapproche l'auteur de certains écrivains comme Joyce, Faulkner ou les écrivains du Nouveau Roman. " Certains auteurs contemporains recherchent l'enlèvement descriptif pour dégager l'écriture du masque de la fiction ".²⁴ Si l'on songe en particulier aux longues descriptions de la Seine dans " Epaves ", il faut bien admettre que cette remarque

de Jean Ricardou s'applique aussi à Green. Nous pouvons de même relever des passages comme ceux-ci :

" En qui sa vie pouvait-elle changer puisque tout cela ne changeait pas ? " (Mont-Cindre, L. de F. p. 46)

" L'imagination de Fabien avait beau s'évertuer, elle n'arrivait pas à concevoir un tableau de l'avenir qui différât du présent. Il ne s'arrive jamais rien, pensait-il. Cela ne fait pas une vie. Encore moins une jeunesse ". (Si j'étais vous, O.C. p. 254)

" Cela " ne fait pas non plus un roman comme le note d'ailleurs Jeanne dans " Varouza "; " Tout cela ne fait pas un roman " (O.C. p. 257)

Ce qui est en question ici, ce n'est pas seulement le caractère de certains personnages, c'est la possibilité même de la création romanesque qui devra prendre en charge cette inertie, se relever de cette quasi absence de temporalité. Nous sommes bien proches ici de cette constatation d'Alain Robbe-Grillet : " dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il s'accomplit plus rien ".²⁵ Nous retrouvons d'ailleurs dans ce trait, cette nécessité éprouvée par Green de composer avec le temps : le romancier n'est pas absolument libre d'instaurer le début du roman puisqu'il arrive que les personnages lui fassent faux bond; il ne peut pas non plus, à son gré, terminer

le récit : Green n'avoue " incapable d'arrêter " ses personnages (J.1; 10 oct. 1926)

Le temps romanesque comme aussi le langage romanesque, n'est jamais totalement inaugural.

Toutes ces caractéristiques touchant le point de départ et la conclusion du roman greenien, soulignent l'ambiguïté du temps romanesque et confèrent aux écrits que nous étudions un rythme haché et discontinu. Une force destructrice semble se déployer parallèlement à la création littéraire, minant au fur et à mesure l'élaboration du temps.

Rappelons ici la texture de " Léviathan " : elle se compose en effet, d'une succession d'ondes temporelles, fondée, non sur un développement continu, mais sur une série d'abandons et de reprises. Green se détourne d'un personnage pour s'intéresser à un autre. La dernière partie de ce roman nous met en présence de ce qu'on pourrait appeler la désagrégation temporelle d'un personnage : Mme Londe n'a littéralement plus d'avenir romanesque.

" le présent lui apparaissait quelquefois comme un cauchemar qui prendrait fin bientôt, mais sa raison dissipait sans tarder ce fol espoir : le cauchemar était vrai, elle était vieille, laide, percluse; chaque pas qu'elle faisait lui arrachait un gémissement et une grimace, ses dents menaçaient ruine, sa voix se brisait dans sa gorge, ses cheveux tombaient par poignées; elle n'y voyait pas,

elle entendait mal, la vie ne voulait plus d'elle ".
(Léviathan, L. de P. p. 174)

La déchéance du personnage ne fait que souligner l'étio-
lement du temps.

" elle était muette et ne bougeait pas, elle regardait
les pièces rouler sur le comptoir, sans qu'il fût possi-
ble à sa main de remuer, à sa bouche de s'ouvrir ...
tout se confondait, tout s'abîmait dans une obscurité
grandissante ... et elle avait l'impression que chacun
de ces hommes restait une heure devant elle et la nar-
guait ". (Ibid. p. 175)

On aboutit finalement à un étallement du temps tel, qu'il
rend l'écriture à proprement parler impossible. Le re-
mancier tente alors de sauver le temps en s'attachant à
un autre personnage et, dans " Léviathan " par exemple,
à Mme Grosgeorge. Un changement de cadre est toujours
présenté comme la possibilité d'un nouvel essai du temps,
comme le seul remède permettant d'arracher l'écrivain
et ses personnages, à la fascination de l'immobile.

+ + + + +

Mais interrogeons-nous maintenant sur la place que tient
l'événement dans la durée romanesque groenlandaise. Là en-
core, il conviendrait, au premier abord, que le roman se
composât d'une chaîne serrée d'événements dramatiques :
de brusques " coups de foudre ", des actes soudains de
violence, des désespoirs, des suicides, des assassinats,
constituent la trame du récit et l'étoffe du temps, cou-

tenant une durée qui, par ailleurs, nous l'avons vu, risque toujours de se détériorer. L'événement serait donc un jalon qui s'oppose à ce pourrissement de la durée, un surgissement qui affermit et organise le temps. Mais, à y bien réfléchir, le roman groenien nous offre une pluralité d'événements dont le sens et la fonction sont fort divers. Pour qu'apparaisse en pleine lumière la réalité temporelle du roman, il nous semble indispensable de chercher à saisir cette diversité événementielle. Loin que l'événement vienne endiguer la dérive du temps, il semble parfois n'être chez Groen, que l'aboutissement inéluctable de ce déroulement, la conséquence ultime d'une lente veure. L'événement éclate sous la pression d'un trop-plein de temps mort. Dans " Léviathan ", une image nous est présentée qui rend assez bien compte de cette mutation singulière :

" On raconte que dans les Alpes, des masses de neige s'accusulent et se retiennent au flanc des montagnes par un prodige d'équilibre qu'un frémissement de l'air peut faire cesser. Il suffit alors que la voix humaine retentisse dans le voisinage pour que ce mur s'écroule et crée par sa chute l'avalanche qui emportera un village ... " (Léviathan, L. de P. p. 146)

On ailleurs, dans le même ouvrage :

" un mal dévastateur se déclare après une incubation de plusieurs années " (Ibid. p. 167)

Le crime commis par Guéret dans " Léviathan ", l'assassinat de Moïse par Joseph ou le parricide d'Adrienne Mesurat sont autant de manifestations d'un mal à l'oeuvre dès le départ. Il serait intéressant ici d'établir un parallèle avec Bernanos. Nous avons déjà noté chez Green, la confusion de commencement et de la fin, leur télescopage. Or, nous avons eu la surprise de découvrir peu après, une analyse tout à fait semblable menée par Georges Poulet à propos de Bernanos. Le critique écrit :

" L'impossibilité finale de sortir d'une situation présentée cependant comme initiale, telle est l'étrange position assignée à l'homme dans un roman qui s'enlise dès qu'il commence et qui, presque par définition, se voit interdire de pouvoir jamais débiter ".²⁶ Il ne faut point trop s'étonner, par conséquent, si une sorte de rencontre s'opère aussi entre Bernanos et Green à propos de la notion d'événement. Bernanos écrit dans le " Journal d'un curé de campagne " : " La personne humaine aura été lentement rongée, comme une poutre par ces champignons invisibles qui, en quelques semaines, font d'une pièce de chêne une matière spongieuse que le doigt crève sans effort ".²⁷ L'image de l'avalanche utilisée par Green évoque de la même manière une sorte de déterminisme

naturel aveugle et répond d'ailleurs à une autre image bernanosienne : celle du " lac de boue qui monte en silence au fond de nous-mêmes ".²⁵ Aboutissement d'une accumulation antérieure, l'événement n'a pas de portée vraiment inaugurale. Si dramatiques qu'apparaissent certains faits et certains gestes, on a pourtant l'impression qu'il ne s'est vraiment rien passé.

Ce paradoxe ne prend sa pleine signification qu'en fonction de la distinction très marquée établie par Green entre temps objectif et temps subjectif. Ainsi, considéré objectivement, le parricide dans " Adrienne Mesurat " est un événement central qui devrait amener immédiatement une sorte de changement du registre temporel. Or, il n'en est rien. Bien plus, Adrienne " ignore " le geste monstrueux dont elle est l'auteur. Après la constatation de " l'accident " du père Mesurat, on décide de faire venir le docteur Maurecourt pour le permis d'inhumer.

" Une joie sauvage envahit son cœur. Les choses s'accomplissaient malgré elle, semblait-il. Elle fit la réflexion qu'elle serait d'autant plus à l'aise pour lui parler, qu'il mettrait son trouble sur le compte de l'événement qui l'amenait à la villa des Charmes. Dans la confusion où elle se trouvait, elle se prit à murmurer : " Pourvu que papa lui parle poliment " et s'arrêta, stupéfaite des mots qu'elle prononçait ". (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 335)

Le parricide a's changé que l'ordre des choses extérieu-

res. Pour Adrienne, cet événement n'existe qu'à peine : elle a écarté au impertun et reculé avec son obsession. Aussitôt surgi, l'événement est nié et comme aboli. Le temps retrouve son cours coutumier.

" Adrienne eut l'impression qu'elle était ramené un mois en arrière. Elle fut presque choquée de voir à quel point les choses avaient peu changé, comme si elle se fût attendue à un spectacle différent et aussitôt, elle reconnut en elle la langueur qu'elle éprouvait il y avait un mois, à cette même place, cette espèce de ralentissement de la vie dans son être ". (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 342)

La disparité entre ces deux formes du temps, le temps intérieur et le temps extérieur, donne au texte greenien, non seulement un rythme saccadé, mais une allure syncopée. L'épouvantable crime d'Adrienne est, nous venons de le voir, comme oublié par la jeune fille quand, aussitôt après, un fait anodin prend brusquement un relief et une importance tels que le sort même de la jeune fille semble en jeu. Adrienne se penche à la fenêtre, guettant le pavillon d'en face, quand elle croit apercevoir quelqu'un :

" Il lui sembla que le sort de sa vie entière se jouait à cette minute, qu'elle était sur le point d'approcher quelque chose de capital et de redoutable qui entraînerait son bonheur ou son malheur. Un silence profond pesait sur la rue. Les oiseaux s'étaient tus. Tout paraissait immobile et muet pour toujours comme sous la force d'un enchantement. Enfin elle n'y tint plus et, se penchant en avant, elle

appuya ses mains tremblantes sur le bord de la gouttière. La fenêtre était vide " (Ibid. p. 242-243)

Ainsi le personnage groenien vit à la fois dans une durée totalement vide d'événements, puisque l'action la plus violente effleure à peine l'expérience intime du temps, et, d'autre part, tout incident, si futile soit-il en apparence, peut s'élever brusquement au rang d'événement, transformant le personnage, donnant au roman une nouvelle orientation.³⁹

Une scène a lieu entre Baily et sa mère. Green prend soin d'en souligner la banalité et écrit : " Des scènes de ce genre n'étaient pas rares à Mont-Cindre ". Et pourtant, Baily éprouve soudain une totale rupture : le temps prend tout à coup une autre inflexion.

" Depuis la scène qu'elle avait eu avec sa mère, elle avait senti qu'il y avait en elle quelque chose de changé. C'était comme si une partie de sa vie avait pris fin et qu'une autre allait commencer. Jamais quel qu'elle pût faire, elle ne pourrait vivre comme elle l'avait fait jusque là, dire et penser les mêmes choses qu'auparavant ". (p. 45-46)

La scène entre Mrs Fletcher et sa fille, pour ordinaire qu'elle soit objectivement, n'en est pas moins la cause occasionnelle d'une transformation intérieure profonde.

" Et elle essayait de comprendre la raison du changement qu'elle constatait en elle et qui lui semblait si net, mais elle n'y parvenait pas ... " C'est sans doute parce que je deviens grande " pensa-t-elle ". (Mont-Cindre, L. de P. p. 46)

Le plus souvent, les faits se juxtaposent bien plus qu'ils ne s'enchaînent. Une histoire événementielle subjective paraît se développer à part de la logique des épisodes objectifs. Ainsi, " Adrienne Mécurat " est bâti, non pas tant sur le parricide, mais sur ce bref coup d'oeil que la jeune fille a pu jeter sur le Dr Maurice, lors d'une promenade.

" Ce souvenir avait laissé une impression très forte dans l'esprit d'Adrienne un peu comme un rêve que l'on oublie difficilement à cause de son caractère singulier et c'était en effet à une espèce de rêve éveillé que cette promenade lui faisait songer. Lorsqu'elle avait quitté la route pour se placer dans l'herbe, elle avait eu la certitude que cette minute était importante et qu'elle y penserait beaucoup par la suite. Mais n'est-ce pas là le fait de toutes les personnes à qui la vie ne donne rien et qui mettent dans l'avenir immédiat un fol et superstitieux espoir ? Combien de fois n'avait-elle pas eu la même certitude ? Combien de détenus n'ont-ils pas frôlé d'inquiétude joyeuse aux tours de clofs quotidiens ? " (Adrienne Mécurat, L. de P. p. 36)

Cette dernière image ne saurait être plus claire : l'événement est la possibilité d'une rupture avec une durée dont le personnage cherche à se libérer. L'expérience devient centre de rayonnement; il y a désormais un avant et un après. Ce qui s'annonce enfin, c'est une nouvelle articulation du temps. Mais l'événement reste toujours ambigu.

Il n'est parfois que cet incident banal, démesurément

grossi par une imagination oisive et inquiète. Pour les personnages greeniens, le temps " pèse, comme leur pèse cette vie de province si étroite où tout est événement majeur à cause du vide qui l'entoure " écrit E.T. Fitch.³⁰ Il suffit d'un rien pour faire frémir la surface stagnante du temps : la visite du pasteur de Glences à Mont-Cindre, la rencontre inopiné du Dr Maurecourt pour Adrienne Mesurat, celle de Gaston Dolange pour Hedwige dans " Le Malfaiteur ". Quand Emily est invitée à partager la chambre de sa grand-mère, le romancier écrit :

" C'était un petit événement dans la vie de la jeune fille et elle accepta avec plaisir comme elle acceptait tout ce qui pouvait rompre la monotonie de son emploi du temps quotidien ". (Mont-Cindre, L. de P. p. 96)

Événement dérisoire qui n'apparaît que comme un bref feu de paille, à moins que le héros ne s'y accroche afin d'entretenir l'illusion qu'il a pu, enfin, rompre avec un temps vide. Tel serait en particulier le cas pour " Adrienne Mesurat " où l'événement central paraît forgé de toutes pièces par l'héroïne.

Dans " Espace ", une série d'épisodes se nouent autour d'un simple fait divers. La scène du pont d'Iéna apparaît d'abord comme un incident sans conséquence qui n'acquiert que progressivement sa valeur et sa fonction d'événement. Le romancier lui-même paraît d'abord laisser le fait en

suspens en s'attachant à l'analyse de l'amour sans espoir qu'Éliane porte à son beau-frère. Mais le spectacle dont Philippe a été le lâche témoin, ne tarde pas à recurgir ensuite avec l'obstination lancinante d'un mauvais souvenir. L'événement apparaît en pleine lumière au terme d'une lente élaboration mentale. On a dit de fait scientifique qu'il n'est pas " ce dont la science est faite, mais ce que fait la science en se faisant ". La formule, nous semble-t-il, serait applicable aussi au roman. L'événement n'est pas ce fait clairement délimité que le récit rencontre dans le présent et sur lequel il n'aurait qu'à se fonder, mais il est bien plutôt ce que le récit lui-même élabore et crée au fur et à mesure de son développement. Alors, le développement à son tour, n'apparaît plus comme la chaîne de conséquences tirées d'un fait particulier, mais la construction même de ce fait par l'apport successif d'éléments qui se coupent, se regroupent et composent peu à peu une signification. La scène du quai dans " Spaves ", ne prend son relief d'événement qu'éclairée par certains souvenirs de Philippe :

" C'est extraordinaire, pensa-t-il, je suis un lâche ". Il se rappelle qu'autrefois il avait eu l'intuition de cette vérité. Ce souvenir datait de sa dix huitième année alors que pendant les vacances de Noël, qu'il passait

à la campagne, il apprenait à monter à cheval ". (Epaves, p. 43-44)

Suit le récit d'une scène où Philippe, montant un cheval, est pris brusquement de panique et ne peut plus maîtriser sa monture. L'évocation d'une scène purement imaginaire dévoile plus nettement encore le sens de l'incident qui a eu réellement lieu sur les berges du fleuve.

" La honte, la vraie honte, ce n'était pas d'être lâche, mais d'être connu tel. Ainsi qu'aurait-il fait si quelqu'un l'avait giflé dans un salon ? " (Ibid. p. 46)

" On attendait qu'à son tour il fit quelque chose. Une phrase banale dansa dans son esprit : " J'ai reçu un affront sanglant, un affront sanglant " et au lieu de riposter, d'arracher une carte de son portefeuille, une envie extraordinaire le prit de saisir les mains de cet homme, de le calmer, de remettre en ordre sa cravate blanche qui s'était relevée d'un côté et de lui dire : " Vous avez de jolis boutons à votre gilet. Est-ce que cela ne s'appelle pas des œil-de-chat " (Ibid. p. 47)

La rencontre intérieure d'un mauvais garçon à qui Philippe abandonne son portefeuille, la séquence d'un film relatant les misères d'un mari trompé, sont autant d'épisodes qui contribuent à la mise en relief de l'événement déterminant. Ainsi " les idées " ne sont pas développées, mais " distribuées ".⁵¹ Et l'on peut parler, là aussi, d' " une structure qui se cherche à partir de morceaux d'événements ".⁵²

Plus fréquente encore chez Green, semble être la composition d'un roman en vue d'un événement à venir. Événement

attendu, souhaité, redouté, événement en tous les cas vers lequel le récit se projette et qui habite et hante le présent sans pourtant en être.

C'est ainsi qu'en dépit de son apparente immobilité, le roman est emporté aussi par le mouvement d'une passion qui jette le héros en avant vers ce qui lui paraît être l'accouplissement de ses désirs, ou plus souvent encore, la libération à l'égard de ces mêmes désirs. L'attente peut d'ailleurs faillir d'emblée à ses promesses de renouvellement, elle n'anticipe que la réapparition morne des mêmes faits suivies des mêmes dégoûts. Dans " Chaque homme dans sa nuit ", Angus explique son besoin de fumer :

" Chez moi, c'est une seule habitude. Je crois que c'est à force d'attendre.-D'attendre ?
- Oui, D'attendre ce qui finit toujours par arriver et qui déçoit toujours ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de F. p. 33)

Cependant, en suivant le mouvement d'une passion comme l'avarice ou l'amour, Green laisse le récit s'emporter lui-même vers un terme qui est à l'horizon du temps.⁵³

Par exemple, dans " Mont-Cindre ", la possession absolue et incontestée de la propriété par Emily :

" Emily revenait constamment à ses projets d'avenir ... il lui arrivait de commencer une phrase par ces mots : " Quand je serai plus âgée " ou bien, sans réfléchir à la portée de ce qu'elle disait : " Quand je serai maîtresse à Mont-Cindre " (Mont-Cindre, L. de F. p. 92)

Elisane dans " Epaves ", imagine sa vie future auprès de Philippe, tandis que celui-ci annonce qu'il a quitté l'Union. Les paroles de Philippe et les propos échangés avec sa belle-sœur, sont doublés par le monologue intérieur d'Elisane. Ainsi le récit, tout en se situant dans le présent, se trouve aussi précipité vers cet avenir rêvé par Elisane. La soudaine réurgence du passé apparaît si nettement dans les romans grecs que l'on peut être tenté d'inverser le mouvement vers l'avenir. Or, ce dernier nous semble tout aussi important.

Citons donc ce passage tiré de " Epaves " :

" À six heures, en effet, j'ai pris la parole à la réunion et j'ai annoncé à mes collègues que j'étais disposé à vendre ma part de l'Union.

- Et qu'est-ils fait ?

- Avec un empressement extraordinaire, le doyen des administrateurs m'a répondu qu'il ne garantissait aucune compensation des plus importantes.

" C'est le commencement de la ruine, pensa Elisane. Si jamais je l'épouse, je l'épouserai pauvre. Il ne pourra pas me croire intéressée "

- Avec un empressement extraordinaire, fit-elle tout haut ...

- Tu oublies que je suis propriétaire de plusieurs immeubles.

- J'y ai pensé. Les loyers baissent et baisseront encore..

" Nous vivrons dans un petit appartement noir, songea-t-elle ...

- Te rends-tu compte que je vais être millionnaire ? ... Elisane hoches la tête.

- Pour combien de temps millionnaire ?

" Jamais, poursuivit-elle intérieurement, jamais Henriette ne s'accommodera de la pauvreté ... Je vais donc moi épouser un rêveur.. "

- ... ma vie est ailleurs. Je ne suis pas fait pour les

affaires, j'étais né pour être écrivain ou artiste ...
Et se tut gêné par le son de ses paroles.
" Un enfant, pensa Eliane, Henriette n'aura pas de difficultés lorsqu'il s'agira d'obtenir le divorce contre lui ... Il faudra que je la secoue. Et je lui trouverai un parti, oui, un beau parti pour remplacer Philippe ".
(Epaves, p. 139-151)

Ce qu'excompte le personnage grecien bien souvent, c'est un événement " prodigieux " qui puisse enfin meubler le temps et lui conférer sa véritable signification. Félicie, la couturière dans " Le Malfaitteur ", vit, elle aussi, dans l'expectative :

" Il y aura un malheur, fit la couturière avec une extasiation mystérieuse.

- Il y aura quelque chose, reprit-elle d'une voix qui s'étranglait.

... Une espèce de vertige la saisit : elle crut voir le carreau de la cuisine vaciller sous ses pieds comme le pont d'un navire, en même temps, un mot lui montait aux lèvres, un mot immense, pareil à un long roulement de tambour dans un horizon de sang. D'un ton sourd, elle articula :

- La révolution ". (Le Malfaitteur, O.C. p. 304-305)

Cet événement attendu bouleverse si bien les données temporelles que Félicie gifle brusquement sa maîtresse, geste absurde, impossible à réconcilier avec la trame du présent. Un peu dans le même sens⁵⁴, le romancier écrit dans " Le Visionnaire " :

" Je ne sais trop ce que j'imaginais, ce que je souhaitais, une révolution peut-être, un événement prodigieux qui m'autorisât à aller frapper ma maîtresse au visage ".
(L. de P. p. 144)

Il serait peut-être excessif de vouloir qualifier un livre

greenien d' "anté-roman ", au sens où l'entend Bernard Pingaud dans " L'Ecole du Refus " : " ce que décrivent ou racontent les nouveaux romanciers n'est que ce qui se passe avant que le roman au sens classique ne commence, avant qu'il n'y ait des personnages et une histoire ".⁵⁵

Sans crainte de nous tromper, nous pouvons cependant affirmer que le mouvement du récit greenien tient souvent dans cet effort déployé pour rejoindre un événement qui n'est pas encore advenu. Et c'est bien sous le chiffre de l'attente que ces romans peuvent le plus clairement se définir : le temps romanesque n'est ni celui de la plénitude, ni celui du vide, mais un temps qui demande à se remplir, qui se compte son accomplissement d'un événement ultime. Gabriel Marcel écrit : " Pour bien saisir l'essence de la temporalisation, le mieux serait sans doute de réfléchir sur l'attente. Ne fut-ce que parce qu'en elle s'opère aussi manifestement que possible la jonction du passé, du présent et du futur, ce dernier étant donné sous les espèces de l'anticipation. Il est clair qu'être dans l'attente, c'est être dans le temps. Il faudrait d'ailleurs se demander s'il n'y aurait pas à distinguer ici entre un en-deçà de l'attente et un au-delà, celui-là même auquel accède le mystique ou

peut-être même l'homme qui est parvenu au faite de la sagesse ". 35

L'intérêt de ce passage est qu'il permet de comprendre comment l'attente d'un évènement futur correspond à l'irruption du transcendant dans la durée.

De même que le langage chez Green, nous l'avons noté, se vide pour mieux laisser surgir l'archi-parole, de même aussi le temps manifeste une absence d'évènements pour mieux laisser paraître le seul évènement réel, à savoir, l'avènement à l'être.

" ... ses actes sont petits, limités. Nous les dépassons toujours. Ce que nous faisons, importe certes, mais en définitive c'est ce que nous sommes qui compte, parce que c'est ce que nous sommes que Dieu voit surtout ".
(Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 100)

Le roman greenien doit bien prendre en charge le devenir, mais il ne le fait que dans la mesure où, en avant de ce devenir et le " dépassant ", il y a ce sens de l'être que le romancier cherche à atteindre. Green écrit que Wilfred, dans " Chaque homme dans sa nuit " fait ses prières " comme aiguillonné par la mort " qui s'installait dans la maison ".(p. 35) Mais c'est la durée romanesque elle-même qui est comme aiguillonnée par l'attente d'une réponse aux contradictions et aux déchirements de l'être. " Serai-je sauvé ? " se demande Wilfred. Et, dès

le début de " Chaque homme dans sa nuit " cette direction vers l'avenir, et davantage encore vers un au-delà du temps, se trouve nettement indiquée.

" * Qu'est-ce que vous croyez qu'il va lui arriver, à Mr Horace ? demanda-t-il gauchement.
- Mais il va mourir, Mr Wilfred.
- Je le sais, mais après ?
- Après ? Personne ne sait, lui le saura demain.
- Vous voulez dire qu'il saura s'il est sauvé ou perdu ?
- Oui.
- Vous croyez qu'il est perdu ?
- Je ne dirais jamais cela, Mr Wilfred " (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 55)

Et plus loin, on lit encore :

" * Je sais bien à quoi vous pensez, fit le domestique en souriant.
N'ayez pas peur ... Vous, vous n'avez rien à craindre "...
- Je dis les choses comme je les vois. Un jour, vous vous souviendrez de mes paroles, un jour que vous regarderez autour de vous et que vous croirez qu'il n'y a pas de salut " ". (Ibid. p. 56)

Le roman paraît toujours anticiper sur lui-même. Au chevet de son oncle, Wilfred vit déjà l'angoisse de sa propre mort. L'événement à venir ne cesse d'être désigné tout au long du texte sous forme de présages, de prémonitions, de signes et de paroles prophétiques. Wilfred se rend dans une église pour y prier. Il y découvre un catafalque.

" Ils étaient seuls dans l'église, le mort et lui. Cela voulait peut-être dire quelque chose, mais il se demanda quoi ...
... Le mort et lui avaient la même initiale à leur nom.
" Cela ne veut rien dire " pensa-t-il, mais il se sentit

inquiét comme devant un mauvais présage ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 282-283)

Bien avant que Maria dans " L'Autre " ne se noie, elle aperçoit une jeune suicidée que l'on tire de l'eau :

" J'eus l'impression que la femme devait être jeune, et ces jambes ressemblaient aux miennes. Elle au moins avait eu le courage de faire le pas en avant. Elle l'avait fait à ma place. J'étais cette femme, je m'étais noyée ". (L'Autre, Plon 1971, p. 317)

Le texte grecien est comme posé en avant par cette question fondamentale que sommes-nous ? et pourquoi la mort ? Et cette interrogation est " sans origine et sans terme puisque nos questions naissent toujours de questions plus anciennes ".⁵⁷ Cette interrogation, toujours présente au cœur des romans que nous considérons, détermine aussi leur structure temporelle. Le récit tend vers un avenir qui doit combler l'attente; et, en même temps, c'est dans un perpétuel approfondissement du passé que le roman cherche à découvrir la source et la naissance de l'interrogation fondamentale. " Varouna " serait un exemple à rappeler ici.

D'une façon générale, le temps grecien est moins un simple déroulement chronologique, qu'un temps condensé, ramassé sur lui-même, où le passé préfigure l'avenir, mais où celui-ci, à son tour, ne prend son sens que rattaché à un passé dont il est issu.⁵⁸

Mais avec les diverses modalités de l'attente, nous retrouvons aussi toute l'équivoque de la réalité temporelle. Au lieu de rester ouverte au transcendant, l'attente s'attache à un objet limité et fini. L'aspiration à l'être se dégrade et devient obsession de l'avoir. C'est ce que montrent nettement des romans comme " Mont-Cindre ", " Adrienne Lecourat ", " Léviathan ", " Le Malfaiteur ". Dans ce dernier ouvrage, Hedwige est à ce point talonnée par son désir de voir Gaston Delange, qu'elle est incapable de reconnaître ce qui comblerait son attente : c'est-à-dire, le sacrifice même de son amour, pour l'amour du Christ. Green note dans l'introduction à ce livre :

" Sans doute, le passage le plus significatif est-il celui où l'héroïne voit un homme qui essaye de la faire renoncer d'abord à tous ses biens terrestres, puis à un amour voué à l'échec; or, cet homme est le Christ, mais elle ne le sait pas ". (Le Malfaiteur, Introduction, O.C. p. 243)

L'attente, pour intense qu'elle soit, n'en est pas moins déviée. Qui plus est, au lieu de donner au temps sa direction, elle en fausse le sens, puisque le fait " le plus significatif " est escamoté, perçu de vue par l'aveuglement du personnage. C'est au lecteur qu'il appartient de déjouer la durée telle qu'elle apparaît au héros.

pour rétablir un temps plus authentique et restituer aux faits leur portée et leur valeur d'événement.

Dans la mesure où l'attente peut aussi être fuite, elle risque de mettre en danger l'équilibre temporel du roman. Le récit mord tellement sur l'avenir que le présent se vide d'autant. A rechercher toujours l'événement en avant de lui-même, le roman ne menace-t-il pas de perdre son centre de gravité ? Peut-il jamais rejoindre ce que l'auteur laisse entrevoir ? Comment répondre à la question de Wilfred : " Serai-je sauvé ? " autrement qu'en visant un au-delà du temps, autrement qu'en sortant du cadre romanesque ?

Cet équilibre à trouver dans un présent à la fois " transitoire et permanent " constitue, pour le romancier, la tâche la plus ardue. Et Green le sent bien qui fait dire à Joanne, la romancière de " Varouna " :

" Si l'en était raisonnable, on s'enfermerait dans l'heure présente comme dans une pièce à deux issues, dont on se garderait d'ouvrir les portes, celle qui mène au passé comme celle qui regarde vers l'avenir. On essaierait de se tenir à l'aise dans cette demeure tout à la fois transitoire et permanente, puisque le passé n'existe plus et que l'avenir n'existe pas encore, en sorte qu'il n'y a jamais qu'un éternel présent d'où nous ne pourrions jamais nous enfuir. Jeter les yeux en avant ou en arrière ne sert à rien qu'à troubler des antures comme la mienne ".
(Varouna, O.C. p. 191-192)

S'il est si difficile de fixer le point d'ancrage du roman

dans le temps, c'est que, pour Green, l'homme lui-même ne peut se situer clairement dans le devenir. Il ne faut pas chercher ailleurs les apparentes contradictions dans la structure temporelle du roman : ce dernier apparaît tantôt immobile, quand il rejoint " cet éternel présent d'où nous ne pourrions jamais nous enlever ", tantôt brisant le cadre étroit de la durée actuelle pour se tourner vers le passé, s'élançant vers l'avenir ou se laisser emporter par un au-delà du temps. Dire cependant que l'attente détermine l'œuvre greenienne, c'est reconnaître que le roman est perpétuellement à la recherche de lui-même bien que, ce faisant, il risque aussi d'être en constante fuite devant lui-même.

* * * * *

Les conclusions auxquelles nous venons d'aboutir, permettent de comprendre que rien n'est plus contraire au style grecien qu'un déroulement linéaire du temps, une simple évolution chronologique. D'ailleurs, nous allons le voir maintenant, le roman grecien nous met en présence d'un véritable clivage des temps.

En abordant cette analyse, rappelons, une fois de plus, que le roman n'est pas une réalité en soi à laquelle on pourrait surajouter certaines caractéristiques temporel-

les. Il est lui-même une manière d'organiser le temps. C'est pourquoi Green se refuse à faire d'avance le plan de son roman, mais saisit au fur et à mesure qu'il écrit, les possibilités offertes ou les limites assignées par chaque moment du récit. Et l'on pourrait appliquer au roman greenien cette définition de Heidegger : " Sie (die Zeit) ist nicht vordem ein Solches, das erst aus sich heraustritt, sondern ihr Wesen ist Zeitigung in der Einheit der Ekstasen ".⁵⁹ Jean Pouillon note d'ailleurs de même : " la temporalité n'est pas un être, mais un caractère de ce qui se temporalise. Nous ne sentons cette continuité que parce qu'elle est assurée et pour ainsi dire constituée par l'être même qui dure, c'est-à-dire l'homme ...⁶⁰

Il est d'autant plus important de suivre cette temporalisation du roman, qu'en elle se reflète précisément l'élaboration du récit tel qu'il apparaît au romancier. C'est ce en effet que le clivage des temps, sinon un autre mode d'expression de l' " échelle des réalités " ?

A ce propos, l'imbriication des trois dimensions temporelles du présent, du passé, de l'avenir, mérite de recevoir d'abord notre attention. Une combinaison assez singulière de ces trois directions est proposée par Green dans

" Vareuna ". L'auteur se fait contemporain des deux périodes révolues qu'il évoque tout d'abord. Le passé se donne donc lui-même comme présent. Cependant, en partie à cause du style adopté par l'auteur, ces récits ont pour le lecteur le charme décevant d'événements fort recu- lés dans le temps. Deux perspectives temporelles viennent donc se superposer ici. En même temps, la signification profonde des deux premiers récits est toujours reportée à une période ultérieure et n'apparaît clairement qu'au travers du journal de Jeanne. Tout le roman est ainsi orienté vers la troisième partie encore que Jeanne ne découvre la clef de sa propre vie qu'en se reportant au passé, à la destinée d'Hélène et plus loins encore, à un passé immémorial.

Mais nous avons déjà suffisamment évoqué le mouvement vers l'avenir pour pouvoir nous dispenser d'y revenir ici. Attachons-nous plutôt à l'importance accordée par le romancier au passé.

Plusieurs romans de Green, surtout parmi les premiers publiés, présentent un rappel chronologique des épisodes qui précèdent le récit proprement dit. Ainsi dans " Mont- Cindre ", Green nous parle du mariage de Mrs Fletcher, de la naissance et de l'enfance d'Elly. A peu de choses

près, on retrouve les mêmes traits dans " Adrienne Lecourrat ", " Le Vicionnaire ", " Le Malfaiteur ", " Le Voyageur sur la terre ". On reconnaît bien ici cet attachement de Green à une tradition romanesque bien établie qui veut tenter d'expliquer le personnage par son passé, et non seulement son passé individuel, mais le passé d'une famille et peut-être d'une classe sociale. Mais ce sens génétique que Green emprunte, comme tant d'autres, à un Balzac ou à un Flaubert, n'aboutit pas nécessairement au résultat auquel on pourrait s'attendre. Au lieu de camper le personnage plus fermement dans le présent, l'évocation du passé paraît au contraire interdire le présent ou du moins le rendre d'autant plus incompréhensible. Le poids du passé rend l'existence, pour utiliser un terme de Samuel Beckett, " bourbeuse ". Un nivellement se produit où les trois entases du temps se confondent dans la morne répétition du même dans le même.

" ... il songeait à sa jeunesse que le temps lui volait. Toutes les basses aventures qu'il avait eues jusque-là prenaient à ses yeux le même aspect de tristesse et de monotonie ... Dans les souvenirs qui lui revenaient à présent, il ne trouvait plus que l'amertume des premières déconvenues, les misères d'une réalité avare, l'horreur des paroles, des gestes, de l'argent donné et reçu sans un mot, puis le mariage, ses bienfaits et ses rancunes, la patience qu'il fallait déployer pour vivre tous les jours avec un être dont il était las depuis des années, l'empoisonnement graduel de sa vie entière ". (Léviathan;

L. de F. p. 51)

Au lieu de conférer plus de solidité à la réalité du devenir, le rappel du passé dénonce plutôt cette réalité en en suivant la lente détérioration.

Et pourtant, si le passé confirme souvent l'insanité de la durée actuelle, il représente aussi, malgré tout, cet " ailleurs " vers lequel l'homme se tourne pour y chercher l'intuition d'une réalité libérée du caprice du temps. Certes, ce retour au passé peut encore être fui-

te :

"

" Avec l'intention de fuir le présent, je me suis plongée dans cette époque lointaine que je connais assez mal pour pouvoir la reconstituer à ma guise ". (Verdusa, O.C. p. 132)

Il existe cependant une évasion hors du temps qui est l'expression la plus authentique de l'Être et qui n'est possible que grâce à un approfondissement du temps. Ainsi, l'évocation du passé, pour peu qu'elle soit menée assez loin, traverse l'épaisseur même du temps et débouche sur la réalité transcendante :

" En regardant longuement certains paysages, il m'arrive de faire surgir quelque part au fond de ma mémoire des souvenirs qui ne viennent je ne sais d'où ... Ce sont des souvenirs au-delà des vrais souvenirs ceux qu'on situe, ceux qu'on date, mais comment exprimer quelque chose d'aussi secret ? " (J en 1 vol. p. 155) 41

Ce que le personnage grecien découvre soudain dans telle

ou telle vision de l'enfance, c'est la permanence de l'être :

" Dans l'espace de quelques secondes, il revit son enfance; l'émotion lui fit retenir son souffle comme pour garder en lui cette odeur qui ressuscitait un monde. Des moments comme ceux-là n'étaient pas rares dans sa vie; sans cesse son être entier se cherchait ailleurs que dans le présent. Quelqu'un, quelque chose d'immuable résistait aux transformations des années, une personnalité mystérieuse, sans jeunesse, ni vieillesse, toujours la même cachée au fond des yeux de l'enfant songeur et de l'homme diminué par l'âge, cette identité, ce soi étrange presque inconnu à lui-même ... Dans ce monde dont la raison d'être nous échappe, chacun suit obscurément une destinée secrète qu'il ne connaîtra peut-être jamais ". (Epaves, p. 39)

La durée prend tout à coup une nouvelle signification en ces " points de rebroussement " ⁴³

" Mais parfois quelque chose d'indéfinissable se produisait en elle, une sorte de halte dans le cours du temps, comme si on ont voulu lui donner une occasion de se recueillir, de se voir telle qu'elle était, de voir sa vie ". (Léviathan, L. de P. p. 144)

Une richesse incouponnée vient brusquement se concentrer en cet instant présent qui réalise l'unité des dimensions temporelles et qui, surtout, marque le point de rencontre du temporel et de l'atemporel. C'est bien cet entrecroisement que Green évoque dans " Epaves " lorsqu'il écrit :

" Deux pensées se mêlent parfois comme des vols d'oiseaux se croisent dans les airs ". (Epaves, p. 39)

Dans ce noeud de la durée, à la fois arrêt du temps et

plénitude du temps, l'éternité vient enlacer le souvenir. Dans cet instant, Green laisse aussi deviner une sorte de dédoublement du roman, comme si, parallèlement à l'histoire racontée par le romancier, il y avait une histoire surnaturelle se déroulant comme à l'issue du personnage et peut-être du romancier. Ainsi l'histoire désespérante d'un Wilfred, toujours déchiré entre les mêmes désirs et les mêmes aspirations, toujours en proie au doute et à l'angoisse, se trouve comme interrompue par des moments de paix et de plénitude qui, joints les uns aux autres dessinent en filigrane une autre histoire, celle peut-être du salut et non plus celle de la perdition. Rappellez à cet égard ce passage de " Chaque homme dans sa nuit " où Wilfred pris de panique dans la maison de son oncle mourant, se réfugie au jardin :

" Un sentiment de sécurité délicieuse l'enveloppait tout à coup et il s'étendit de tout son long sur le dos. On pouvait maintenant frapper à la porte de sa chambre, le chercher, la mort ne le trouverait pas. Joignant les mains sous sa nuque, il laissa ses yeux se perdre au fond du ciel qu'il apercevait par les déchirures du feuillage et brusquement il lui sembla qu'il était menacé. De qui, il n'aurait su le dire ... mais il saisit de toutes ses forces quelqu'un qu'il ne connaissait pas ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 22)

De même, peu auparavant, le romancier avait noté dans le même sens :

" Et il lui sembla pendant l'espace d'une minute qu'il était absent du monde, mais aucune idée précise ne se formait dans son cerveau sinon que le bonheur envahissait tout, un bonheur étrange qui effaçait la vie quotidienne, le temps et la terre ". (Ibid. p. 35)

Rompant le cours monotone des désirs coupables et des amours malheureuses, ces instants privilégiés dévoilent bien la continuité et la permanence d'un amour surnaturel. Max dit encore à Wilfred :

" au dessous chez vous, il y a la religion. Vous aurez beau faire. Elle est dessous, elle coule comme un fleuve souterrain. Où que vous alliez, le fleuve est là à cent mètres sous vos pieds ". (Ibid. p. 352)

Cette image si caractéristique d'une " échelle des réalités ", désigne aussi la hiérarchie temporelle des romans grecs : au-dessous du rythme heurté du devoir paraît le flux permanent de l'être qui " coule comme un fleuve souterrain ".

L'entrelacs des temps se définit donc en fonction de l'échelle des réalités. Mais la mobilité du réel qui n'a cessé de nous frapper tout au long de cette étude, se marque, elle aussi dans la structure temporelle. Car, de même que le réel ne se donne jamais avec une signification arrêtée une fois pour toutes, de même l'unité de temps n'est jamais une unité absolue. Michel Butor remarque à ce propos : " ces unités (de temps et de lieu)

ne sont pas des unités absolues. Je les dirais éclatées, dissociées. A travers elles, on peut évoquer d'autres temps et d'autres lieux".⁴³ Or Green ne cesse d'utiliser ce procédé de l'éclatement du temps. Un faisceau composite d'expériences subjectives jaillit de l'écoulement d'une très courte durée objective. L'insertion d'un temps onirique rompt constamment la chronologie ordinaire et apporte une soudaine concentration du temps, une précipitation dramatique des événements.⁴⁴ Un va-et-vient s'opère parfois entre le temps ordinaire et le temps du rêve, accusant encore le bouleversement de la durée. Joanne dans "Varoussa" visite une maison qu'elle a déjà vue en songe :

" C'est une expérience singulière que de reprendre tout éveillée le rêve de la nuit précédente ". (O.C. p. 228)

Non seulement le romancier a recours au procédé de l'éclatement du temps, mais c'est sur ce principe qu'il construit plusieurs de ses œuvres dont, en particulier, " Le Visionnaire ".

" Le temps qui s'écoulait alors n'aurait pu se mesurer selon la computation ordinaire, car si étroite que soit une de nos secondes, elle n'en comptait pas moins des heures et parfois des semaines de sa vie au château ". (Le Visionnaire, L. de P; p. 139)

Notons d'ailleurs que cette richesse de sens que le ro-

romancier parvient à extraire d'un laps de temps si court et si dénué d'événements, tient de son art à utiliser " le détail qui fait vivre une page et qui dans la mémoire fait resurgir un monde ". (J.I en 1 vol. p. 1060)

Fabien, dans " Si j'étais vous " vit les aventures les plus extraordinaires et les destinées les plus diverses durant les trois jours qui précèdent sa mort. Ainsi le temps grecien révèle aussi cette extrême surabondance, cette condensation dont parle Baudelaire : " On vit plusieurs vies d'homme en l'espace d'une heure ".⁴⁵

Mais ce qui est en cause ici, c'est le sens même de la composition romanesque. Si le romancier veut cerner le réel, il doit être prêt à ôter la certitude d'une durée objective immédiatement donnée, par toute une technique de multiplication des temps : temps des horloges, mais aussi temps de la mémoire, temps de la rêverie, temps rêvé ou imaginé. Ce n'est qu'à travers les interstices de ce jeu mouvant que Green peut espérer entrevoir la permanence de l'être. Le parallèle entre la labilité du réel et les limites toujours changeantes du temps apparaît ainsi dans sa véritable portée.

Et si la mobilité du réel engendre l'ambiguïté, une certaine équivoque est présente aussi dans le bougé temporel.

Poulet note en ce sens : " Or, à y regarder de près, si les proportions du temps sont dérangées, c'est chose étrange de deux façons contraires. En tant que les images se multiplient elles semblent multiplier le temps avec elles, en accélérer le cours si bien qu'on croit vivre avec une rapidité prodigieuse, vivre plusieurs vies d'hommes en l'espace d'une heure. Mais d'un autre côté, à chaque prise de conscience du temps réel qui s'est écoulé durant cet intervalle, il semble que le temps ait dû s'allonger pour contenir une si grande substance de durée, espacer ses limites et ralentir son cours ".⁴⁵ On peut donc lire un roman comme " Si j'étais vous " de deux manières différentes. D'une part, entrant dans le jeu de Fabrice, le lecteur peut s'attacher à cette extraordinaire profusion du temps, d'autre part, il peut voir aussi se dégonfler un temps qui n'était que rempli par l'imagination d'un être auquel, en fait, " il n'arrive jamais rien ". Par ailleurs, les personnages mêmes de Green ne cessent de vivre cette expérience contradictoire d'un temps à la fois beaucoup trop long et beaucoup trop bref.

" au bout de douze mois qui semblaient avoir passé à la fois comme autant d'années et comme autant d'heures, cette demi-journée de contrainte qui n'en finissait pas ".

(Si j'étais vous, O.C. p. 259)

Et de même dans " Léviathan " :

" Au bout d'une journée comme celle-là, il avait le sentiment que des années s'étaient écoulées dans l'espace de quelques heures et que tout d'un coup, il était devenu vieux ". (Léviathan, L. de P. p. 51)

Parfois la flexibilité de la durée se marque dans une sorte de dilatation du temps : une seule destinée humaine nécessitant, pour s'éclaircir, l'évocation de toute une chaîne de vies passées.

" Comme le temps est plus long que nous et qu'une vie ne nous semble pas suffire à l'accomplissement d'une destinée, j'ai étendu l'action de mon livre sur un espace de mille ans ...

... je suis très ignorant de notre origine, je sais seulement que nous venons de très loin, que nous sommes grands voyageurs à travers les siècles et que le terme du voyage est incertain ". (Préface à " Varsovie ")

Il semble donc qu'il faille toujours, d'une façon ou d'une autre, bouleverser les proportions du temps pour que se révèle un temps hors de toutes proportions.

Le clivage du temps, tout autant que sa mobilité, se définissent donc bien dans le contexte de cette recherche du réel qui constitue, pour notre romancier, la tâche essentielle.

III

Si le temps, tel qu'il s'élabore dans le cadre du roman,

indique la voie même du réel, alors, pour conclure véritablement cette étude, il nous faut nous attacher à un principe qui représente d'une part un élément important de la durée romanesque et d'autre part soit aussi une sorte de miroir où se reflète la réalité dans la multiplicité de ses significations.

Ce principe, nous avons cru le trouver dans la répétition. La répétition définit au premier chef, une certaine technique de mise en oeuvre temporelle. Or, nous allons le voir, y recourt volontiers, encore que de manière moins ostentatoire que bon nombre de nouveaux romanciers. Si elle n'avait cependant que cette signification de pure forme, la répétition ne mériterait pas la place privilégiée que nous lui accordons ici. Mais en elle, la forme et le fond s'allient : à travers la reprise des mêmes phrases, des mêmes situations, à travers le "redoublement" des personnages, nous devinons la constance d'une même préoccupation, l'interrogation s'attachant sans relâche aux problèmes fondamentaux. La répétition se fait alors véritable technique de dévoilement du réel, comme l'enseigne d'ailleurs les phénoménologues à travers la variation imaginaire. Bien plus encore, la répétition ne marque-t-elle pas si profondément les

romans greeniens parce qu'en elle s'opère le saut d'une réalité temporelle en une réalité intemporelle ? Car la répétition conjugue subtilement le caractère du temps dans ce qu'il a de plus pesant - et, en ce sens, de plus réel - et l'essence de l'intemporel car, la répétition dessine aussi le tracé d'une permanence. En fin de compte, Green parvient peut-être à la même conclusion que Kierkegaard, à savoir que " l'éternité est la vraie répétition ".⁴⁷ En tous les cas, en raison même de la multiplicité des sens que peut prendre la répétition et à cause de la variété de ses fonctions à l'intérieur du texte romanesque, nous devinons qu'en elle s'annonce l'éclatement du temps vers le réel lui-même.

Ce qui doit d'abord retenir notre attention, c'est la répétition comme technique, conférant au roman greenien un certain rythme et une certaine cadence temporelle propre. On sait assez la faveur que le procédé connaît auprès d'un Faulkner ou d'un Joyce et plus encore auprès des écrivains du " Nouveau Roman ". Sous quelle forme apparaît-il chez un romancier comme Julien Green, apparemment beaucoup plus traditionaliste ?

Une lecture attentive des romans de Green met aisément en évidence la répétition de questions formulées de ma-

nière presque identique par tel ou tel personnage. Nous trouvons un bon exemple de ce procédé dans "Mont-Cindre":

" Grand-mère, demanda Emily tout d'un coup, est-ce que Mont-Cindre ne sera pas à moi un jour ? " (Mont-Cindre, L. de P. p. 51)

" Cependant le désir la tenait et la même question revenait à son esprit avec la force et la persistance d'une obsession. Quand Mont-Cindre lui appartiendrait-il ? " (Ibid. p. 52)

" ... il lui arrivait de commencer une phrase par ces mots : " Quand je serai plus âgée " ... " Quand je serai maîtresse à Mont-Cindre " (Ibid. p. 92)

" Grand-mère, dit-elle tout à coup en s'interrompant au milieu d'une phrase, n'avez-vous pas dit que Mont-Cindre serait à moi ? " (Ibid. p. 93)

Un peu plus tard, dans une lettre qu'elle s'adresse à elle-même, Emily note encore :

" Songez qu'il est bien difficile de ne pas vous envier, vous, maîtresse de Mont-Cindre " (Ibid. p. 112)

" Mont-Cindre est à moi et vous avez raison ... Ceci est à nous, en attendant le jour où je serai la seule maîtresse de ces lieux, comme Emily Fletcher à Mont-Cindre ... " (Ibid. p. 113)

" Eh bien, vous savez peut-être que Mont-Cindre ne reviendra un jour, la maison et tout ce qu'elle contient ? " (Ibid. p. 199-200)

" Il faut que vous m'aidiez, il faut que je sois maîtresse de Mont-Cindre " (Ibid. p. 202)

" Le temps lui pesait horriblement depuis qu'elle se savait maîtresse à Mont-Cindre " (Ibid. p. 250)

Green, recourant sans cesse aux mêmes expressions, contribua ainsi à créer un temps morne, sans renouvellement

possible. Ce ressassement ne définit pas seulement une passion isolée comme l'avarice dans " Mont-Cindre ", mais marque aussi chez tous les personnages grecs la l'apparition obstinée des mêmes besoins, l'éternelle lutte entre les désirs de la chair et les aspirations de l'âme. Ce que le romancier veut laisser entrevoir dans cette structure cyclique répétitive, c'est le rythme même d'une réalité qui s'impose sans cesse à l'homme et le détermine. Ainsi, Wilfred, dans " Chaque homme dans sa nuit " est comme contraint à reporter le regard sur une statue de bronze, symbole de ses désirs sensuels.

" Le premier objet qui frappa sa vue fut une grande femme de bronze poil, à peu près nue et dont le poing se chargeait d'un flambeau. Elle se tenait au pied d'un escalier et souriait au visiteur ... (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 15)

Un peu plus tard, songeant à ses visites antérieures à Horace :

" Il se rappela sa stupour au moment où, pour la toute première fois, il avait vu la femme de bronze au bas de l'escalier. Une draperie opportune cachait ce que l'on ne devait pas voir devant et derrière. Pourtant son père lui avait dit : " Ne regarde pas " " (Ibid. p. 17)

" Au bout d'un instant, il décida de ne pas attendre la cloche de soir et descendit jusqu'au rez-de-chaussée. De nouveau il examina la femme de bronze. La regarder donnait de mauvaises pensées ... Sans doute venait-elle d'Europe où l'oncle Horace avait beaucoup voyagé avec son frère, pour le plaisir, et ils devaient avoir connu

là-bas des femmes exactement comme celle-là. A vrai dire, la maîtresse de tout à l'heure était un peu de la même couleur ... " (Ibid. p. 18)

" La porte s'ouvrit doucement et un domestique noir lui annonça qu'il était servi. Ensemble ils traversèrent l'antichambre, mais Wilfred se garda bien de lever les yeux sur la femme de bronze " (Ibid. p. 30)

" ... il trouva le bel escalier dont les longues marches se déployaient en éventail et menaient doucement aux pieds de la femme de bronze qui élevait son flambeau, l'air stupide et vainqueur. Que de gens elle avait dû voir, que de femmes ravissantes aux épaules nues comme les dieux, passant dans le murmure des fêtes ! Bientôt, elle verrait le cercueil ". (Ibid. p. 31)

Le temps romantique se fonde sur cette persistante réapparition des mêmes symboles, cette récurrence de certaines images.⁴⁸ Ainsi se trouve directement évoquée " cette tristesse (qui) vient de ce que nous sommes perpétuellement les mêmes, de ce que chaque matin nous nous réveillons avec le même problème à résoudre, qui est de savoir comment nous supporter nous-mêmes jusqu'au soir, et jusqu'à la mort ". (Introduction à " Si j'étais vous) Le roman ne cherche nullement à masquer cette désespérante permanence, mais l'expose jusqu'à créer chez le lecteur même, une lassitude et un ennui presque insupportables. Rappelons, une fois de plus, ce passage de " Varouha " " les livres s'ennuient, tous les livres ". (p. 215 O.C.)

Le roman ne peut conquérir sa valeur qu'en sortant

vainqueur de cette épreuve de l'enfant, qu'en faisant entrevoir autre chose que le " retour égal de l'humanité " .

Ce n'est pourtant là qu'un point de vue possible, car, à d'autres égards, la répétition n'exclut nullement un certain pouvoir de renouvellement et de progression.

C'est sans doute, là aussi, qu'il faut chercher le noeud de cette énigme d'un temps qui se développe en dépit de son immobilité.

D'abord, en effet, la répétition prouve indéniablement une modification chez le lecteur et, ce faisant, son rôle peut être comparé à celui qu'elle détiert en musique. " To repeat, in music, is not to give a second time the same impression, it is to produce a new effect because the first performance has modified the listener. The novelty is not in the content, but in the psychological act which grasps it. One can say that in music, the passages act by their existence and not in their essence alone ".⁴⁹ De même que la reprise d'un même couplet crée cette modification totale qui fait passer l'enfant de la veille au sommeil, de même, il y a dans la répétition à l'intérieur de l'oeuvre romanesque un pouvoir incantatoire de transformation qu'il nous faut

maintenant examiner de plus près.

Une expérience trop souvent répétée, crée chez le personnage comme d'ailleurs chez le lecteur même du roman, une impression déconcertante d'irréalité. Cette scène qui réapparaît est-elle vraiment vécue présentement ou est-ce un caprice de la mémoire qui rend brusquement proche une expérience depuis longtemps passée ? Le temps étant déboussolé, la réalité devient douteuse. À force de souligner l'épaisseur du réel, on finit par l'asser, la crever jusqu'à ce qu'elle se dénonce elle-même comme irréaliste. Une scène maintes fois répétée par Wilfred dans " Chaque homme dans sa nuit ", celle de la conquête d'une femme rencontrée au hasard, produit finalement un effet hallucinatoire, un effet de cauchemar. Au lieu d'engager le héros plus avant dans la réalité, la répétition l'en désolidarise au contraire : Wilfred n'est plus que l'acteur à peine concerné d'une " comédie dont on connaît d'avance toutes les répliques ".

La répétition représente ainsi l'instrument privilégié de ce bouleversement nécessaire à la révolution du réel. Du fait même qu'elle revient obstinément à une réalité qui écrase l'homme - la réalité de ses désirs, la réalité de son corps - elle semble comme en rompre le charme

pour ne laisser subsister qu'une absurde et vaine illusion. En revanche, ce qui apparaît d'abord comme irréal, peut, par la seule vertu de la répétition acquérir l'évidence qui indique la révélation du vrai. Jeanne, par la seule répétition d'un rêve, découvre cette solidarité qui la lie non seulement à Hélène, mais avant elle à Noëli.

" Trois fois de suite, j'ai rêvé du magasin de Nolie Suzanne. Ce doit être un fait unique dans les annales de l'onirologie ". (Varenna, O.C. p. 216)

Dans le deuxième de ces rêves, elle examine la dentelle de la brodeuse et, soudain,

" Je m'aperçus que toute cette dentelle était en réalité de l'écume sur une vaste étendue d'eau noire et le rire que j'entendais s'amplifiait de seconde en seconde jusqu'à devenir le fracas de l'énorme querelle du vent et de la mer. Un enfant se tenait sur un rocher avec une lanterne au poing ". (Ibid. p. 217)

Dans le troisième rêve, ouvrant un des cartons du magasin de Nolie Suzanne, Jeanne cerne de plus près encore l'instinct de la vérité.

" Un autre enfant, le dernier, s'ouvrit presque de lui-même pour venir une quantité d'algues et de coquillages tout luicants d'humidité, et au milieu du varech, il y avait quelque chose qui brillait et remuait comme un reptile. J'ai poussé un cri de dégoût. Pourtant, à la lumière de la lampe, j'ai vu que c'était une chaîne que j'avais prise pour un animal vivant. Un attrait invincible m'a poussé à la saisir entre les doigts et je l'ai passée à mon cou ... " (Ibid. p. 217)

Le leitmotiv continue à se déployer puisque Jeanne fait encore un rêve similaire après la mort de la brodeuse et décide ensuite de visiter la maison qu'elle a entrevue en rêve. C'est donc grâce à la répétition qu'une vérité, d'abord suggérée, s'impose peu à peu, en ne cessant de hanter l'esprit.

La fonction révélatrice de la répétition apparaît peut-être plus nettement encore dans le procédé du redoublement des personnages. Pierre Actier écrit : " Le redoublement des personnages par répétition consiste à mettre en scène deux ou plusieurs personnages dont les marques d'identification ou les signes d'identité sont les mêmes, ou, du moins très proches. Il s'agit en somme de multiplier des Je qui au premier abord et sous certains aspects se ressemblent assez pour être parfois confondus entièrement ".⁵⁰ Sans aller jusqu'à la confusion déconcertante établie par exemple par S. Beckett, N. Sarrante ou A. Robbe-Grillet, Green recourt cependant à ce principe d'échange d'identités. Ne trouve-t-on pas, dès " Mont-Sinère ", cette reprise de l'avarice incarnée à la fois par Mrs Elliot, Mrs Fletcher et Emily ? Sans " Le Malfaiteur ", Jean et Hedwige voient tous deux un amour impossible à Gaston Delange, de sorte qu'ils ne représentent que les

deux faces d'un même problème. Le suicide d'Edwige répond d'ailleurs, en écho, à celui de Jean. Mac Gregor-ge dans " Léviathan " voit dans Guéret une réplique d'elle-même :

" ... il représentait à ses yeux le spectacle de sa propre misère. Sans le mépriser - comment mépriser un être qui lui ressemblait par tant de côtés ? - elle lui en voulait de venir chez elle ... Elle brûlait de l'interroger un jour sur sa vie, de savoir comment il s'y prenait, lui, pour gâcher son avenir ". (Léviathan, L. de P. p. 147)

Dans le roman que Green vient de publier, " L'Autre " ⁵¹, une situation identique est reprise au début et à la fin, mais les rôles sont inversés. Roger est attiré d'abord par Karla qui se refuse à lui, retenue qu'elle est par ses scrupules religieux. À la fin du roman, c'est Roger cette fois qui, ayant fait l'expérience de la foi, renonce à l'amour sensuel de son amie. Il faudrait évoquer ici l'importance accordée aux transpositions imaginaires qui représentent bien une forme de la répétition. Nous avons déjà examiné cet aspect de l'art greenien dans notre chapitre sur la variation imaginaire. Rappelons seulement que " Si j'étais vous " est tout entier bâti sur la multiplication de l'identité de Fabien. Le jeu multiple de la variation permet de saisir la permanence d'une même réalité. Mais Kierkegaard n'avait-il pas déjà

ou l'intuition de ce procédé ? Voici un passage de " La Répétition " que nous citons dans sa traduction anglaise :

" Surely there is no young man with any imagination who has not at one time been captivated by the enchantment of the theater, and desired to be himself carried away into the midst of the fictitious reality in order to see and hear himself as an alter ego, to disperse himself among the innumerable possibilities which diverge from himself and yet in such a way that every diversity is in turn a single self ".⁵²

La répétition ici se fait véritablement créatrice, car, en s'exerçant, elle révèle une réalité au delà des apparences. Et c'est le mouvement même de la transcendance qui se manifeste pour Green comme pour Kierkegaard sous la forme de la répétition. Ainsi le roman greenien est rythmé par ces percées vers l'infini qui, par leur constance, évoquent la permanence de la réalité essentielle. La répétition crée bien ce bouleversement qui débarasse l'esprit de l'illusoire et l'entraîne en même temps dans ce " vertige mental " qui accompagne toute révélation. Répétition destructrice, répétition créatrice, il n'y a pas là deux mouvements contradictoires, mais plutôt un seul élan qui doit être poussé suffisamment loin, " aux

limites de l'imaginable dans tous les domaines possibles".
Un passage du " Journal " de Green peut servir à illustrer le mouvement par lequel l'éternel s'annonce, au delà du sensible, dans l'infinie répétition du " for ever and ever " :

" Ce nom d'Éternel est le plus beau qui ait été donné à Dieu. On peut y réfléchir jusqu'à perdre le sentiment du monde extérieur et je crois que, d'une certaine façon, il est en lui-même une voie qui mène à Dieu. Si nous cherchons l'éternel dans le monde sensible, nous voyons s'évanouir à nos yeux toutes les manifestations de la matière, ce qu'il y a de plus solide avec ce qu'il y a de plus ancien, jusqu'à ce que nous arrivions aux limites de l'imaginable dans tous les domaines possibles. Quand j'étais encore enfant, je réfléchissais quelquefois au sens de l'expression for ever and ever que les protestants ajoutent à la fin du Pater et ces mots finissaient par me donner une sorte de vertige mental comme si, à condition d'aller toujours plus loin dans ce sens, on arrivait à quelque chose d'ineffable, quelque chose qui n'existait pas et dans lequel on tombait".
(J. G., p. 106-107)

Ainsi donc le temps romantique ne prend son vrai sens qu'en annonçant l'intemporel et c'est la répétition qui est indicatrice de transcendance.

" La répétition est toujours une transcendance ".⁵³

Citons encore pour terminer cette étude, ce très beau texte de Kierkegaard, dans la traduction de W. Lowrie :

" Indeed, if there was no repetition what then would life be ? Who would wish to be a tablet upon which time writes every instant a new inscription ? or to be a

mere memorial of the past ? Who would wish to let one-
self be stirred by everything that is fleeting and now,
which ever newly delights the effeminate soul ? If God
Himself had not willed repetition, the world would
never have come into existence ... Repetition is reality,
and it is the seriousness of life ".⁸⁴

NOTES SUR LE CHAPITRE : LA REALITE TEMPORELLE

- 1 - G. Gunderf, Mythe et métaphysique (Flammarion 1963)
p. 60
- 2 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception
(N.R.F. 1963) p. 469
- 3 - E. Pascal, Pensées et Opuscules (Brunschvicg) p. 170
- 4 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception
(N.R.F. 1963) p. 475-476
- 5 - Notons que dans l'étude de ce problème du temps
dans l'oeuvre de Green, nous avons un éminent devan-
cier : Georges Palet, en effet, a consacré une im-
portante étude à Julien Green dans " Mesure de l'Ins-
tant " in " Etudes sur le temps humain " vol. 4
(Flou 1963) p. 337 à 377
- 6 - cf. J.P. Sartre, Situations II
- 7 - E. Pascal, Pensées et Opuscules (Brunschvicg) p. 197
- 8 - Faut-il rappeler combien cette tentative est proche
de celle des peintres impressionnistes qui, eux aussi,
veulent fixer sur la toile la grâce mouvante d'un
jou de lumière, par exemple ?
- 9 - On ne cesse de rencontrer chez Green cette contra-
diction dans la conscience du temps. Il faudrait tout

à la fois retenir le temps, comme s'il était la quintessence de l'existence, et pourtant l'abolir et l'oublier en tant qu'il nie toute existence.

" Je m'attache au temps comme à mon plus grand bien et l'arrêteraie volontiers dans sa course. Je ne veux pas me hâter vers la fin de cette vie. Il ne se passe pas de jour que je ne songe à ma enfance. Même le passé tout proche me cause parfois d'indicibles regrets. Avoir conscience du temps qui s'écoule, quelle grâce et quel tourment ! " (J. ed. 1970, p. 57 20 mai 1926)

" Je ne suis souvent demandé si tenir un journal n'était pas, au reste, contraire à cet instinct qui veut que nous oublions, car oublier, c'est s'alléger d'un poids, et le souvenir nous tire en arrière, nous empêche d'avancer ". (J. 4, p; 36)

10 - G. Poulet, Mesure de l'instant vol. 4 (Flox 1968)
p. 344

11 - G. Poulet, Etudes sur le temps humain, vol. 1 (Edinburgh Univ. Press, 1942) p. 248

12 - Green note dans son " Journal " :

" Ces passages brusques de la mélancolie à la joie sont parmi les traits de mon caractère celui qui m'intrigue le plus, celui dont je m'accoude le moins bien ". (J. 2, p. 15-16)

" Nuit et jour, il me semble que je ne fais que penser à mon livre. J'ai des doutes, des crises de doute, et avec cela une confiance profonde dans que je puisse m'expliquer cette contradiction ". (J.2, p.36)

13 - M. Blanchot, in " Le livre à venir " (M.R.F. Gallimard 1969) p. 40, note un peu dans le même sens : " L'oeuvre exige bien davantage : qu'on ne se soucie pas

d'elle, qu'on ne la recherche pas comme un but, qu'en ait avec elle le rapport plus profond de l'insouciance et de la négligence ».

- 14 - M. Blanchot, *ibid.* p. 54, remarque : " Rousseau est le premier à écrire avec ennui " et cite cette phrase : " Rien ne me fatigue que d'écrire, si ce n'est de penser ".
- 15 - Dans sa préface à " Si j'étais veuf ", Green souligne très nettement que l'ennui du temps procède de la désespérante permanence de notre être et de notre identité.
- 16 - E. Ionesco écrit de même in " Proverbes " oct. 1967, N. 200 " Passé-présent " (d'un pays à l'autre) p. 9 : " la pensée que tout cela, tout ce que j'aime, tout ce dont j'ai peur, tout ce que je hais, tout ce que je peux repenser, tout ce que je veux garder, quand je pense que tout cela ne sera plus, je suis consolé, je peux m'endormir. Tout cela n'est rien, tout cela va mourir, tout cela va s'effacer, savoir que tout cela va mourir, me soulage, me permet de vivre ".
- 17 - R. Barthes, *Essais critiques* (Seuil 1964) p. 177
- 18 - M. Blanchot, *Le livre à venir* (M.R.F. Gallimard 1959)

p. 16

- 19 - J. Petit, *Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs* (Desclée de Brouwer 1969) p. 78
- 20 - Ce trait expliquerait aussi l'existence des nouvelles greeniennes et de leur durée extrêmement raccourcie. Cf. en particulier : *Christine*, *Les Glofs de la mort*, *Les pays lointains*, *Le voyageur sur la terre*.
- 21 - J. Petit, *Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs* (Desclée de Brouwer 1969) p. 158
- 22 - Là encore, on pourrait noter que cette usure du temps que l'auteur se propose de décrire peut se retourner contre lui et menacer son entreprise d'écrivain. Il y a certainement un parallèle à établir entre un temps qui va s'amenuisant et ce " rapetissement " du sujet romanesque évoqué par Green dans " *Varouas* " : " celui en écrivain peut connaître la mélancolie de voir le plus beau sujet de roman se rapetisser sous sa plume ". (*Varouas*, O.C. p. 304)
- 23 - J.P. Sartre, *La Nausée* (H.R.F. Gallimard) p. 60
- 24 - J. Ricardou, *Le temps dans le roman contemporain*, in " *Notre temps sur le temps* " J. Heron, E. Poirier (Mouton 1967) p. 353

- 25 - A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Minuit 1965) p. 133
- 26 - G. Poulet, Etudes sur le temps humain, vol. 3, Le point de départ (Flou) p. 59-60
- 27 - Boreasce, Journal d'un curé de campagne (Flou) p. 159
- 28 - Boreasce, Lettre à un ami (26 avril 1919) in Essais et témoignages, p. 36, cité par Poulet, Et. sur le temps humain, vol. 3, Le point de départ (Flou) p. 56
- 29 - Le lecteur de Green ne aurait manquer d'être tôt ou tard frappé par cette singulière accentuation des faits. On ne peut s'aventurer dans l'univers greenien qu'avec circonspection, car l'essentiel se révèle souvent là où on l'attendait peut-être le moins. cf. par exemple : le rêve d'Edwige dans " Le Malfaiteur ".
- 30 - B.T. Fitch, Julien Green, Configuration critique in Revue des Lettres Modernes, N. 130-133 (1966) p. 113
- 31 - R. Barthes, Essais critiques, Littérature et discontinu, à propos de " Mobile " de M. Butor (Seuil 1964) p. 179

52 - Ibid. p. 186

53 - P. Alquié, dans " Le désir d'éternité " montre bien que la passion implique cette orientation essentielle vers le futur.

54 - Cette précipitation vers l'avenir est très nettement sensible dans les textes suivants :

" Avec la naïveté d'une enfant, elle mettait toute sa confiance dans un avenir immédiat, bien que journellement l'avenir démentit ses promesses d'hier; au destin responsable d'un passé sans joie, d'un présent abominable, elle pardonnait tout - il le fallait bien - pourvu qu'il lui laissât cette foi rageuse que léguaît dimanche à lundi, lundi à mardi, et ainsi de suite jusqu'au jour où on la viceçrait dans une boîte noire, elle et les extravagances de son pauvre cœur " (Léviathan, L. de P. p. 176)

" Un matin d'automne qu'il rentrait d'une promenade, il sentit la mort poser le doigt sur un point de son estomac, elle appuya et il ont mal. Il avait alors cinquante-deux ans et depuis sa trentième année, il attendait ce signal. Son premier sentiment fut celui d'une peur violente mais en même temps une voix en lui s'écria : " Enfin " ! (Le Visionnaire, L. de P. p. 173)

55 - B. Pingaud, L'École du Refus, in Neprit 7-8, juillet août 1956, p. 53

56 - G. Marcel, Mon temps et moi, in Entretiens sur le temps, J. Hersch et R. Fauriol (Mouton 1967) p. 15

57 - H. Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible, Postface de Cl. Lofert (M.E.F. Gallimard 1964) p. 353

38 - Et l'on peut même se demander si cette jonction des dimensions temporelles ne doit pas être recherchée par le lecteur, comme le montre W. Biemel, à propos de Freud : " Wir bleiben in der Spannung, wie wird das Werk gelingen, zugleich haben wir es schon vor uns liegen, denn nur weil wir durch es das Leben der Erzähler gegenwärtig haben, können wir überhaupt die Entstehung des Entschlusses nachvollziehen. Der Entschluss kommt zuletzt, aber um ihn begreifen zu können, muss alles Vorhergehende schon geschehen sein. Wir haben eine Doppelstellung in und vor dem Werk. Der Roman schließt, indem er sich auf das Kommando, das für uns hinter uns liegt; er ist offen und geschlossen zugleich, ruhend und im Werden; das besagt aber nichts anderes als dass er selbst den Charakter der Zeit übernommen hat ". W. Biemel, Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart (M. Nijhoff, Den Haag 1966, Phänomenologica, vol. 33) p. 139

Il faut ajouter cependant, que l'ouverture du temps indique chez Green un au-delà du temps, ce qui exclut bien entendu toute confusion possible entre Green et Freud.

- 39 - M. Heidegger, Sein und Zeit (Max Niemeyer Verlag 1927) p. 329, trad. par nous : " Il (le temps) n'est pas un étant préalable qui se transcenderait ensuite lui-même, mais son être est la temporalisation dans l'unité des " Ek-stase ". Notons aussi le sens que ce philosophe accorde à la notion d' " Ek-stase " : " Zukunft - Gewesenheit - Gegenwart - zeigen die phänomenalen Charaktere des " Auf-sich-zu des " Zurück auf ", des " Begegnenlassens von ". Die Phänomene, des zu ... auf ... bei ... offenkundig die Zeitlichkeit als das ἐχσάλλχον schlechthin. Zeitlichkeit ist das ursprüngliche " Ausser sich " an und für sich selbst (Sein Und Zeit, *ibid.* p. 328-329)
- 40 - J. Peillon, Temps et roman (H.E.P. Gallimard 1946) p. 156-157
- 41 - Une fois de plus, Green se rencontre ici avec Merleau-Ponty qui reconnaît, lui aussi, que " Si nous devons rencontrer une sorte d'éternité, ce sera au cours de notre expérience du temps ". (Ph. de la perc. p. 475) mais alors que le philosophe énonce que " le sentiment d'éternité est hypocrite, l'éternité se nourrit de temps ". (*Ibid.* p. 484) Green,

tout en admettant que l'expérience du temps est la voie d'accès à l'éternité, reconnaît cependant que cette dernière est une réalité positive.

- 42 - L. Cardot in ... P. Monard, *Le Vrai Voyage de Kierkegaard* (Beauchesne et Fils 1948) Appendice I p.469, semble fournir une explication qui rend compte de cette expérience : " Il est au cours de notre destin temporel de singuliers points de rebroussement. Dieu nous guette et les Anges marqueront nos défaites et nos gloires. Points de rebroussement, instants comptés, les seuls où notre liberté de créature faite à l'image de Dieu puisse donner en mesure ...

... Un seul instant qui est déjà l'éternité "

- 43 - M. Butor, Interview avec Mouris in " *Les Nouvelles Littéraires* ", 5 déc. 1957, p. 9

- 44 - On peut se reporter à l'analyse du temps cairique telle qu'elle est proposée par Janet A.M. Heerlee, *The time sense in Psychiatry*, in " *The Voices of Time* " éd. by J.T. Fraser (George Braziller, N. York, 1966) p. 247 : " The time as experienced in dreams is without localization in time line and without any direction. Past and present often are

pointed beside each other in a distorted way. Our organism is not even capable of estimation of the dream time. It is as if the observing inner pilot were stepping outside the time line when looking at dreams; he can view the past, present and future in one single moment ".

Et Proust écrit aussi : " Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes ". (La Pléiade, Gallimard 1954) I, p. 5

45 - Sandeaire, Œuvres complètes (La Pléiade) p. 363

46 - G. Deulot, Etudes sur le temps humain, vol. 1 (Edinburgh Univ. Press) 1949, p. 338

47 - S. Kierkegaard, Repetition, An essay in experimental psychology (translated by W. Lowrie, Oxford Univ. Press, 1942) p. 144 : " Only his children Job did not receive again double because a human life is not a thing that can be duplicated. In that case, only spiritual repetition is possible although in the temporal life it is never perfect as in eternity which is true repetition ". Nous nous trouvons ici en présence de l'un des nombreux traits de ressemblance qui existent entre la pensée de Kierkegaard

et celle de Green. Il y a, nous semble-t-il, entre le philosophe danois et le romancier une affinité de tempérament, une similitude de pensée qu'il vaudrait la peine d'étudier et d'approfondir. Green n'a-t-il pas voulu écrire, lui aussi, un " Traité du désespoir " ? Et quels accents kierkegaardians dans le " Pamphlet contre les catholiques de France " !

- 48 - Rappelons la constante référence au fleuve dans " Epaves ", au feu dans " Mont-Cinère ". Quant à l'image de l'escalier, Green est frappé lui-même de sa constante présence.
- 49 - G. Berger, A phenomenological approach to the Problem of Time in " Readings in Existential Phenomenology " Ed. by N. Lawrence and G. G. Cunniff (Prentice Hall, New-Jersey) p. 194. Nous n'avons pris connaissance de ce texte que dans sa traduction anglaise. Nous le rendons ici en français de la manière suivante : " Répéter, en musique, ce n'est pas donner deux fois la même impression, c'est produire un nouvel effet, car la première exécution a modifié l'auditeur. La nouveauté n'est pas dans le contenu, mais dans l'acte psychologique qui le saisit. On

peut dire qu'en musique, les passages agissent par leur existence et pas seulement par leur essence ».

50 - P. Astier, La crise du roman français et le Nouveau Réalisme, Encyclopédie du Nouveau Roman (Les Nouvelles Ed. Dobresse, 1969) p. 218

51 - Publié en mars 1971, chez Plon.

52 - Kierkegaard, Repetition, transl. by W. Lowrie (Oxford Univ. Press, 1942) p. 42. trad. par nous :

" Il n'y a sans doute jamais eu un jeune homme avec un peu d'imagination qui n'ait été, une fois au moins, captivé par l'enchantement du théâtre et qui n'ait souhaité d'être transporté lui-même au sein de cette réalité fictive afin de se voir et de s'écouter comme un alter ego, qui n'ait souhaité se disperser lui-même dans les innombrables possibilités qui l'éloignent de lui-même et pourtant de telle façon que chacune de ces autres possibilités le ramènent pourtant au véritable soi ».

53 - Ibid. p. 94 Trad. par nous : " La répétition est toujours transcendance ».

54 - Ibid. p. 6 Trad. par nous : " De fait, s'il n'y avait pas de répétition que serait alors la vie ? Qui sécréterait être une table sur laquelle le temps grave

À chaque instant une nouvelle inscription ? Ou un mémorial du passé ? Qui souhaiterait être ébranlé par tout ce qui est passager et neuf, tout ce qui ne cesse d'enchanter l'âme efféminée ? Si Dieu Lui-même, n'avait pas voulu la répétition, le monde n'aurait jamais existé ... La répétition est la réalité, c'est le sérieux de la vie ".

LA REALITE SPATIALE

" Das ontologisch wohlverstandene ' Subjekt ', das
Dasein, ist räumlich "

M. Heidegger.

Que l'existence humaine implique de façon immédiate une
expérience temporelle nous paraît aller de soi, mais
peut-être sommes-nous moins enclins à attribuer à l'es-
pace la même signification et la même valeur.¹

Et pourtant, si le roman est vraiment le lieu où la réa-
lité est appelée à comparaître, les données spatiales
devraient jouer un rôle déterminant en tant que fonctions
révélatrices du réel.

Notre première tâche consistera à dégager les dimensions
de l'espace grecien. Il nous faudra montrer comment le
romancier plante le décor de l'action, constitue la
spatialité et de quelle manière enfin, le héros grecien
évoque dans cet espace, en prend possession, l'habite ou
peut-être tente d'échapper à ses limitations. Car la
construction d'un espace est indubitablement liée à la
conscience d'être. L'existence détermine nécessairement
certaines directions spatiales dans la mesure où exister,

c'est se chercher, rentrer en soi, s'élever au-dessus de soi, ou peut-être se fuir ou se perdre. Et comment parler de l'être humain sans évoquer son assise, son assiette, son site essentiel ? Marc Eigeldinger nous le rappelle clairement : " Chez Green, le paysage est étroitement associé aux émotions particulières des personnages et aux mouvements internes du drame, puisque " la conscience de l'être s'étend à tout ce qui l'entoure ". (Espaces, p. 30) ... " Mais l'espace n'est pas seulement fonction d'une expérience personnelle, il tend toujours vers une consécution où se révèle toute une vision du réel. Il y a donc lieu de suivre, aussi étroitement que possible, la manière dont se constitue la spatialité chez Green. Car, à travers ses modes et ses caractéristiques, à travers ses apparences toujours changeantes, l'espace dessine devant nous, la forme et la nature même du réel. C'est à analyser cette élaboration de l'espace que nous nous attacherons dans une première partie. Nous chercherons ensuite à dégager les lieux privilégiés, les points de repère de l'espace qui indiquent en fait les centres de gravité de l'être et ses dimensions essentielles.

I

Nous nous proposons d'établir tout d'abord une distinction entre ce que l'on pourrait appeler une spatialité constituée et une spatialité constituante.

La spatialité constituée correspond à un espace vécu comme un milieu imposé à l'homme. C'est l'ensemble des déterminations que constituent la verticalité, la pesanteur, une spatialité qui s'inscrit dans l'existence humaine comme une donnée dont la nécessité se confond avec celle de notre incarnation. L'expérience fondamentale qui atteste l'existence de cette spatialité constituée reste celle d'une " Umwelt " dans laquelle l'homme est enfoncé, une sorte de réceptacle dans lequel se déroule sa vie.

La spatialité constituante est, quant à elle, cet espace que l'homme élabore en déployant ses activités, ses gestes, ses travaux, en manifestant ses aspirations. Ces deux spatialités, on s'en doute, ne cessent de s'interpénétrer dans l'expérience concrète, car l'homme est à la fois contenu dans l'espace et créateur d'espace. Or, cette double spatialité renvoie à une double forme de la réalité. Chez Green, la réalité est à la fois

l'ordre universel des choses, la " hiérarchie des réalités " dont l'homme ne peut que prendre acte et pourtant elle est aussi cette valeur de réalité que l'homme peut et doit conférer aux choses par son propre effort. Mais nous aurons à revenir sur ce problème important. Qu'il nous suffise de noter ici que la tension entre un espace constitué et un espace à constituer imprime déjà une direction fondamentale à l'espace romanesque groenien. La spatialité constituée est éprouvée comme un milieu qui entoure le personnage groenien certes, mais sans le comprendre. Le héros groenien est pris ou jeté dans un espace qui lui reste étranger, lointain, un espace qu'il n'habite pas. Ainsi, plutôt que de présenter le personnage dans son milieu, le romancier le saisit en marge d'un monde dont il est d'emblée exclu. Le paysage familier est contemplé avec le détachement, voire même l'indifférence que l'on réserve à l'observation de l'espace bi-dimensionnel d'une quelconque peinture. Le personnage ne saurait être impliqué dans ce milieu irréel.

" Des maisons à deux ou trois étages montraient dans des façades d'une blancheur éclatante des fenêtres noires, un large trait d'encre soulignait le bord des toits, l'embrasure des portes. Tout semblait immobile à jamais ".
(Minuit, L. de P. p. 95)

L'espace a l'apparence factice et artificielle d'une

nature morte, l'immobilité d'un décor de théâtre sur le fond duquel se joue le drame. J.P. Sartre met cette même qualité spatiale en évidence lorsqu'il écrit : " Rien n'avait l'air vrai, je me sentais entouré d'un décor de carton qui pouvait être brusquement déplanté. Le monde attendait, en retenant son souffle, en se faisant petit, il attendait sa crise, sa Nausée ".³ Le paysage grecien n'est pas de ceux qui reticaderaient le voyageur et lui demanderaient envie de s'y établir.

" Les pavés arrondis de la chaussée, les douze tilleuls plantés de manière à former un angle, puis l'eau presque immobile de la rivière, et enfin le grand silence de l'après-midi, tout contribuait à donner à ce paysage le caractère un peu rêveur et paisif des endroits où jamais le voyageur ne s'arrête ". (Léviathan, L. de P. p. 89)

Sans profondeur, incapable d'accueillir ou d'entourer, le paysage est rendu plus hostile et plus impénétrable encore par son éclat lumineux et métallique qui réfléchit et rejette tout ce qui tente de s'absorber en lui. Green s'attache volontiers à cette caractéristique de l'espace quand il décrit des paysages pris par le froid ou la glace⁴, brillante sous la pluie ou renvoyant l'éclat métallique d'un soleil d'été. Espace net, dur, incisif, qui ne comporte aucune de ces zones d'ombre, de ces coins obscurs où le personnage grecien pourrait trouver un

abri.

" Sous les rayons de la lune, elle ne reconnaissait pas la pelouse que le givre couvrait d'une poussière de diamants ". (Minuit, L. de P. p. 94)

" Un silence extraordinaire s'étendait sur la ville; on eût dit qu'il venait du ciel avec cette lumière étrange qui donnait à tout la même couleur glauque et froide ". (Ibid. p. 95)

L'espace constitué se présente souvent dans les romans groenlandais sous la forme d'une sorte de spatialité négative. L'espace intéresse tout caracinement et même rejette la présence humaine. Le vide de l'espace visuel et le vide de l'espace sonore paraissent se conjuguer.

" C'est une ville grave et silencieuse, bien différente de ma ville natale. On n'y voit personne se reposer sur les porches en s'éventant dans la chaleur de l'après-midi. On dirait que les habitants ne sortent jamais et les avenues sont toujours désertes ". (Le voyageur sur la terre, L. de P. p. 48)

" Elles longèrent ainsi quatre ou cinq rues désertes dont les maisons silencieuses semblaient figées par le vent glacial ". (Minuit, L. de P. p. 49)

Ainsi Green prend toujours soin de situer son personnage avec cette dimension de recul et de décalage par rapport à son espace. La spatialité négative est liée à ce raté de l'Être-au-monde. Le héros groenlandais est exclu du monde, mais il ne se définit qu'au travers de cette exclusion. Dans cette excentricité se fait jour la position originelle de l'homme selon le romancier : non pas

établi ou installé dans le monde, mais fondamentalement décentré. L'espace constitué est à jamais le dehors, l'horizon hostile où s'inscrivent les échecs de l'homme. C'est aussi une certaine manière de parcourir le monde qui atteste et confirme les qualités de l'espace constitué. Parcourir l'espace consiste généralement à en prendre possession. Et le bonheur d'une promenade à la campagne vient d'un double sentiment : d'une part, l'effort déployé dans la marche nous paraît en quelque sorte être à la mesure du panorama qui s'offre à nos yeux, d'autre part, les vastes horizons qui se présentent à nous, appellent une sorte de dilatation de notre être aux dimensions de l'espace.⁵ C'est une marche conquérante qui laisse derrière elle tout ce qui pourrait alourdir ou entraver, c'est une marche créatrice d'espace. Le personnage grecain ne connaît pas ce bonheur. S'il évolue dans l'espace, c'est pour s'en détourner et pour le fuir.⁶

" Elle ouvrit son parapluie et se mit à courir malgré sa fatigue. Elle s'étonnait de pouvoir aller si vite, de pouvoir faire ces grandes enjambées. C'était comme si elle était emportée par un mouvement dont elle n'était plus maîtresse, comme si elle fuyait devant quelqu'un dont elle entendait les pas derrière elle ". (Adrienne Mearns, L. de P. p. 280)

Courbes décordonnées qui épaisent l'être en même temps

qu'elles épuisent l'espace puisque le personnage revient toujours à l'endroit même dont il voulait se détourner. Ce sont, pour reprendre une image grecque, les mouvements désespérés d'un animal pris au piège. Le voyage dans les romans grecs, ne tient jamais sa promesse de découverte et d'imprévu : on ne peut échapper à soi-même. " Toutes ces fugues d'Adrienne ne sont que l'image matérielle forcément avortée d'une fuite impossible : la fuite hors de son propre moi, hors de sa destinée intolérable ".⁷ Ces velléités de fuite ne font que rendre plus intolérable le cercle étroit dans lequel le personnage se sent confiné. Le seul mouvement qui paraît possible désormais, est un continuuel et absurde va-et-vient.

" Elle marcha sur la route dans un sens, puis dans l'autre, les mains derrière le dos et les yeux à terre ... " (Adrienne Lecourat, L. de P. p. 83)

Le personnage revient nécessairement à ce centre pourri, au lieu de sa culpabilité, de son crime. C'est ici qu'apparaît très nettement la malédiction d'un espace circulaire qui se constitue autour de la subjectivité mais qui se désagrège aussi dans la subjectivité. Non seulement l'espace est étroitement circonscrit, mais il est aussi habité par cette inéluctable force centripète de la

destruction. La Vicomtesse ne peut pas tourner le dos au château où se meurt le Comte. Adrienne revient dans la maison où elle a tué son père. La circularité spatiale du roman grecien correspond très exactement à sa circularité temporelle. Ici et là, la mort est au centre et avec elle l'abolition de tout espace et de tout temps.

" J'eus l'impression d'être un animal pris par une patte dans les mâchoires d'un piège. Quitter cette maison, regagner la rue n'y eût rien fait. J'étais corcé par la mort. Le piège était la vie. Au centre de la vie, il y avait cette impitoyable mécanique que rien ne pouvait fausser. Il fallait mourir ". (L'Autre, Floa, p. 77)

La mort est aux frontières de l'espace pour le limiter, mais elle est aussi en son centre pour le miner de l'intérieur.

Le va-et-vient accuse l'étroitesse d'un univers dont la solidité se délabre encore par le mouvement de l'errance. Le personnage semble pénétrer dans son propre milieu par effraction, sans pouvoir y élire domicile, sans pouvoir s'y orienter.⁸

" Alors que tout le monde dormait bien au chaud, elle errait dans les rues désertes comme une fille qui n'a plus en tête ". (Minuit, L. de P. p. 95)

+ + + + +

Cependant, l'espace semble déjà se faire constituant dans la mesure où il est saisi comme espace intentionnel.

Or le paysage greenica se donne la plupart du temps comme la forme et l'expression même de l'intimité. Le romancier utilise des métaphores et des comparaisons qui mettent en évidence les moments antithétiques de la dialectique spatiale.

" courbée sous la terreur comme sous les rafales d'un orage diabolique " (Minuit, L. de P. p. 85)

Ou encore, dans le même ouvrage :

" Elle comprenait que la terre fût plongée dans la plus froide et la plus cruelle des nuits d'hiver, comme si la douleur d'une seule femme eût suffi à enduire le monde ". (Ibid. p. 19)

Parfois le héros nécessite un paysage réel pour y voir s'inscrire ses propres sentiments. Et c'est alors, dans les traits morces et arides d'un paysage d'hiver, que tel ou tel personnage greenica apprend brusquement la dimension infinie de sa propre douleur et mesure l'étendue de sa misère. Parfois ce sont les sentiments et les émotions qui engendrent d'eux-mêmes une sorte de structure spatiale. Julien Green établit alors la carte hodo-logique de ses héros.⁸ Le désir, l'impatience, l'angoisse d'un Guéret dans " Léviathan ", indiquent des directions et tracent un espace qui encadre étroitement le personnage.

" Sa chambre, basse de plafond, avec une fenêtre étroite,

le restaurant de Mme Loade, le petit café désert, la villa des Grosgeorge, tels étaient les quatre points cardinaux de sa vie nouvelle. Il y avait aussi les rues et les routes, les rues à travers lesquelles il suivait peureusement cette femme, les routes nocturnes où il lui parlait, où il la suppliait. Elles lui permettaient d'aller de l'un à l'autre coin de sa prison. Il y avait encore les deux rivières qui serraient dans une même étroite les petites villes contiguës de Lorges et de Chanteilles ". (Léviathan, L. de P. p. 48)

Mais cet espace qui s'organise autour d'un individu reste étroitement marqué par les déterminismes qui s'exercent sur la subjectivité. L'espace est limité à proportion des limites que les désirs du corps imposent à l'homme. Il y a une sorte de fatalité de l'espace constitué comme il y a aussi une fatalité de l'incarnation. L'élaboration de l'espace romanesque chez Greca paraît toujours menacée par ces retombées, ces retours à un espace circulaire si étroit qu'il tend vers sa propre abolition. L'espace ne peut se renouveler, il ne peut se transformer en espace constituant que dans la mesure où une nouvelle dimension du réel vient le féconder. Alors l'espace est sauvé de sa fixité et de son nivellement mortel d'espace constitué. Il prend désormais un nouveau relief. Dans les paysages grecs, marins et déserts, surgissent des lieux d'élection où le regard peut s'ancrer, point fragile de l'espace et du temps où une nouvelle spatialité semble vouloir se révéler. Dans une maison à demi

construite, dans les ruines d'un vieux château, dans le contour indéfini d'un paysage, le regard voit naître un nouvel espace. Nous retrouvons ici cette position de seuil si significative et si caractéristique de l'expérience greenicienne. Revenant d'une exposition chinoise, Green écrit :

" J'aurais voulu être non dans le coin de Chine que représentait cette peinture, mais dans cette peinture même. Elle est un des aspects de ce grand pays dont j'ignore le nom et qui n'en est pas moins la patrie des hommes de ma race. Ce que je veux dire se conçoit trop difficilement pour que je puisse l'exprimer ... Je voudrais écrire ... la Géographie de Nulle-Part et l'histoire de ceux qui n'ont point changé la face de la terre. Dans ce pays de Nulle-Part, il y aurait des points de repère avec la réalité, je veux dire quelques endroits où le soage se mèlerait à des pierres taillées par l'homme et à des arbres qu'il a plantés ". (J. 2, p. 117-118)

Monde de l'entre-deux, suspendu entre ciel et terre, un monde libéré des limitations du sensible, mais y conservant cependant ses points de repère et, par exemple, les arbres plantés par l'homme, ces arbres qui symbolisent précisément cette double tension de l'aspiration vers le haut et de l'enracinement dans l'ici-bas. Elaborer cet espace, ce n'est pas seulement bâtir sur les débris du réel, c'est bien plutôt, par l'intermédiaire de l'imagination, extraire du réel ce qui seul importe et qui constitue en fait, le fondement d'une nouvelle réalité. En ce

sons, l'entreprise romanesque peut-elle avoir pour Green une fin plus urgente que celle d'élaborer un nouvel espace ?

Or, c'est la dimension transcendante, ce que Green nomme " la nostalgie de l'ailleurs " qui dynamise l'espace et le transforme dans sa nature même. C'est elle que l'on trouve à l'oeuvre dans ce glissement insensible d'un espace réel à un espace fabuleux, mythique. Dans son dernier roman paru : " L'Autre ", Green évoque le spectacle de deux acrobates, un homme et une femme, évoluant sur une corde raide. Il suffit du mystère que crée " cette nudité d'or triomphant dans un ciel bleu sombre " (p. 26) de cette " nudité splendide (qui) paraît d'autre chose que du corps ", il suffit en un mot, de cette dimension de transcendance introduite dans le spectacle pour que le héros dise : " La femme ne paraissait au-delà de notre monde comme une statue ou une apparition " ... " ce n'était peut-être que ces dix mètres au-dessus du sol qui élevaient le spectacle de tout-à-l'heure jusque dans des régions fabuleuses ". (p. 28)

Ainsi la perception la plus ordinaire sert de point de départ à un déploiement spatial où une autre forme de la réalité se fera connaître.¹⁰ C'est pourquoi Green

cherche tout au long de ses romans, à constituer un espace capable de révéler le transcendant, le mythique, une réalité qui est toujours à saisir au delà.

En dépit de sa circularité, l'espace grecien manifeste donc aussi une expansion vers l'infini. La meilleure preuve nous en est offerte par la fascination que le ciel étoilé exerce sur le romancier et sur ses personnages. Si le roman est le " miroir de la réalité ", il tend toujours, chez Green, à prendre le ciel à témoin. L'imagination est toujours prête à s'élever dans ce que le romancier nomme parfois " les avenues du ciel ". Car la voûte céleste couronne en quelque sorte l'espace romanesque grecien. C'est aussi dans ce mouvement de dilatation spatiale que l'on voit le roman prendre des proportions cosmiques et rejoindre le mythe. Mais cet espace agrandi vers lequel tend le roman comme s'il devait trouver là ses vraies proportions, contredit à nouveau le principe même de l'élaboration d'un espace romanesque. L'intuition de l'infini détruit l'entreprise romanesque de deux manières : elle dévoile le néant de la destinée humaine et rend impossible tout langage.

" Kant dit que le spectacle du ciel étoilé nous anéantit comme des êtres physiques. Il nous anéantit, il nous arrache à la terre et nous jette dans l'infini. Je me suis sou-

vent demandé s'il était possible de ne pas sentir cette formidable énergie attractive du firmament ". (J. à la date du 15.12.1956) souligné par nous.

Si le roman succombe à la fascination de l'infini, comment saurait-il encore raconter l'histoire d'un destin particulier ?

" La nuit passée je me suis promené sur la route. En regardant le ciel étoilé j'ai éprouvé une joie si profonde que tous les mots dont je pourrais me servir la traduiraient mal. Je me suis arrêté en proie au bonheur mystérieux dont on ne peut rien dire. Il m'a semblé que tout doucement, la fenêtre s'ouvrait un peu. Ce doit être ainsi quand on va mourir, quand le corps ne souffre plus et que l'âme se tient sur le seuil de la nuit ".
(J. 2, p. 143)

La dimension transcendante marque la fin du langage - et, a fortiori, la fin du roman - elle n'autorise plus que la contemplation silencieuse.

Le roman est donc menacé de destruction par un monde limité et étroit, voué à la mort, d'autre part, il est aussi guetté par l'ambivalence dans un infini qui ne cesse de l'attirer. Entre ces deux pôles également fascinants et également dangereux, le roman est appelé à rechercher incessamment ses propres dimensions spatiales.

Mais la propension à l'infini n'exclut pas la recherche et l'approfondissement d'un espace intérieur. Car la nostalgie de l'ailleurs rejoint la nostalgie de la véri-

té intérieure. Et, en ce sens, on pourrait reprendre ici, mais à un autre niveau, l'image du cercle de l'espace. Ainsi le héros grecien, poussé par le désir de connaître ses propres dimensions, élabore un espace imaginaire qui lui permettra de trouver sa vraie " stature ".

" Je devinais obscurément que le château hébergeait avec ses habitants fictifs toute la tristesse de Manuel. Derrière ces murs de pierre volcanique, il logeait ses craintes, ses désirs ... mais ici, dans un univers à l'image de sa nature secrète, profond, terrible et radieux, il jetait le fardeau de la vie réelle et retrouvait sa vraie stature ". (Le Visionnaire, L. de P. p. 10)

Tantôt, l'espace devient si vaste qu'il emporte l'individualité au delà d'elle-même, tantôt cependant, l'espace se fait plus intime, enveloppant plus étroitement la subjectivité.

Or ces deux mouvements semblent à nouveau se confondre dans la métamorphose d'un espace diurne à un espace nocturne. L'Être s'éprouve à la fois comme noyé, perdu, abandonné dans la spatialité du tout et pourtant ramené à la seule réalité du moi, à un espace purement subjectif. C'est bien ce qu'exprime Merleau-Ponty lorsqu'il écrit :

" notre Être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe.

elle pénètre par tous les sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque ma personnalité personnelle ... La nuit est sans profil, elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du mana ... L'angoisse des névrosés vient de ce qu'elle nous fait sentir notre contingence, le mouvement gratuit et infatigable par lequel nous cherchons à nous ancrer et à nous transcender dans les choses, sans garantie de les trouver toujours ".¹¹ Paradoxalement, l'espace nocturne abolit la conscience et provoque cependant une prise de conscience plus rigoureuse. L'espace nocturne est un espace sans choses certes, mais qui offre néanmoins comme une image plus pure de la transcendance. Si le héros grecs ressent parfois l'angoisse d'être privé de ses points de repère, il est, plus souvent encore, saisi par le vertige devant ce qui apparaît comme une sorte de spatialité en soi, l'image la plus accessible de l'infini. A l'espace des choses visibles, se substitue parfois un espace sonore dont la configuration coïncide plus étroitement encore avec les émotions et les élan du personnage. Ainsi, dans " Les Clefs de la Mort ", Green écrit un espace d'essence musicale, formé seulement de sons, de voix, de cris, un espace qui est pourtant étrangement

plein, qui embrasse tout l'univers et qui, en même temps, transforme subtilement le personnage en l'emportant au-dessus de lui-même.

" Mais, avec le silence, la voix revenait. Elle venait de toute part, de près et de loin, et je n'aurais pu dire si elle prenait naissance dans l'herbe à mes côtés ou aux confins de la grande plaine qui s'étend, par-delà notre pré, jusqu'au pied des collines. Elle ne ressemblait pas à une voix humaine, ni à aucun son que j'aie jamais entendu ... Je fermais les yeux. Alors ce son étrange accourait de toutes parts vers moi et chantait dans ma tête ...; puis il arrivait un moment où la voix se faisait plus aiguë, avec un frémissement que je connaissais bien, et elle montait, montait avec une rapidité terrible pour finir en un cri qui retentissait douloureusement en moi ... " (Les Clefs de la Mort, L. de P. p. 106-107)

La naissance d'un nouvel espace se définit comme une convergence à un espace intérieur d'ordre spirituel où le moi trouve sa vérité et sa certitude. La spatialité prend ici sa plénitude de sens et c'est elle maintenant qui devient " espace ". Non seulement elle est un milieu qui entoure, mais elle pénètre en l'homme, lui dévoile le sens des choses, tout en le transformant de l'intérieur. La création de l'espace romanesque correspond bien à cette " Géographie de Nulle-Part ". Mais intérieur ou extérieur, réel ou imaginaire, le véritable espace est là où l'homme trouve sa certitude, " dans cette Front-froide qui existe ou n'existe pas ... " (Minuit, L. de P. p. 409) Et n'est-ce pas cette certitude qui, en fin

de compte, définit selon Green, la réalité elle-même ?
" C'est cette expérience, écrit V. Woolf, qui m'a rendue consciente de ce que j'appelle la réalité, c'est-à-dire une chose que je vois devant moi, quelque chose d'abstrait, mais qui est incorporé cependant aux laudes, au ciel; à côté de quoi rien ne compte, en quoi je trouverai mon repos et continuerai d'exister. C'est ce que j'appelle la " réalité ". Et parfois je me dis que c'est la chose qui m'est le plus nécessaire et que je ne cesse de chercher ".¹³ Chez Green aussi, la réalité est " quelque chose d'abstrait, mais qui est incorporé cependant aux laudes, au ciel ". Le monde se renouvelle selon une nouvelle hiérarchie. Sous la pensée de l'invisible, il prend un relief qui lui faisait défaut, il s'approfondit, s'élève, révèle le sommet et le gouffre, il embrasse enfin l'inférieur et le divin. C'est ce monde renouvelé que découvre M. Edmo :

" Nous nous sommes penchés sur des routes d'une blancheur d'acier, jetées comme des passerelles sur l'abîme des ténèbres ... " (Minuit, L. de P. p. 421)

Et, dans " Le Voyageur sur la terre ", apparaît aussi ce paysage transfiguré :

" Là il n'y avait plus d'arbres et je vis que nous étions dans une plaine qui côtoyait un gouffre. (C'est en cet endroit que nous nous arrêtons). Du fond du gouffre ar-

rivait jusqu'à sous un rugissement énorme ... L'aube éclairait le ciel et je vis de grandes eaux bouillonnantes qui se précipitaient avec violence entre deux murailles de rochers. Parfois l'eau se creusait au milieu du courant et j'apercevais l'abîme d'où montaient des cris lointains, mais des vagues impétueuses le recouvraient aussitôt. Alors j'entendis la voix de Paul qui criait : " La source des eaux vives ! " (Le Voyageur sur la terre, L. de P. p. 63)

Cette fois se dessine un monde dont les éléments sont lourds de sens symbolique et prophétique. La réalité invisible s'inscrit dans les lignes du paysage. Ce qui se dévoile, c'est l'inférieure et inquiétante profondeur du gouffre et de l'abîme, ce qui s'entrouvre, c'est l'infini des cieux.¹³

Parfois, la dilatation spatiale qui correspond à l'absorbantissement d'un espace limité, annonce la mort du moi dans le formidable enfantement d'un univers.

" je me suis demandé comme autrefois, s'il ne serait pas délicieux de s'absorbantir en tout cela comme une goutte d'eau dans la mer, de n'avoir plus de corps, mais juste assez de conscience pour pouvoir penser : " Je suis une parcelle de l'univers. L'univers est heureux en moi. Je suis le ciel, le soleil, les arbres, la Seine et les maisons qui la bordent. Après tout, c'est peut-être quelque chose de ce genre qui nous attend de l'autre côté de la mort ". (J. I, p. 118)

L'espace que le romancier constitue, correspond-il simplement à un monde imaginaire et fictif hors du monde, ou permet-il de découvrir le relief véritable de ce monde-ci, ou encore de deviner l'existence d'un au-delà ? Il n'y a

pas chez Green, de réponse simple à cette question : l'espace est tantôt ceci, tantôt cela. La réalité spatiale reste, elle aussi, ambiguë.

+ + + + +

De même que l'errance disait l'étroitesse de l'espace constitué, des expériences caractéristiques comme celles de la chute, du vertige, du flottement, accompagnent chez Green le renouvellement de l'espace.

Quand l'homme s'est désolidarisé de son milieu sans pouvoir cependant concevoir encore un autre espace, il jouit de cette espèce de liberté négative qui consiste à ne plus opposer aucune force de résistance à tout ce qui advient et détermine l'Être : il flotte. Sans attaches, sans racines, sans engagement, le personnage grecque éprouve le sentiment que tout se joue en-dehors de lui.

" Désormais, il n'aurait plus rien à décider de lui-même, les événements, bons et mauvais se produiraient tout seuls ". (Léviathan, L. de P. p. 50)

Le flottement recouvre une expérience existentielle fondamentale. " J'étais né pour être libre " dira Philippe dans " Epaves ". Et libre il l'est en effet, mais de la " liberté " d'une feuille morte que le vent pousse devant lui, de la " liberté " de l'épave que le courant

emporte. On se souvient peut-être des paroles d'Oreste dans " Les Mouches " de J. P. Sartre :

" Je ne peux pas me plaindre : tu m'as laissé la liberté de ces fils que le vent arrache aux toiles d'araignées et qui flottent à dix pieds du sol; je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air ".¹⁴

Ce flottement, caractéristique essentielle de l'Être, trouve parfois une expression spatiale très précise chez Green. Relisons à cet égard le passage suivant extrait d' " Adrienne Mécourt " :

" Quelque chose l'emportait hors d'elle-même; elle eut conscience de ce qu'il y avait de pesant dans sa chair, sa tête, sa main, son bras, son corps entier lui parurent ne former qu'un seul bloc qui de lui-même ne pourrait plus se mouvoir. Il lui sembla qu'elle s'échappait de cette masse immobile et qu'elle flottait au-dessus d'elle. Et peu à peu un calme délicieux pénétra dans son cœur en même temps qu'un indéfinissable vertige se saisissait de ses sens. La villa, les arbres penchaient devant ses yeux d'un côté puis de l'autre, lentement et cette espèce d'oscillation de la terre la berçait ". (L. de P. p. 574)

Le désir de l'ailleurs esquisse une nouvelle spatialité et celle-ci s'annonce par l'expérience capitale chez Green, du vertige. Au lieu de la perception visuelle que nous avons étudié dans notre chapitre sur la vision, répond ici le vertige qui affecte tout l'espace. Mais ce bouleversement total de tous les points de repère, de

toutes les coordonnées, de tous les axes spatiaux et surtout de la référence essentielle à la verticalité, enfin cette libération de la pesanteur et donc du corps, indiquent assez qu'il s'agit d'un véritable vertige ontologique.

* Un long quart d'heure passa et je ne bougeai point. Il me semblait que si je demeurais immobile sans ouvrir les yeux, les arbres, le ciel, les oiseaux oublieraient que j'étais là et qu'il se produirait alors quelque chose de singulier que je surprendrais peut-être. Déjà le cri des alouettes paraissait venir d'autre part et de plus loin. Très doucement la terre elle-même se déplaçait sous mon corps elle glissait en s'inclinant vers la Seine et j'avais la tête plus basse que les pieds. Les entrailles serrées par le vertige, j'éprouvais la sensation de tomber ». (L'Autre Sommeil, p. 47)

Dans toutes ces expériences, on voit apparaître à la fois l'angoisse d'une rupture avec un espace familier et, en même temps, la joie de rejoindre un espace nouveau qui annexe aussi le temps, puisqu'il récupère les espaces oubliés de l'enfance, du rêve.

* Il lui semblait qu'en restant appuyée à la barre de fer elle voyageait vers les pays lointains qui cachent notre enfance, et comme autrefois, lorsqu'elle jouait toute seule, elle imaginait que la fenêtre où elle s'accoudait se détachait de la maison et voguait par-dessus les toits. Le vertige lui crispait les traits, mais elle était heureuse, et peu à peu la terreur de mourir la quittait. Avec un bruit d'eau ou de vent, les longues rumeurs de la ville montaient jusqu'à elle, et la réalité ne perdait dans le mirage où se meut et respire l'éternel bonheur des premières années. Henriette n'avait qu'à fermer les yeux, elle retrouvait par la voie mystérieuse qui s'ouvrait devant elle tout ce que la vie lui avait pris, les

jouets dont on ne sait ce qu'ils sont devenus, la maison démolie, la salle basse qu'on traversait en courant, au crépuscule, le jardin où passe maintenant une rue. Son cœur se serrait de plaisir; il n'y avait qu'à se pencher un peu; au milieu de son rêve elle savait cela. Ainsi la mort l'attirait doucement vers les belles régions incertaines qui tentent les âmes sans espoir ". (Epaves, p. 250-251)

Le vertige annonce une sorte de sur-spatialité qui n'est autre que cette unité du réel, cette fusion de l'espace et du temps, cette coïncidence du moi et du monde, cette ultime réconciliation de l'être.

Ainsi toutes les valeurs spatiales peuvent se transformer. La chute, la perte même de tout équilibre dans l'espace qui serait, selon les psychologues, la peur la plus primitive et la plus fondamentale, cette chute est attendue et souhaitée comme une délivrance. Le héros de " Si j'étais vous " a l'impression de tomber dans le ciel étoilé. Le haut et le bas prennent un nouveau sens et il est possible maintenant de tomber vers le haut. Un peu au sens où Simone Weil disait : " La pesanteur morale nous fait tomber vers le haut ".¹⁵

" les étoiles que je regardais au point d'en éprouver une sorte de vertige comme si j'allais perdre l'équilibre et tomber par en haut ". (L'Astre, p. 437)

La vision de la chute vers l'au-delà, dans l'infini du ciel étoilé, cette chute vers le haut, a une telle espérance sur l'imagination grecque que l'on peut se demander,

À juste titre, si elle n'a pas pour fonction essentielle de conjurer l'image d'une autre chute, celle de la chute originelle. Il faut lever la tare qui pèse sur l'espace, rejeter le poids de culpabilité qui, du fait de l'incarnation, limite l'espace constitué.

Flottement, vertige, chute sont, là aussi, comme des seuils qui laissent deviner l'existence indéniable d'une autre réalité.

II

Il faudrait avoir tout à la fois le génie, la pénétration et le lyrisme d'un Gaston Bachelard pour parler, comme il se doit, de ces points cardinaux de l'espace grecs qui sont la maison, la route, le ciel.

Que la maison soit une image aussi riche de sens dans la création romanesque de Greco ne doit point nous étonner. Dans un univers toujours à la dérive, où l'homme se sent en perpétuelle déroute, la maison représente d'emblée le seul point d'attache, le seul havre, le seul " coin de terre ferme " dira Manuel dans " Le Visioannuaire ". Plus l'incertitude du moi est profonde, plus elle nécessite une structure spatiale stable et bien définie.

Non pas que cette structure conjure et écarte nécessairement cette incertitude, car c'est aussi dans l'espace réduit de la maison que le moi peut se lézarder et assister parfois au drame de son propre déroulement. La maison est au coeur de l'espace greenien, mieux encore, elle est la pierre angulaire autour de laquelle tout l'espace romanesque va s'élaborer. Et c'est par un même mouvement créateur que Green construit Mont-Cindre et le drame de l'avarice et de la haine qui s'y joue. Et la vie imaginée par Manuel dans " Le Vicionnaire " par exemple, s'engendre comme d'elle-même de la configuration spatiale du château de Négroterre.

Si la réalité prend d'abord la forme d'une totalité indistincte où le moi se sent abrité dans un milieu avec lequel d'ailleurs il se confond, alors c'est dans la maison qu'elle trouvera son expression la plus immédiate. Cette qualité obscure de protection et de chaleur maternelle représente sans aucun doute la signification la plus primitive qui puisse s'attacher à la maison.

" en palpant l'air vide, je croyais sentir sous ma paume une surface fraîche et rugueuse ... Il semblait que la grande maison me protégeât, qu'elle étendît sur moi son ombre comme une aile ". (Minuit, L. de P. p. 404)

L'imagination greenienne enrichit et multiplie sans ce

lasser cette valeur. Non seulement la maison, en tant que telle, offre un refuge, mais elle est elle-même, protégée et entourée, cachée par des arbres, des feuillages épais.

" La maison de mon grand-père. Cette maison était beaucoup plus qu'une maison de campagne avec les collines qu'on voyait au loin, les grands arbres qui frottaient ses murs de leurs feuilles, elle était à mes yeux une habitation idéale. C'était un monde parfait replié sur lui-même, jaloux de son bonheur et de sa paix, éloigné du monde réel par d'invisibles barrières ". (J. I. p. 170)

Coupée du monde, la maison constitue, à elle seule, le monde.

" Elle était située dans un de ces quartiers assez élégants où l'on passait presque sans transition de la ville à la campagne. Il fallait suivre une longue avenue bordée de sycomores, prendre une petite rue déserte, et tout au bout, elle était là, tranquille au milieu d'un grand jardin que protégeaient seulement des massifs de buis ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de F. p. 245)

La maison heureuse qui illumine de sa présence tant de romans grecs fait naître l'espace idéal. Elle ouvre à l'homme toute la diversité des perspectives nécessaires à l'accomplissement de son propre être et à la réalisation de soi. Le rêve et le réel s'y rencontrent, le fini et l'infini ne s'y excluent pas mais se rejoignent dans une même unité. La maison de Phébé est tout à la fois, simple et factieuse, immense et pourtant minuscule.

" Il la jugea plus modeste qu'il n'aurait cru. Sans doute,

les arbres qui l'entouraient lui prêtaient un air fastueux et les pelouses semblaient immenses, mais elle n'avait pas plus d'un étage, si l'on exceptait les minuscules fenêtres mansardées qu'on apercevait sous le toit. Blanche et carrée comme une boîte, elle ne différait en rien de beaucoup de petites demeures qu'on ne remarquait pas. A droite et à gauche de la porte, il distinguait deux colonnettes à chapiteaux friés, seul ornement de cette façade d'une simplicité presque enfantine.

Wilfred regarda la maison plus attentivement. Elle avait beau lui paraître banale, elle évoquait le bonheur, la paix. C'était peut-être à cause de ces arbres qui la couvraient à moitié de leur ombre dans le clair de lune. Elle était séparée des autres maisons, séparée du monde". (Chaque homme dans sa nuit, L. de F. p. 245-246)

Ces valeurs de l'abri, du refuge, de ce que les allemands appellent " die Gebergenheit ", s'intensifiaient encore quand nous pénétrons à l'intérieur de la maison. L'espace se fait de plus en plus enveloppant, le personnage cherche refuge dans sa chambre, s'abrite sous les couvertures de son lit.

" Elle attendit un moment, puis sortit une main prudente et tira sans bruit le bord du drap jusqu'à s'en recouvrir le visage, ne laissant qu'une ouverture étroite qui lui permit de respirer. Il lui semblait que de cette manière elle se tenait à l'abri de bien des choses, mais de quoi elle ne voulait même pas se le demander; elle se cachait". (Minuit, L. de F. p. 249)

Mais la maison est encore trop grande et le héros grecien y recherche les seuls lieux habitables que sont les encoignures, les angles obscurs où il peut se pelotonner, se blottir.

" Tapie dans l'angle formé par un grand fauteuil et l'encoignure de la fenêtre, elle demeurait immobile, les genoux remontés jusqu'à toucher le bas de son visage, les mains jointes par-dessus ses jambes, le regard droit. Il lui semblait que là elle était à l'abri de tout danger et que les forces maléfiques qui gouvernent le monde ne s'aviseraient pas d'aller la chercher derrière ce fauteuil; pour plus de sûreté, elle tirait un peu le rideau de cretonne à fleurs ". (Minuit, L. de P. p. 61)

Meubler l'espace, c'est accroître la sécurité.

" des meubles profonds et hospitaliers contrariaient une première impression de nudité froide. Un grand lit à courtines rouges occupait la plus belle place, entre une cheminée de pierre et la lourde porte de chêne par où nous étions entrés; j'admirai les fauteuils de bois noir alternant le long des murs avec des chaises de tapisserie et portai mes regards d'un point à un autre avec une sensation indéfinissable de bien-être et d'apaisement; il me semblait, en effet, qu'ici tout était favorable et je dirais amical, si ce mot appliqué à des objets pouvait avoir un sens ". (Le Visionnaire, L. de P. p. 150)

Dans une sorte d'affolement à se soustraire aux menaces du réel, dans un besoin impérieux de se lover en un centre de plus en plus étroit, la conscience se recroqueville dans la solitude rassurante de sa propre intimité. La maison appelle à coup sûr ce retour vers un monde où l'homme n'est pas encore exposé aux douloureuses morsures du réel, un retour vers l'enfance ou même vers la vie obscure repliée dans le sein maternel. C'est ce qui apparaît clairement à travers des images comme celle-ci, d'une " chambre ménagée à l'intérieur d'une chambre plus grande ".

" je remarquai que l'embrasuro de la fenestre pratiquée dans une muraille épaisse de dix pieds constituait à elle seule une espèce de réduit où l'on est logé sans peine un lit de petites dimensions. Je ne sais pourquoi cette idée me vint; elle me fit souvenir d'un rêve que je faisais parfois et dans lequel je visitais une chambre minuscule ménagée à l'intérieur d'une chambre plus grande. Quelle sécurité dans cette embrasuro ! J'en tirai les longs rideaux qui la séparaient de la pièce et palpai avec plaisir cette lourde et rugueuse étoffe dont le rouge assourdi rappelait la couleur du sang lorsqu'il vient de sécher. Dans ma cachette, j'éprouvais la satisfaction d'un enfant qui se dérobe aux regards du monde et joue quelques minutes à la solitude ". (Le Vicien-naire, L. de P. p. 161)

+ + + + +

Mais cette nostalgie du clos ne tarde pas à se muer en son contraire. Et l'on voit le personnage groenien étouffer dans la prison de sa maison, de sa chambre, comme pris dans un piège qu'il aurait lui-même tendu.

" En passant la grille de la villa des Charmes, Adrienne eut l'impression de rentrer dans un bague ". (Adrienne Mourat, L. de P. p. 157)

" Comme il promenait les yeux autour de lui, il eut l'impression d'être un animal sauvage qu'on eût emprisonné dans une boîte et cette chambre malgré son air d'innocence pimpante lui fit tout à coup horreur. Ce n'était ni une chambre d'homme, ni une chambre d'enfant et chaque fois qu'il levait la tête vers le plafond, il lui semblait que celui-ci e'était abaissé un peu plus ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 17)

La maison trace " cette espèce de cercle enchanté " où le personnage est retenu dans l'infernal tête-à-tête avec des proches dont tout l'éloigne et, comme Adrienne Mourat par exemple, retenu entre deux personnes, " l'une

malade, l'autre sénile ". La maison représente alors ce nid de vipères où les rapports avec les autres se détériorent. L'englobement qu'offrait la maison prend brusquement la forme de l'étouffement. La demeure devient le lieu maudit où le héros grecien est retenu par son propre destin.

" Représentez-vous une maison bâtie selon le modèle le plus simple des habitations américaines, c'est-à-dire en forme de coffre ... Basses et percée de petites fenêtres ... Les chânes 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 ". (Mont-Cindre, L. de P. p. 16-17)

L'aménagement se transforme en un encombrement anonyme d'objets sans rapport entre eux et sans rapport avec celui qui s'en sert.

" Cette pièce paraissait petite par la quantité de choses qu'on y avait rassemblées et donnait cependant une impression de pauvreté assez déplaisante. Et puis, outre que les meubles n'étaient ni bien faits, ni d'une belle matière, ils avaient servi longtemps et passé entre tant de mains qu'ils avaient fini par prendre cet air singulier, presque impersonnel des objets de location ". (Adrienne Lecourat, L. de P. p. 179)

Seul dans le salon bourgeois où il passe une grande partie de sa vie calfeutrée et feuillette, Philippe, dans

" Espace ", découvre brusquement la fausseté de sa situation et voit dans les meubles qui l'entourent le masque et la caricature de lui-même. L'espace restreint de la

maison est insupportable parce qu'il oblige l'homme à cette éternelle et lassante confrontation avec lui-même. Le personnage grecien est prisonnier de sa demeure comme il est prisonnier à perpétuité de son corps et de son moi.

* Chaque nuit, nous nous réveillons avec le même problème à résoudre qui est de savoir comment nous supporter nous-mêmes jusqu'au soir et jusqu'à la mort *. (Avant-Propos de " Si j'étais vous ".)

L'imagination grecienne semble prise de vertige devant les menaces obscures que recèle la maison, devant les profondeurs abyssales qui se creusent en elle. C'est dans la maison que le personnage est enmuré¹⁶, c'est là en fin de compte que se fera la confrontation avec l'ultime réalité de la mort.

* Elle s'enfonçait toute vive dans sa tombe. C'était dans une des pièces de cette maison que la mort viendrait la trouver, la mort dont elle ne voulait pas et qui l'arracherait à une vie qu'elle n'avait pas demandée *. (Léviathan, L. de P. p. 146)

* en fin de compte, on en arrivait toujours à un lit de souffrance avec un prêtre qui se penchait sur vous ... Tous les lits où l'on avait goûté le bonheur de la chair, n'étaient que la figure de cette couche épouvantable *. (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 38)

+ + + + +

Mais avant que de dégager la signification générale du symbole de la maison, il nous paraît intéressant de nous attacher à l'image de l'escalier dans les romans de Green.

Le symbole de l'escalier mérite en effet une place de choix dans cette topo-analyse que nous nous efforçons de délimiter. Toute une variété d'expériences se cristallisent dans l'image de l'escalier.¹⁷ Lieu de passage où le personnage se sent particulièrement exposé et vulnérable, seul, rejeté. Lieu obscur et terrifiant ouvert à toutes les surprises et propice à toutes les rencontres. C'est l'image même de la précarité de la situation de l'homme dans le monde. Le thème de l'escalier, comme le montre d'ailleurs Green lui-même (J. 1, p. 137) revient constamment dans tous les romans et ce fait vaudrait, à lui seul, un examen étendu. Nous ne faisons qu'indiquer ici quelques points qui nous paraissent particulièrement significatifs. Green nous rapporte dans son " Journal ", combien, enfant, il redoutait le moment d'aller se coucher seul, dans l'obscurité. Et l'en songe, bien entendu, à Proust, lui aussi terrifié de se retrouver tout à coup loin de sa mère, dans le noir.

" Aussi m'accroçais-je sur une marche de l'escalier, mon bougeoir posé à côté de moi et sur les genoux un exemplaire fatigué des Fables de La Fontaine. Et tout en lisant ces petites histoires dont quelques unes prenaient dans mon esprit un sens terrifiant, je m'efforçais de surveiller du coin de l'œil, le jeu fantastique des ombres sur le mur ". (Les Années faciles, J. ed. 1970, p. 199)

Exclu du cercle rassurant de la famille, l'enfant est

renvoyé à sa solitude, livré sans défense à un monde imaginaire peuplé de ses craintes. L'escalier sera toujours lié chez Green à cette expérience terrifiante de la petite enfance. Ainsi s'expliquerait ce fait singulier, à savoir que le romancier ait choisi le seul lieu qui ne soit pas habitable dans la maison, pour y loger en quelque sorte ses peurs et ses appréhensions.

L'escalier qui prend souvent des formes très élaborées comme " ces petits escaliers ... enchevêtrés les uns dans les autres " et qui " rappellent les dessins de Piranèse " (J. 1, p. 168) l'escalier en pas de vie ou en spirale, indique une double direction vers le haut et vers le bas, mais sans que l'on sache de quelles profondeurs obscures et redoutables provient le bas, ni vers quelles hauteurs effroyables s'élançe le haut. Il indique donc certaines valeurs éthico-religieuses, tout en représentant cette zone mal définie de l'homme où celui-ci est obligé de se tenir tant bien que mal. 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. Adrienne, la jeune fille secrète et effacée, devient cri-

minelle.

C'est dans l'escalier que le héros des " Clefs de la Mort " médite son crime, c'est dans un escalier encore que la couturière dans " Le Malfaiteur " a ce geste insensé, si peu en rapport avec elle-même : elle gifle sa jeune maîtresse. Dans ce lieu mal éclairé, louche et douteux, le personnage devient la proie des désirs les plus obscurs qui paraissent monter en lui ou qui le jettent dans le gouffre noir. Car, quelle que soit la direction que l'on emprunte, c'est toujours la terreur que l'on rencontre dans les escaliers gothiques. Et la chute, comme l'ascension, est également redoutable.

" La lampe du vestibule éclairait faiblement le grand puits noir où l'escalier en spirale se dressait comme une bête sortie de l'abîme. Par un geste involontaire, Elizabeth glissa son bras sous celui de M. Aguel et regarda autour d'elle, prise d'une inquiétude qu'elle ne songea pas à dissimuler ". (Minuit, L. de P. p. 126)

L'escalier apparaît aussi comme le symbole de l'entre-deux où rêve et réalité se croisent, il est, lui aussi, un seuil.

" Dans ce petit escalier en pas de vis qui mène des loges d'acteurs au plateau, j'ai eu pendant quelques secondes une impression extraordinaire d'irréalité ". (J. 1, p. 56)

L'escalier est le théâtre de certaines expériences typiques : c'est là que l'on épie ou que l'on est épié, c'est

là que l'on peut guetter et surprendre la vie la plus secrète des autres : il y a toujours dans les romans grecs, quelqu'un qui s'arrête dans un escalier pour saisir, derrière une porte close, le sommeil d'une personne ou son agonie.

" (je) me postai dans l'escalier, non loin de l'endroit où ma mère s'était tenue autrefois lorsqu'elle écoutait le bruit que faisait son ennemi en respirant ... reconnaissant mon souffle pour mieux entendre le souffle puissant du dormeur ... A force de l'écouter, il me semblait que ce n'était plus le souffle d'un homme, mais la respiration même des ténèbres ". (Les Clefs de la Mort, L. de P. p. 179)

L'escalier invite à goûter furtivement à des plaisirs défendus. Serge retient Elisabeth dans la cage de l'escalier. Sous les carcasses du jeune homme, Elisabeth ne voit plus l'escalier " comme une bête sortie de l'abîme ", mais sous l'apparence séductrice d'un " endroit féérique " :

" elle aimait tout, l'ombre, les craquements du bois, l'odeur de poussière qu'on respirait là, et elle souhaitait que ce bruit de pas qui les tenait immobiles ne cessât jamais et qu'elle restât ainsi, debout, la main dans la main de Serge, jusqu'à en mourir ". (Minuit, L. de P. p. 388)

Même quand le personnage grec se tient dans sa chambre, la menace qui émane de l'escalier continue à planer.

" Au bout de quelques minutes, il se dirigeait vers l'escalier, et après avoir donné un coup de pied dans la première marche dont l'existence paraissait toujours le

surprendre, il commençait à monter. Cette ascension était pour moi une source d'épouvante. Le capitaine avait un pas retentissant et mesuré qui remplissait la maison. Tant qu'il n'avait pas atteint le premier étage, j'avais le courage de l'écouter; je me plaisais même à imaginer le capitaine avec une grinçante figure d'apparition. Quelque terrible qu'il pût être, en effet, un étage entier me séparait encore de lui et je trouvais quelque chose de délicieux dans mon appréhension, mais dès que je l'entendais franchir le palier du premier étage et buter dans la première marche de l'étage suivant, mon étage, je ramonnai le drap sur ma tête par un mouvement convulsif. Il me venait toujours à l'esprit que ce pouvait n'être pas le capitaine, mais une autre personne venue exprès pour me trancher la gorge. Dans mon affolement, je collais à mes lèvres un petit crucifix de plomb que ma tante me faisait porter autour de mon cou. A ce moment, je m'endormais ". (Le Voyageur sur la Terre, L. de P. p. 15)

Cette lente montée d'un danger inconnu et sans visage qui devient de plus en plus imminent à mesure que l'on attend, c'est l'expression même de la mort qui devient de plus en plus proche et qui finit par terrasser l'homme en le jetant dans un sommeil sans fin.

Il faut enfin rappeler ici que l'image de l'escalier sert de point de départ à l'élaboration de toute une " Wel-tanechauang ".

" Il faudrait imaginer le puits des Borgia, près d'Orvieto, montant des profondeurs de la terre jusque dans le ciel. On passe vingt fois par un endroit qui paraît être celui-là même qu'on vient de quitter, mais on est plus haut d'un mètre et demi. Ainsi l'on s' imagine retomber dans les mêmes fautes alors que malgré soi l'on avance. Mais, selon moi, la spirale est plus large par le bas que par le haut : le temps paraît en effet sans limites jusqu'à la 20ème ou la 25ème année et les premiers tours de spirale donnent l'impression d'être interminables.

bles, mais après la montée est de plus en plus rapide et de plus en plus rude. Le sommet se perd dans la lumière. Et ce qui est vrai de l'individu est vrai de l'humanité. J'entends dire que nous retombons dans le moyen âge; mais non, nous sommes à quelques mètres plus haut dans le grand puits universel ... " (J. 2, p. 66)

" Passé un certain âge, la vie est un escalier qu'on descend à reculons parce qu'on ne peut voir ". (J. 3, p. 190)

Expériences spatiales, expériences temporelles, expériences de l'accomplissement moral et spirituel, révélation du destin de l'individu et de l'humanité, tout ce qui concerne l'être de l'homme semble se rencontrer dans cette image de l'escalier, véritable lieu de rendez-vous de toutes les formes du réel.

+ + + + +

L'univers concentrationnaire que dessine si souvent la maison grecque, fait apparaître des brèches par lesquelles une évasion paraît possible : ce sont les fenêtres qui s'ouvrent sur le monde extérieur et qui laissent pénétrer la lumière. Au symbolisme des portes et des clefs répond celui des fenêtres qui s'ouvrent ou se ferment.

" Laissez-moi tranquille ! Laissez-moi tranquille !
- Veux-tu ne pas crier ! fit M. Mesurat. Tu vas amener les voisins. Taie-toi !

- Attends ! s'écria Germaine.

Et lâchant le bras de sa cœur, elle se leva et se traîna aussi vite qu'elle put à la fenêtre qu'elle ferma.

- Maintenant, cria-t-elle en s'appuyant au mur ".
(Adrienne Mesurat, L. de P. p. 74)

Fermer la fenêtre, c'est barrer toutes les issues d'un drame auquel le personnage ne pourra pas échapper. Et c'est vers la fenêtre que se dirige le regard désespéré de celui qui attend une promesse de délivrance.

" toute la solitude du coeur humain semblait tenir dans ces quatre ou cinq notes ... elles faisaient songer à un regard, au regard de quelqu'un qui n'ayant plus beaucoup à espérer en ce monde tournerait les yeux vers une fenêtre et verrait, lui aussi, de la neige ". (Minuit, L. de P. p. 140)

A vrai dire, la fenêtre ne supprime pas les limites. Elizabeth escalade bien la fenêtre pour s'échapper de la maison de sa tante, mais quand elle voudra quitter de la même manière Fontfroide, ce sera pour se précipiter dans le vide et la mort. Mais ces limites que la fenêtre ne peut pas supprimer, elle peut cependant les rendre transparentes, presque imperceptibles : la fenêtre est toujours une fenêtre ouverte sur l'ailleurs, sur l'au-delà.

" Elizabeth était assise au piano et la main sur le clavier, tournait la tête vers la fenêtre. À travers les rideaux de mousseline, elle voyait le jardin couvert de neige, les allées confondues avec la grande pelouse sous une nappe dont l'éclat blessait la vue. Aux yeux de la jeune fille, cette neige avait quelque chose d'impenétrable comme l'obscurité d'une nuit épaisse, car derrière cette blancheur, il y avait encore des abîmes de blancheur que son regard n'atteignait plus ". (Minuit, L. de P. p. 137)

" Depuis quelques années, ce problème de la fenêtre qui ne veut pas s'ouvrir, compte de plus en plus dans ma vie. D'une façon générale, c'est le problème de toute

vic. S'échapper ... " (J. 1, le 11.8.1958)

La double fonction de la fenêtre est de permettre l'évasion hors du réel, ou la saisie d'un réel plus vaste.

Ainsi Green voit dans le livre " une fenêtre ouverte par laquelle on s'évade " (J. en 1 vol. p. 393) ou encore

" Nos livres sont des livres de prisonnier qui rêve de liberté " (Ibid. p. 796) Ecrire, c'est échapper au moi

ou plutôt, c'est en élargir ce que Husserl nomme " die Tragweite ", la portée et l'étendue, pour mieux le saisir en travers d'un univers fictif.

La fenêtre n'est autre que cette transparence de l'imaginaire qui permet de mieux cerner le réel.

+ + + + +

Par delà la particularité des symboles, il faut maintenant s'interroger sur le problème même de l'habitat.

Saint-Exupéry, dans la " Citadelle ", avait bien mis en valeur cette caractéristique essentielle de l'homme qui est le fait d'habiter. C'est assez dire qu'il n'y a pas, entre l'homme et la maison, une relation fortuite et extérieure, mais au contraire, une connexion intime. Et

il serait utile de rappeler ici avec O. Bellacqz dans " Mensch und Raum " (cf. p. 278 et suiv.) que si l'homme habite la maison, c'est dans le même sens que l'âme ha-

hâte le corps, ou que le sens habite le mot, ou encore que l'on habite le corps d'autrui en comprenant de façon immédiate les émotions dont le corps d'autrui est le porteur.

Si l'on reprend la réflexion à ce niveau, il nous semble que la maison apparaît d'abord comme la demeure. Elle représente l'enracinement dans l'espace constitué. Alors le fait d'habiter porte témoignage de la possibilité de l'établissement dans le réel. Plus même, habiter revient à conférer à l'espace donné une valeur et un sens qui le rendent habitable, c'est-à-dire réel. Habiter, c'est trouver sa propre situation dans le monde, c'est ordonner le monde autour de soi et réaliser son propre être. Mais si la demeure grecque prend des significations symboliques si diverses et si souvent contradictoires, c'est que l'établissement dans le réel ne cesse d'être remis en question. La nostalgie de la maison répond bien à ce besoin de découvrir ce qu'est le réel, à ce besoin qui nous paraît être l'un des moteurs fondamentaux de la création littéraire chez Greco. La joie d'habiter, cette certitude et cette évidence immédiates qui l'accompagnent, sont les signes qui attestent l'existence de la vraie réalité. Mais parce que le réel ne se donne jamais de

façon simple, qu'il faut sans cesse le découvrir ailleurs, au delà, nous voyons aussi que la maison ne cesse de se construire ou de se reconstruire. L'acte d'habiter, l'acte d'organiser le monde est toujours à reprendre. Et les maisons greeniennes laissent toujours deviner, au delà d'elles-mêmes, la maison idéale. Sur cette maison idéale, se greffe toute une architecture du rêve et du bonheur. Le triste et morne Mont-Cindre devient cette vaste maison où le feu brûlera dans toutes les pièces, où il fera bon vivre.

" ... Le salon sera rouvert.

- Nous étirons les hanches des fauteuils.

- Le papier sera changé; les rideaux également.

... Ma petite-fille, on se reconnaîtra plus Mont-Cindre.

... Dans chaque pièce, il y aura de grands poiliers pleins de bûches, dit-elle comme autrefois dans la salle à manger, et le feu brûlera aussi longtemps qu'il nous plaira. Vous aurez deux belles lampes dans votre chambre, nous achèterons aussi un nouveau tapis. Peut-être pourrions-nous faire installer le gaz ... " (Mont-Cindre, L. de P. p. 92-93)

Le petit pavillon blanc du Dr. Maurecourt devient pour

Adrienne l'Orient de ses désirs et de ses aspirations.

" Elle monta sans bruit à la chambre de sa sœur, entra et se dirigea vers la fenêtre ouverte ... Elle examinait le pavillon blanc. Comme elle le voyait bien depuis le faite jusqu'au petit soupirail de la cave ! Les deux fenêtres en étaient ouvertes ". (Adrienne Maurecourt, L. de P. p. 39)

La maison prend une autre valeur spatiale, dans ce site

de l'être, elle occupe une autre place. Elle n'est plus le point à partir duquel s'élabore l'espace - le point zéro de l'orientation, au sens husserlien - mais le but vers lequel tendent toutes les directions spatiales, le point Oméga de la nouvelle spatialité. Elle n'est plus alors ce réel dans lequel l'homme est inséparable, mais c'est l'expression d'une réalité à laquelle le personnage aspire et à laquelle il s'efforce d'accéder. Ce n'est plus la demeure réelle que l'on occupe, mais cet au-delà de bonheur, de paix qui s'offre au regard et que l'on entrevoit de loin, comme une promesse.

" Certes, il n'y avait que quelques pas de la villa des Charmes au pavillon blanc, mais ces pas séparaient des mondes ... Ici la vie à son déclin, la mort rôdant autour de la maison, là une vie calme, sans soucis, pleine d'une joie égale qui se renouvellerait chaque jour ". (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 125)

Et parce que le réel se conquiert toujours au delà, la maison connaît toujours chez Greco, une sorte de sublimation: châteaux, vastes demeures, temples ou églises où l'être peut enfin se découvrir. Quand la mort perd son masque d'effroi, c'est sous la forme d'un " palais " qu'elle se donne à l'imagination.

" Autrefois, la peur de mourir fondait sur moi tout à coup et me glaçait, mais avec le temps et la réflexion, j'en suis venu à ne voir dans la mort qu'un grand palais

obscur où nous devons pénétrer sans angoisse ". (J. 1, p. 117)

Et on lit de même, dans " Le Visionnaire " :

" L'idée de revivre me fatiguait, me terrifiait ou s'il fallait renaitre à une vie nouvelle, je souhaitais humblement que ce fût avec une conscience amoindrie, qu'on me donnât de respirer sans souffrir, de me promener sans lassitude entre les colonnes d'un grand temple un peu sombre où le jour ne blesserait pas ma vue ". (Le Visionnaire, L. de P. p. 191)

Maison transparente et diaphane qui élève autour de l'homme ses murailles protectrices tout en s'ouvrant sur l'invisible.

" Palais de Nulle-Part où l'esprit se repose enfin ". (Minuit, L. de P. p. 401)

" Je regardai plus attentivement et crus me tromper; mais non : ni tout à fait visible, ni tout à fait cachée, c'était Fontfroide. Elle brillait doucement comme un château de verre enveloppé de brume. Comme le verre aussi, ses parois vaguement transparentes, laissaient plonger les regards à l'intérieur des pièces et le long des galeries ". (Minuit, L. de P. p. 404)

" La maison, dit Bachelard, remodèle l'homme ".¹⁸ En élaborant cette architecture nouvelle, le personnage greenien se renouvelle lui-même et se découvre. Ce qu'il entrevoit dans les vastes perspectives de ces palais, ce sont ses propres possibilités. En pénétrant dans cet extraordinaire Fontfroide :

" je m'étais glissé jusque dans cette région d'ordinaire inaccessible, protégée par des Himalayas de désespoir et qui pourtant n'est ailleurs qu'au-dedans de nous-mêmes ". (Minuit, L. de P. p. 402)

L'espace ne peut se renouveler qu'au prix d'une transformation intérieure par laquelle le moi consent à affronter courageusement ses zones d'ombre et à s'ouvrir à la transcendance.

" Pourquoi n'avez-vous amende ici ? demanda-t-elle.
- Pour vous apprendre à ne pas avoir peur de cette chambre, répondit Maurecourt. Vous l'avez condamnée deux mois, vous avez eu tort. Ce qui l'a rendu si terrible à vos yeux, c'est que vous n'y entriez jamais. De même, il y a en vous des chambres secrètes où vous n'osez pénétrer et dont les volets sont clos. Il faut les inciter de soleil ... " (Adrienne Mesurat, L. de P. p. 595)

La maison ne cesse de se contraindre et de se transformer : des murs invisibles s'élèvent et d'autres s'abattent, des fenêtres s'ouvrent ou se ferment, des portes sont condamnées ou des clefs retrouvées. La conquête du réel suppose peut-être avant tout le passage d'un espace profane à un espace sacré. Alors la maison devient temple ou église, maison de Dieu. L'espace humain se métamorphose en espace divin, c'est un lieu hors de l'espace, véritable " templum " où le temps, lui aussi, est abol.

La maison est donc à l'image du réel qui ne cesse de se modifier. De ce réel, le roman, à son tour, est le miroir. C'est pourquoi,

" cette maison est partout présente dans les rêves que sont les livres. Ses parois invisibles s'élèvent autour

de nos personnages et leur font une espèce de gêne dont ils ne discernent pas les pierres, mais dont l'impérieuse contrainte pèse lourdement sur leurs âmes ... 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 jour ". (J. 2, p. 221)

+ + + + +

Dans cet espace dynamisé qui naît autour de la maison, la rue et la route représentent aussi des éléments significatifs du paysage romanesque chez Green.

La rue semble introduire d'emblée une donnée nouvelle : " Ce que la rue peut offrir de mieux, c'est l'imprévu ". (J. 4, P. 48) Si la maison se fige si souvent dans une solitude glacée, c'est la rue qui paraît au contraire habitée, c'est la rue qui offre la promesse d'une rencontre, la rencontre de l'autre.

" Sur un esprit porté à réfléchir, la rue exercera toujours un charme bizarre, presque irritant, elle éveille toutes les curiosités et propose toutes les énigmes. Cette espèce de condensation de mystère prête aux rues les plus honnêtes un caractère à la fois insolite et familier qui attirera de tout temps les rêveurs à leurs fenêtres comme une vague promesse de bonheur, ou l'espoir inavoué de quelque surprise ". (Miauit, L. de P. p. 85)

Mais la rue, chez Green, comble rarement cette attente. Elle excite la curiosité pour l'autre, elle ne saurait éveiller l'amour. Les contacts éphémères et superficiels qu'elle propose paraissent plus décevants encore puisqu'ils excluent toutes les autres rencontres possibles.

La rue, elle aussi, est le signe de cette contingence spatiale.

" Connait-on l'angoisse de suivre une rue en pensant avec désespoir à toutes les rues où l'on n'est pas, les rues où ceux qui voudraient vous connaître, vous attendent et s'en vont, ne voyant venir personne ". (J. I. p. 53)

La rue est à la merci d'un hasard capricieux et absurde, c'est le lieu des occasions manquées. Adrienne Mécurat rencontre un jeune homme qui la suit dans la rue :

" Laissez-moi tranquille ou j'appelle ".
Le jeune homme la regarda une seconde, puis haussa les épaules.

" Je ne voulais pas vous faire de mal ", dit-il.
Et il s'en alla. Elle l'entendit qui s'éloignait en sifflant une valse à la mode. Tout d'abord, elle se félicita de s'être si bien tirée d'affaire, puis brusquement un regret immense l'enveloppa. Dans sa solitude quelque chose était venu à elle et elle l'avait repoussé ". (Adrienne Mécurat, L. de P. p. 301)

C'est sa solitude, son angoisse que le personnage grec-nien traîne encore et toujours dans un dédale de rues étroites, tristes et le plus souvent désertes. C'est dans la rue aussi que le héros grec-nien fait l'expérience de l'absurde anonymat de ses désirs; les désirs qu'il partage avec la foule et qui ne cessent de le pousser en avant. Dévoré par une intarissable soif d'aimer, Wilfred erre dans les rues mais n'y rencontre que le goût amer de plaisirs sordides et d'aventures banales. Les rues

greenicennes sont mal famées, véritables coupe-gorge où le personnage semble frôler toute une vie mystérieuse et effrayante.

" Elle se remit à courir et gagna le bout de la rue. Là, plus de boutique, ni la moindre lumière, sauf la clarté grise qui filtrait du ciel entre les toits. Elle promena les yeux autour d'elle, vit l'entrée d'un passage abandonné que fermait une grille comme si un feu eût voulu emprisonner là le triste vent d'hiver qui gémissait sous une voûte ténébreuse, puis une ruelle qui tournait brusquement ... Personne n'habitait plus par ici. Il n'y avait qu'à regarder, pour s'en rendre compte, les hautes fenêtres noires derrière lesquelles ne brillait ni feu ni lampe, les carreaux brisés, les volets battants ". (Minuit, L. de F. p. 168-169)

Au mieux, les rues ne peuvent que distraire le prisonnier de sa solitude, mais le plus souvent, elles sont, comme pour Guéret, " les chemins qui lui permettent d'aller de l'un à l'autre coins de sa prison ".

Mais c'est sur la route qu'a lieu la rencontre avec autrui, même s'il ne s'agit que d'une rencontre de fugitive, une fuite partagée. C'est sur la route qu'Adrienne croise Maurecourt, c'est vers la route que se dirige Angèle pour y retrouver Guéret et se libérer de son destin. Ainsi, le personnage greenien est un être qui habite, mais qui reste fondamentalement " homo viator ".

" Après des mois d'angoisse, elle était enfin heureuse, elle allait partir ... Quelqu'un l'attendait sur la route, quelqu'un avait promis de l'attendre ". (Léviathan, L. de F. p. 254)

En passant de la rue limitée et bornée, à la route, large et spacieuse qui va droit devant elle, on ne sait où, on passe d'une spatialité à l'autre. C'est la route, en effet, qui porte les rêves et les projets de l'homme, c'est là qu'il médite ses grands desseins.

" Dans tout l'univers, je crois que rien n'est plus chargé de pensées humaines qu'une route. Sur tous les grands chemins où passent les hommes à pied, à cheval ou en voiture, on a construit des romans, rêvé des assassinats, préparé des révolutions et travaillé peut-être au bien de l'humanité. Si les routes n'existaient pas, s'il devenait possible de se rendre dans l'instant même d'une ville à l'autre, l'activité mentale de la race humaine faiblirait au bout de quelque temps et nous finirions par tourner en rond dans un domaine intellectuel de plus en plus restreint, n'ayant plus la route par où nous passer ". (J. 2, p. 157)

Libérée des contraintes que l'homme lui-même impose à l'espace, s'échappant des rangées de maisons et des arbres rares, la route est une " rue qui n'en finit pas ", elle laisse entrevoir un espace sans limites.

" Que de fois, j'ai fait ce rêve d'un jardin qui n'en finissait pas, d'une rue qui continuait à l'infini et qui menait droit hors du monde ? Quand j'étais enfant, j'éprouvais quelquefois un sentiment de colère à la pensée des limites imposées à l'espace; un mur, une porte m'indignaient ". (J. 1, p. 48)

La route symbolise l'imagination qui s'élançe hors du monde et renouvelle l'espace.

" pour m'enfuir et changer ma destinée, j'étais prêt à courir n'importe où et ... toute route m'était belle qui conduisait hors de ce monde, quand même elle eût abouti

à une demeure de ténèbres et de violence ". (Le Vieionnaire, L. de P. p. 139-140)

L'espace grecien s'élargit lorsqu'il est traversé par ces routes sans fin. La route invite l'imagination à suivre la voie d'une libération, elle lui ouvre les vastes avenues de la transcendance.

Se définissent comme un monde étroit et limité, mais laissant apparaître aussi l'infini, l'univers romanesque, considéré sous la perspective de la réalité spatiale, est doté d'une sorte de mobilité fondamentale. La constitution de l'espace n'est jamais achevée.

Il faut toujours reprendre ce projet qui consiste à humaniser l'univers pour le rendre habitable. Mais il faut aussi faire effort pour rompre avec la spatialité ainsi constituée et conserver, intacte, " la nostalgie de l'ailleurs ".

NOTES DU CHAPITRE : LA REALITE SPATIALE

1 - Mais l'opposition n'est peut-être pas aussi grande entre les deux dimensions de l'espace et du temps. Et, comme nous l'a fait observer notre directeur de thèse, Frenet, par exemple, évoque bien une expérience spatiale du temps. (Pléiade, vol. 3, p. 1031)

Chez Green même, cette connexion a été mise en évidence. S.T. Fitch considère l'immobilité comme " le point où convergent le temps et l'espace en ce sens qu'elle représente l'épanouissement du présent. Là où l'immobilité règne surgit le présent, sous ces deux formes, spatiale et temporelle ". (Temps, espace et immobilité chez J. Green, in Configuration critique Julien Green, Revue des Lettres Modernes, N. 130-133, 1966 p. 119)

Temps et espace se rejoignent d'ailleurs dans l'intuition de l'infini :

" Quand j'étais encore enfant, je réfléchissais quelquefois au sens de l'expression for ever and ever que les protestants ajoutent à la fin du Pater et ces mots finissaient par me donner une sorte de vertige mental, comme si à condition d'aller toujours plus

loin dans ce sens, on arrivait à quelque chose d'indéfinissable, quelque chose qui n'existait pas et dans lequel on tombait ". (J. S., p. 106)

- 2 - M. Eigeldinger, Julien Green et la tentation de l'irréel (Aux Portes de France 1947) p. 87
- 3 - J.P. Sartre, La Nausée (Gallimard) p. 111
- 4 - M. Dufrenoy, Phénoménologie de l'expérience esthétique vol. 2 (P.U.F. 1953) p. 437, dégage bien la valeur particulière de cette " image du froid ".
" Cette sorte de présence immédiate, non conceptuelle et pourtant non sensible, c'est là " l'image " du froid qui escorte la perception de la neige et la rend élocuante : le savoir est converti en une présence abstraite et cependant réelle du sensible qui s'annonce sans se livrer ".
- 5 - Cette expérience réalise d'ailleurs un harmonieux équilibre entre espace constitué et espace à constituer.
- 6 - A. Fogaro, Le thème de la fuite dans les romans de Julien Green in Letteratura Moderna, t. VII, n. 4 (luglio - agosto 1956) p. 389-401
- 7 - A. Fogaro, L'existence dans les romans de Julien Green (Signorilli, Rome 1954) p. 150
- 8 - M. Bianchet, L'espace littéraire (N.E.F. Coll. Idées 1953) p. 134 écrit de même : " La fébrilité de

Kirilov, son instabilité, les pas qui ne mènent nulle part, ne signifient pas l'agitation de la vie, une force toujours vivante, mais l'appartenance à un espace où l'on ne peut séjourner, qui est en cela espace nocturne, là où personne n'est accueilli, où rien ne demeure ».

- 9 - J.P. Sartre, Esquisse d'une théorie des émotions (Hermann, 1950) p. 43, reprenant cette expression à Lewin écrit : " Ainsi peut-on comprendre toutes ces exigences et ces tensions du monde qui nous entoure, ainsi peut-on dresser une carte " hedologique " de notre univers, carte qui varie en fonction de nos actes et de nos besoins ».
- 10 - On pourrait dire inversement, qu'il n'y aurait pas pour nous de réalité autre que sensible, sans la possibilité d'une représentation spatiale où l'ailleurs et l'au-delà prennent un sens très précis.
- 11 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (H.E.W. Gallimard 1945) p. 528
- 12 - V. Wocif, Journal d'un écrivain, trad. Germaine Beaumont, cité par M. Blanchot, Le livre à venir (Gallimard 1959) p. 124
- 13 - On sait, d'après l'autobiographie, combien Green,

enfant, a été sensible à la beauté des paysages décrits par la Bible, en particulier dans les Psaumes. C'est dans la Bible aussi qu'il faut bien entendu chercher l'origine de ces images du " Voyageur sur la terre ", de l'exil dans la vallée de l'ombre et de la mort.

- 14 - J.P. Sartre, Les Mouches, Acte 1, scène 2 (Théâtre 1, Gallimard 1945) p. 95
- 15 - S. Weil, La pesanteur et la grâce (Coll 10/18, U.G.E) p. 13
- 16 - J.L. Prévoet, Julien Green ou l'âme engagée (V. Vitte 1960) p. 27-28, écrit : " L'homme sans doute est prisonnier du monde réel, d'un monde dur et écrasant, prisonnier d'une société close, prisonnier de ses instincts et de ses passions; mais si les portes sont fermées, il y a une clef, et il y a toujours quelqu'un qui la possède. Le symbolisme des clefs des portes et des fenêtres, joue un rôle considérable dans Léviathan où Mme Grougeorge jette la clef du petit salon par la fenêtre, dans Minuit où les clefs tournent mystérieusement dans les serrures de la grande maison de Fontfroide, ne permettant plus guère d'évasion que par la fenêtre

d'une chambre ouverte sur le vide. Dans Meïra enfin où la porte fermée et la clef confisquée déterminent la phase finale du drame. Et quand il n'y a pas de portes comme dans le donjon de Nègretorre, il y a toujours une lucarne d'où l'on aperçoit au-delà des jardins et des arbres, la libre campagne onco-lobillée et les routes diurnes ou nocturnes, les routes qui conduisent toujours au-delà de la vie présente ».

- 17 - Green note tout au long de son " Journal " la fascination que les escaliers exercent sur lui. Voici, par exemple, un passage tiré de " Partir avant le jour " p. 51 :

" Un escalier comptueux et intimidant déroulait ses grandes spirales dédaigneuses jusqu'au deuxième et nous logions. Du coup, l'escalier de la rue de Passy me parut minable avec ses courbes avares et ses paliers étroits : ç'avait été là qu'un jeune satyre avait poursuivi ses deux oeuvres. Rien de tel n'aurait pu se produire dans l'escalier de la rue de la Pompe, rien d'aussi scandaleux, d'aussi intéressant. J'entends par là que cet escalier n'avait rien d'humain et manquait totalement d'atmosphère. Il était noble et stupide, repoussant jusqu'à l'idée d'un geste excessif et d'une tenue désordonnée, alors que l'escalier de la rue de Passy, avec son éclairage timide, encourageait les véhémences ».

- 18 - G. Bachelard, Poétique de l'espace (P.U.F.) p. 58

LA REALITE D'AUTRUI

" Le prochain pour M. Green, est à la fois celui qui doit le sauver et celui qui risque de le perdre. Il est l'envoyé de Dieu, mais le diable a intercepté le message ".

Philippe Séuart.

On s'étonnera sans doute de ce que l'étude de la réalité d'autrui n'ait été entreprise qu'à la fin de ce travail, alors qu'elle apparaît pourtant comme la toute première certitude de l'univers humain, celle qui précède toute autre expérience du réel.

A plus forte raison, autrui devrait-il figurer en bonne place dans un système d'évidences qui repose en fin de compte sur la seule réalité de l'amour.

Et pourtant, à lire les romans de Green, ce qui frappe avant tout, c'est au contraire l'absence d'autrui.

" Tout homme est roi dans un désert " nous rappelait le romancier dans " Epaves ". C'est cette situation fondamentalement solitaire que l'écrivain semble avoir à cœur de cerner. La destinée d'un seul individu est suffisamment riche pour que l'imagination romanesque s'y alimente.

" Mieux vaut s'attacher à son propre destin assez riche

en énigmes, assez lourd de secrets pour satisfaire l'inquiétude la plus vaste ". (Epaves, p. 3)

" C'est en descendant au fond de nous-mêmes que nous rejoignons l'universel, plus qu'en nous mêlant aux hommes "(J. 5, p. 160-161)

Et Green, contrairement à Sartre, ne semble même pas avoir besoin des autres pour vivre son propre enfer, puisque l'enfer c'est de " se trouver seul dans un univers incompréhensible " (Avant-Propos à " Si j'étais vous ")

Mais que l'on nous entende bien : autrui n'est pas simplement écarté de la scène romanesque pour faire place nette devant un solipsisme de plus en plus envahissant. Green ne fait pas, comme Kierkegaard, l'apologie de la solitude. L'absence d'autrui pèse lourdement sur l'univers greenien et le marque en son entier. Et, à dire vrai, cette absence même se fait présence en se manifestant dans cette espèce de vacuité qu'elle creuse autour d'elle et vers laquelle toutes les autres formes de la réalité sont entraînées. Autrui est bien, en un sens, le grand absent, mais c'est une absence qui compte, car elle obsède le personnage solitaire, elle hante et habite l'univers romanesque. A quelque niveau du réel que l'on se place, l'absence d'autrui se fait tangible. C'est elle qui modifie le paysage greenien, qui vide la

la réalité temporelle de sa substance, qui menace d'incohérence tout langage. Mais c'est elle aussi qui éveille le personnage à la transcendance, car la nostalgie de l'ailleurs n'est que le désir d'une véritable rencontre avec cet "Autre" "qui vient d'ailleurs".

Si nous ne nous interrogeons sur la place d'autrui qu'au terme de notre étude, c'est que toute la problématique de la réalité s'achève dans cette relation avec l'autre. Autrui est l'intermédiaire obligé par lequel le réel s'affirme ou se nie. Et la véritable "fonction du réel", dépend de l'aptitude de l'homme à voir l'absence d'autrui se convertir en présence et en certitude. "Le regard des autres hommes sur les choses, écrit Merleau-Ponty, c'est l'être qui réclame son être et qui s'enjoint d'admettre que sa relation avec lui passe par eux".¹

Nous nous proposons de suivre, dans ce chapitre, le mouvement par lequel Greco nous fait passer de l'absence d'autrui - c'est-à-dire de l'irréel - à sa présence - c'est-à-dire à la réalité, la seule réalité de l'amour -. Mais la présence d'autrui ne pourra se faire sentir que si nous poussons assez loin l'analyse du vertige de l'absence, le vertige de l'irréel. L'absence signifie d'abord simple non-présence, comme lorsque le personnage

greenien parcourt une maison, une pièce qu'autrui habite, ou lorsqu'il pense à un être dont il est éloigné par les circonstances. Plus profonde cependant est l'absence qui inclut une présence. C'est, par exemple, ce proche qui apparaît à tel ou tel personnage dans sa réalité corporelle, dans toute l'épaisseur de son être-là, mais qui se vide peu à peu de toute présence en se transformant en un objet inaccessible, incompréhensible. L'analyse du dialogue et du regard devrait nous permettre de suivre, au fur et à mesure, le développement de ce mouvement dialectique. Car, c'est bien d'une sorte de dialectique de l'absence et de la présence qu'il s'agit. En effet, alors même que l'absence paraît totale et irrémédiable, autrui fait brusquement irruption dans ce désert de solitude, restituant au monde sa solidité et son sens. Alors s'impose l'indubitable présence de l'Autre, c'est-à-dire finalement de Dieu qui, à nouveau, " ne peut être présent dans la création que sous la forme de l'absence ".²

I

Dans notre étude sur l'espace greenien, nous avons dé-

crit, au point de départ, l'expérience originale de l'homme décentré, en marge du monde. Cette exclusion spatiale s'éclaire et s'approfondit ici dans la mesure où nous l'entendons comme une exclusion du cercle des autres, de cet espace proprement humain que constitue l'expérience du "Miteinandersein", de l'Être-ensemble.³

La situation romanesque chez Green prend le plus souvent naissance avec cette plaie béante d'un individu amputé de la présence d'autrui.

" J'avais onze ans quand je perdis, presque en même temps, mon père et ma mère ". (Le Voyageur sur la terre, L. de P. p. 17)

L'existence individuelle s'ouvre sur ce vide, sur cette absence inéluctable. Ce qui menace dès le point de départ la réalité d'autrui, et donc toute réalité en général, c'est la mort. C'est le sens même du monde qui se dérobe, c'est le fondement de toute réalité qui se retire, quand le personnage greenien se tient devant le lit de mort d'un Être aimé.

" La jeune femme était étendue sur un lit de fer; un coussin et des oreillers qu'en avait placés sous la tête faisaient saillir le double menton, donnant ainsi à son visage quelque chose de renfrogné et de majestueux qu'Elizabeth ne lui connaissait pas. Jamais non plus elle n'avait vu à sa mère cet air absorbé ni ce sourire mystérieux qui semblait disparaître chaque fois que le re-

gard ce possait sur sa bouche. Et elle eut l'impression de se trouver au chevet d'une étrangère qui est ressemblé à Blanche ». (Minnit, L. de P. p. 69)

" elle se remémorait la douceur des grands yeux marron, la gaieté confiante qu'elle savait y lire, mais aujourd'hui, l'image intérieure qui se présentait à elle ne lui montrait que des yeux épouvantés de ne plus la voir. Quelque chose d'indéfinissable séparait ces deux êtres à jamais, et dans le souvenir de sa fille, Blanche s'éloignait déjà, devenait autre ... (Minnit, L. de P. p. 69)

Il semble que tous les autres modes de l'absence d'autrui ne soient, au fond, que des variantes de cette rupture. Quand Greco évoque la relation avec autrui, il propose l'image poignante du pont qu'il faut jeter au-dessus de l'abîme. On pourrait dire que, d'une certaine manière, cet abîme représente la mort. La mort annule d'un coup cette intériorité de contact avec l'autre. Elle ne laisse subsister qu'un visage fermé sur lequel le héros greenien cherche, dans une espèce de panique, à lire un message qui désormais n'existe plus. C'est cette intériorité de la vraie présence qui risque toujours de faire défaut dans la communication avec l'autre. De plus, il y a dans tout amour, dans toute amitié, une sorte de défi contre l'impermanence de notre être, non seulement contre l'inconstance de nos sentiments, mais surtout contre cette ultime trahison de l'autre qui peut brusquement tout nier et tout détruire en s'éloi-

gnant dans la mort.

C'est à partir de là, sans doute, qu'il faut comprendre l'indifférence que manifestent les personnages grecs, les uns à l'égard des autres. Cette indifférence, qui est la forme la plus constante de l'absence d'autrui dans les romans de Green, n'est pas simplement une sorte d'indigence affective, une difficulté à établir des rapports sociaux dont on pourrait rendre compte par une analyse psychologique. L'absence du souci pour l'autre dont témoigne presque tous les protagonistes n'est qu'une préfiguration de cette indifférence totale de la mort. La solitude dans laquelle tout homme est contraint d'affronter sa propre mort, trace autour de chaque destinée individuelle un cercle qui exclut nécessairement la présence de l'autre. Ainsi, puisque l'homme est condamné à mort, il est aussi condamné à l'absence d'autrui. Et si tant de héros dans les romans grecs sont des orphelins, des êtres isolés et sans attaches réelles, c'est que chaque homme est en fin de compte, et quelles que soient les apparences, un être solitaire, livré à lui-même, délaissé.

Le monde grec se compose dès lors d'existences repliées sur elles-mêmes, c'est une juxtaposition de soli-

tudes que le hasard et les circonstances plaçant pendant un certain temps, côte à côte.

" L'indifférence de son mari et la maussaderie de son père la condamnaient à une solitude dont elle souffrait ... " (Le voyageur sur la terre, L. de P. p. 23)

" Dans son visage décharné et vieilli je ne découvre rien d'un esprit généreux, rien d'un cœur charitable; tout y trahit la défiance, l'ennui et l'amertume d'un solitaire qui hait sa solitude ". (Ibid. p. 25)

Et Daniel O'Donovan note :

" Je grandis entre ces trois personnes sans qu'aucune d'elles prit le soin de m'envoyer à l'école, mais la solitude m'avait donné le goût des livres ... (Ibid. p. 29)

Et, dans " Mont-Cindre " :

" Elle eut une enfance solitaire. Toute marque de tendresse lui étant refusée, elle devint silencieuse et renfermée en elle-même ". (L. de P. p. 26)

+ + + + +

Cependant dans cette solitude se dessinent timidement des voies qui devraient mener à l'autre. Et, puisque, pour reprendre la terminologie de Martin Buber⁴, le " tu " n'est pas directement accessible, le personnage groenien tentera d'évoquer sa présence par l'intermédiaire d'un " cela " qui le rappelle. Ainsi voit-on le héros groenien accéder à autrui par le truchement des choses, comme s'il fallait d'abord se laisser pénétrer d'une certaine atmosphère humaine avant que d'affronter

l'autre, face-à-face. Autrui est absent, mais tout prend son visage. La maison, nous l'avons vu, évoque une présence maternelle et accueillante, à moins qu'elle ne se ferme sur elle-même comme un visage indifférent. Les arbres frissonnent et parlent, la nuit écoute. Le vide ne trouve comme peuplé et l'espace émet une atmosphère d'humanité.

Ainsi le personnage groenien saisit vaguement l'ombre d'une présence dans une pièce vide comme s'il y traînait la conscience de l'autre. Rappelons ce passage où Elisabeth, dans " Minuit ", enfermée seule dans une pièce de Fontfroide, éprouve cependant l'impression curieuse qu'elle est habitée :

" Elle fut frappée au bout d'un instant de l'aspect indéfinissable qu'offraient ici les objets les plus ordinaires; tout semblait avoir été touché et déplacé une seconde plus tôt. Cette impression fugitive et presque impossible à traduire, connaît au silence même une qualité particulière ". (Minuit, L. de F. p. 217)

Les gestes de Joseph à l'égard du lit qu'il occupe, invoquent la présence même de Noira.

" Ses mains tremblaient un peu sur la barre de cuivre et il arracha la couverture avec une violence qui le surprit lui-même ... Ayant fait le tour du lit, il passa doucement le bout des doigts sur l'oreiller et sur le drap par un geste à la fois timide et caressant. Tout à coup, il se jeta sur cette couche étroite dont les ressorts grinçèrent sous le poids de son corps et s'étendit de tout son long ". (Noira, L. de F. p. 135)

D'une certaine manière, les objets ne sont que des substitués qui accusent et soulignent la privation d'autrui. Mais ils annoncent aussi une présence ou la prolongent en étendant son rayonnement sur l'univers des choses. Elisabeth retrouve la chaude présence de M. Lerat, le seul être qui l'ait sans doute jamais aimée, dans un fauteuil qu'elle aperçoit dans une pièce de Fontfroide :

" il lui semblait que ce vieux fauteuil gardait un peu de la chaleur de toutes les personnes qui s'y étaient assises, et tel qu'elle le devinait dans l'ombre, il lui plaisait. D'une certaine façon, il devait ressembler à M. Lerat comme lui éternel et d'une bonté familière, indulgent à la paresse, exhalant cette tiédeur exquise qu'Elisabeth avait sentie la première fois qu'elle avait logé sa main glacée dans la bonne patte rude de l'économe, par une atroce nuit d'hiver ... " (Minnit, I. de P. p. 328)

Ainsi les choses ne paraissent réelles et ne se mettent à vivre que dans la mesure où elles ont l'ombre et le signe, même lointain, de la présence de l'autre.

La réalité d'autrui reste encore hors d'accès et pourtant l'autre annonce déjà sa présence en ce que le monde prend brusquement une autre couleur, un autre relief. Bien avant son apparition sur la scène romanesque, M. Edmo se fait connaître par l'obscure pouvoir qu'il exerce sur Fontfroide, le climat particulier qu'il y fait régner. L'absence prend déjà ici un sens positif. Autrui

doit s'effacer pour mieux assumer son rôle de révélateur du réel. M. Edme cherche à faire naître chez ses amis et en particulier chez Elisabeth, la certitude d'une réalité invisible. Sa présence en " chair et en os " ne pourrait que gêner cette révélation et y faire obstacle. C'est pourquoi le personnage de M. Edme n'apparaîtra que tout à la fin du roman.

Déjà on peut se demander si la réalité d'autrui ne se définit pas surtout par cette fonction de révélation du réel et si cette fonction ne nécessite pas, pour s'exercer, une sorte d'absence de l'autre.

+ * + * +

Les remarques qui précèdent nous amènent à reconnaître qu'en dépit de son absence, autrui se fait pourtant comme insidieusement présent lorsqu'il bouleverse l'intimité de la conscience. " C'est au-dedans de moi que l'autre l'atteint ". écrit G. Godeorf.⁵

En fait, nous pourrions retrouver dans l'examen des rapports avec autrui, ce qui nous avait déjà frappé dans la perception du réel. Il semble difficile en effet, d'établir un équilibre entre une distance qui laisse autrui tout à fait hors d'accès et une proximité telle qu'elle suffoque l'être. C'est cette proximité qui se

fait jour à travers la peur du qu'on-dira-t-on, la crainte d'être ridicule, la crainte du défendu. Autrui est alors l'obstacle intérieur que rencontre tout mouvement spontané de la personne. C'est cette force inhibitrice qui contrarie le comportement, le fausse, le gâche, ou un mot, empêche le personnage greenien d'être lui-même.

" Par un mouvement instinctif, elle courut à nouveau vers le café et posa la bouche sur la vitre à l'endroit où elle avait essayé de voir le rémouleur; mais à la seconde même où ses lèvres touchaient le verre, il lui sembla entendre le rire méprisant de Berthe qui la trouvait toujours si ridicule ". (Minuit, L. de P. p. 172)

Mais cette présence dans l'absence est plus effrayante encore lorsqu'elle est diffuse et qu'on ne peut la situer.

Pour bien comprendre ce point, tentons ici une première analyse du regard dans les romans de Green. C'est à une forme bien particulière du regard que nous nous attacherons cependant, puisque'il n'implique pas un échange entre deux personnes confrontées l'une à l'autre, mais se réduit à cet état passif du regard : à savoir, l'être-vu, l'être-épié, l'être-guetté.

" Tout à coup, elle se sentit dominée, appelée par quelque chose qu'elle ne connaissait pas. Elle traversa la rue en courant et vint coller ses lèvres au mur du pavillon. Presque aussitôt elle se recueillait et regarda vive-

ment autour d'elle, mais la rue était vide. Elle étouffa une sorte de rire et murmura : " Et même si on m'avait vue, on n'aurait pas compris ". (Adrienne Lecourat, L. de P. p. 52)

" Je longeais maintenant une rue tranquille, bordée de maisons anciennes dont les fenêtres sans contrevents me regardaient passer dans le silence de la nuit. Elles semblaient si attentives que j'en éprouvai un malaise, comme si j'eusse été vraiment observé par des spectateurs invisibles qui s'approchaient des vitres, attirés par le bruit de mes pas ". (L'Autre, p. 55-56)

" On l'avait guettée comme on guette la souris qui trotte autour de la sourisière ". (Minuit, L. de P. p. 269)

" Par prudence, il recula ... la crainte de se faire découvrir lui défendait de voir ". (Epaves, p. 2)

Grecq, comme Sartre, nous invite à saisir autrui non pas d'abord comme celui que je vois, mais comme celui qui me voit. " Je suis vu, je suis fait, je suis volé ". La réalité du moi est menacée par ce regard omniprésent, un regard sans nom qui épie, juge, condamne, transforme le personnage jusqu'à le rendre étranger à lui-même.

" Que lui voulaient ces gens autour de lui, et cette femme qui semblait se repaître de sa vue ? Il eut l'impression d'être l'inculpé devant un tribunal, dénoncé au juge par une foule de témoins ". (Léviathan, L. de P. p. 35)

Sous ce regard qui connaît tous les tenants et les aboutissants, l'être se décompose et prend conscience de l'absurdité de ses propres tentatives. Il se sent en fin de compte dépouillé de sa propre réalité, en même temps qu'il voit le monde perdre sa signification.

Ce regard met clairement en évidence le jeu de l'absence et de la présence d'autrui. C'est un regard virtuel, toujours possible mais jamais certain, il émane parfois d'un être particulier, mais il a sa source dans une présence qui dépasse de beaucoup la réalité d'un seul individu.

" Ce qu'il ne voulait avouer ... c'était qu'il avait peur de James Knight qui représentait à ses yeux la loi, la justice, la société, toutes les églises protestantes réunies, et les banques par-dessus le marché ..."
(Chaque homme dans sa suite, L. de F. p. 125)

La présence d'autrui s'étend le plus souvent sur tout l'univers. Il y a un regard auquel on ne peut se soustraire, qui est à la fois, hors de la conscience et en elle. C'est une altérité anonyme, absente dans la mesure où on ne peut la nommer, présente néanmoins comme l'atteste son formidable pouvoir de bouleversement. Faut-il tenter de lui donner un nom plus précis ? Sans doute pourrait-on évoquer ici le jugement de la société, le sur-moi que la morale et l'éducation créent dans chaque être. Il est certain que l'être-vu, l'être-jugé, peuvent faire apparaître cette expérience.

" Ce qu'elle avait reçu d'éducation lui était le courage de heurter de front la morale établie, et tout ce feu qui courait dans ses veines un instant plus tôt s'apaisait comme par enchantement, à la seule pensée de certains blâmes, de certaines paroles. Elle se jugea oévé-

rement, se revit faisant d'une main hésitante un geste de violence inhabile, et par une espèce de retour sur elle-même, elle conçut le dégoût qu'elle eût inspiré sans nul doute à ce redoutable groupe humain qu'on appelle : les honnêtes gens ". (Maudit, L. de P. p. 353)

Il s'agit peut-être de l'expression de la mauvaise conscience de cet " oeil (qui) était dans la tombe et regardait Caïn ". Car c'est en fin de compte l'existence de Dieu que le personnage grecien pressent dans ce regard qui le guette peut-être, mais qui, à de rares moments, l'enveloppe aussi, l'entoure de compassion et d'amour. Car la dure expérience de l'être-vu paraît s'infléchir parfois et le héros grecien connaît alors une sorte de paix en se sentant vivre " sous le regard " de quelqu'un.

" elle (la porte) était surmontée d'un écriteau en lettres gothiques agrémentées de ronces et qui disait à peu près : " Souviens-toi qu'il y a dans cette pièce quelqu'un qui te voit et t'écoute en silence. Je trouvais un étrange réconfort dans ces paroles pleines de mystère ". (Le Voyageur sur la terre, L. de P. p. 19)

De même, lorsque Joseph et David, dans " Moïra ", se placent sous le regard de Dieu, dans la prière, leur amitié est comme approfondie, sanctifiée. Et Joseph se sent pénétré d'un sentiment de " sécurité délicate ". Ainsi la véritable présence de l'autre s'annonce tous jours en ce qu'elle raffermir le réel et confirme les certitudes de la personne.

Le héros grecien ne se résigne jamais à l'absence d'autrui. La faillite de la communication n'est jamais définitive, mais elle incite le personnage grecien à tenter de découvrir la réalité de l'autre, ailleurs, dans un au-delà du temps, dans un au-delà imaginaire, ou mieux encore dans un au-delà transcendant. Ainsi la recherche d'autrui correspond très étroitement au mouvement par lequel le romancier tente de cerner la réalité elle-même.

Mais il faut maintenant marquer les moments essentiels de cette quête. Bèçu dans ses relations avec ses proches, le personnage grecien ne cesse de rêver d'une communication plus vraie. Eliane imagine ce que pourrait être sa vie auprès de Philippe dans l'amour partagé, au delà de cette indifférence qu'il lui manifeste en fait. Wilfred entrevoit le bonheur en espérant follement pouvoir vivre auprès de Phœbé.

L'absence est provisoire, elle est l'épreuve que doit finalement venir récompenser un bonheur hors de toute mesure : le miracle d'une présence. Maurecourt absent, presque inconnu, bouleverse cependant Adrienne, conditionne tout son être, dicte sa conduite et ses gestes et lui fait entrevoir un avenir enfin heureux.

" Et elle rêvait de s'enfuir, d'aller se jeter aux pieds de Maurecourt en qui elle mettait tout son espoir et de le supplier de la prendre pour femme ". (Adrienne Mécurat, L. de P. p. 125)

Dans la solitude dont souffre le héros greenien une direction est toujours indiquée, à savoir que la présence d'un être viendra donner un sens à un réel absurde, à des souffrances qu'on ne peut expliquer.

" Elle retraçait en elle-même le portrait idéal de ce docteur Maurecourt qu'elle n'avait qu'entrevue, mais qui prenait dans son esprit la physionomie d'un personnage symbolique. Avec l'espèce de mysticisme des âmes naïves, elle se sentait d'autant plus près de lui qu'elle souffrait des circonstances de sa vie présente et elle trouvait parfois une étrange douceur mêlée à l'amertume des vexations qu'elle avait à subir ". (Adrienne Mécurat, L. de P. p. 125)

C'est dans l'autre que le destin le plus solitaire cherche encore sa justification, même si cet autre est absent, même s'il n'est que rêvé.

Il faut, à cet égard, examiner les nombreux dialogues fictifs et les lettres adressées à des êtres imaginaires. L'absence ne devient tolérable que par cette pseudo-présence et le personnage greenien se masque sa solitude en la peuplant d'ombres. Emily écrit des lettres à une amie imaginaire pour la prendre à témoin de son bonheur ou plutôt pour qu'à travers cet être fictif, sa propre vie lui apparaisse sous un nouveau jour, surélevée de

joie. Car cette solitaire est si bien à la merci des autres, que son bonheur même lui apparaît seulement à proportion de l'envie qu'elle inspire.

" Ma chère Emily, oui vraiment, vous avez sujet d'être heureux. Une si belle maison, si noblement située. Songez qu'il est bien difficile de ne pas vous envier, vous, maîtresse de Mont-Cindre ". (Mont-Cindre, L. de P. p. 112)

Ne s'agit-il pas là d'une absence plus cruelle en ce qu'elle se double d'une présence illusoire et purement imaginaire ? Et quelle est cette présence qui n'est présente nulle part ? C'est peut-être ici que nous touchons du doigt ce vertige de l'absence, puisque c'est à partir de là que le personnage greenien construit, comme Manuel par exemple, un monde irréel ou, comme Adrienne Meurat, atteint une solitude telle qu'elle en perd la raison et s'éloigne sur la route en se parlant à elle-même. L'absence d'autrui abolit, en effet, tout sens du réel.

On pourrait reprendre les mêmes remarques à propos des dialogues imaginaires, ces soliloques du désespoir.

" Quelle émotion et quel soulagement si elle avait pu parler à Ulrique ... Elle lui aurait tenu le grand discours qu'elle sentait emprisonné dans sa tête et dans son cœur, tout prêt à sortir, le discours de la peur, le grand appel au secours ... Ce qu'elle n'aurait jamais pu dire à Ulrique présente, elle aurait pu si bien le dire à Ulrique absente, muette et pourtant attentive, à

l'Ulrique idéale, humaine ... " (Le Malfaitteur, O.C. p. 393)

On ne peut examiner la réalité chez Green, sans évoquer aussi la " tentation de l'irréel " avec laquelle elle semble se confondre parfois. Sous le voyons bien ici où la confrontation réelle avec l'autre paraît souvent être esquivée au profit d'une relation purement rêvée. Le personnage tente de passer par dessus toutes les difficultés inhérentes à la vraie rencontre : la réciprocity de la communication, la mise en question par l'autre, le malentendu toujours possible. Ce qu'espère le solitaire greenien, c'est une confiance parfaite. Il souhaite d'être compris par delà l'obstacle du langage, par delà ses propres divisions et ses propres contradictions. C'est en ce sens que s'explique le caractère singulier de tant de dialogues greeniens. Le dialogue jaillit d'un appel presque désespéré à la présence de l'autre. Dans " Adrienne Mesurat " Green note chez son héroïne " un violent désir de se confier ".

(L. de F. p. 188)

" Puis elle se plut à imaginer une confidente idéale, quelqu'un à qui sans honte et sans regret, elle pût raconter ses misères et demander conseil. Ne connaissait-elle personne ? " (Ibid. p. 194)

De même le héros de " Moira " est travaillé par ce

" besoin qu'il éprouvait sans cesse de se confier à quelqu'un ". (L. de P. p. 155)

Cependant, le dialogue ne réalise pas cet espoir d'une présence de l'autre. Il débouche toujours sur l'absence d'autrui, bien plus, il nécessite cette absence pour s'instaurer. Le personnage groenien, si tourmenté qu'il soit par le désir de se livrer, ne révèle pourtant ses pensées que s'il est sûr que l'autre ne les entendra pas. La Vicomtesse, dans " Le Visionnaire " parle librement à Manuel qu'elle méprise et qu'elle juge incapable de la comprendre. De même Max se confiant à Wilfred dira :

" - Vous ne m'écoutez pas ?

- Non. Je dors un peu.

- Ça ne fait rien ! Je parle plus librement si je sens qu'on ne m'écoute pas. Il me suffit que vous soyez là. Je vous parle tout de même ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 298)

Le dialogue groenien reflète bien ce jeu de l'absence et de la présence. Il devrait être l'expression même de la communication des consciences, mais il n'est qu'un faux dialogue où chaque partenaire est renvoyé à lui-même.

Comment ce regard sans échange, ce dialogue sans réciprocité, comment en un mot, ces modes de communication tronqués pourraient-ils mener à la découverte de la

réalité d'autrui ?

+ + + + +

Mais cette analyse ne saurait être exhaustive. En pour-
chassant la réalité d'autrui dans l'imaginaire, c'est-
à-dire aussi en poussant suffisamment loin l'exigence
d'une communication parfaite, la présence d'autrui est
peut-être récupérée à un autre niveau du réel. Si le
dialogue ne permet pas de rejoindre l'autre, c'est que
la communication existe au delà des mots. Si les dialo-
gues de Wilfred et de Max dans " Chaque homme dans sa
nuit " sont absurdes, si les mots qu'ils échangent ne
cessent de susciter des malentendus, il y a cependant
entre eux une même aspiration spirituelle qui scelle
leur communion.

On voit ainsi comment l'inalcassable recherche de l'autre
amène le personnage groenien à s'ouvrir à la transcea-
dence. Le dialogue entre les protagonistes nous paraîs-
sait souvent affecter l'allure d'un " appel au secours "
d'une invocation. Il s'infléchit ici tout naturellement
en se transformant en prière.

" Ce n'était pas ce qu'on appelle le remords, c'était
l'effroi de me sentir dans une solitude qui était com-
me un abîme ... C'était pour ne pas être seul que j'ai
essayé de prier, puisqu'en priant on parle à quelqu'un ".
(Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 337)

Ou bien le héros greenien est happé par ce maclotrém du désespoir et de la solitude, ou bien il en est tiré par la seule présence qui puisse s'imposer de façon totale et absolue : la présence aimante du Christ, de Dieu.

" Lorsque j'étais enfant et que je lisais l'Évangile, je voulais être comme celui dont je n'ai pas le courage d'écrire le nom sur cette page ... Si pouvait s'ouvrir la porte de cette pièce où j'écris et qu'il entrât ici pour s'asseoir, je pourrais lui parler. C'est là un rêve qui ne m'a jamais quitté, même aux heures les plus sombres. J'aurais pu lui dire, à lui, ce que je ne puis dire à personne, parce qu'il ne m'aurait pas condamné et c'est parce qu'il n'est pas là que je suis seul ".
(Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 547)

L'absence de Dieu crée une solitude totale, irrémédiable. Il n'y a, pour Green, aucun substitut possible à la seule réalité de cet Autre.

" - Je t'aime, chuchotai-je comme si je craignais d'être entendue et mal comprise ... Cette pensée étrange tournoya dans ma tête un moment et soudain elle me parut inepte, parce que mon cœur se brisait de tendresse et qu'il y avait vraiment quelqu'un ... À trois pas de moi, dans les ténèbres, quelqu'un se tenait debout. Je le savais comme je savais qui j'étais, moi, vivante et à genoux, muette de joie.
C'est ici qu'on pourrait parler d'illusion et je me sens bien incapable de raisonner sur ce point, mais on ne peut rien changer à une certitude intérieure. Je ne croyais pas : j'étais sûre. Quelqu'un s'était approché de l'Allemagne pour lui dire qu'il l'aimait. S'il fallait mourir pour cette vérité-là, j'étais prête, parce que cela valait mieux que tout.

... Le monde autour de moi s'évanouissait comme un mauvais rêve, je respirais dans un autre monde où n'existait que l'amour, et ce monde-là était le vrai ".

(L'Autre, p. 359-360)

Le seul critère de réalité que nous avons recherché tout au long de ce travail, nous le détenons ici. Il réside dans cette " certitude intérieure " qui naît de l'amour insoudable de l'Autre. Un amour qui n'est pas seulement médiateur du réel, mais créateur du réel. La présence aimante d'un être surnaturel est tout à la fois, l'expression la plus parfaite de la réalité d'autrui et la manifestation la plus évidente de la totalité du réel. En effet, seul l'Autre réalise cette contradictoire exigence d'être à la fois l'altérité elle-même - le " tout autre " - et en même temps, un " moi " plus intérieur et plus proche que le moi. D'autre part, la relation avec cet Autrui n'est pas exclusive de toute autre réalité, puisque c'est d'elle, au contraire, que naît toute réalité. Martin Buber écrit : " Dans la relation avec Dieu, l'exclusivité absolue et l'inclusivité absolue se confondent. Celui qui est entré dans la relation absolue n'a plus conscience de rien d'isolé, ni choses, ni êtres, ni ciel, ni terre; car tout est inclus dans cette relation ".⁶

Mais la révélation du réel dans la rencontre de l'Autre ne correspond qu'à un bref instant de grâce. Et cette

relation idéale connaît ses retombées et ses chutes. La plupart du temps, Dieu n'est, malgré tout, présent " que sous la forme de l'absence ". (S. Weil)

" - Toi qui étais là cette nuit, murmurai-je, eh, sois là de nouveau ! "

Le cœur me battait très fort. Je crus un instant que j'allais être exaucée, mais non, il n'y avait personne. Ainsi je m'étais trompée. Non pourtant. Ma mémoire était formelle. Toutefois il semblait bien naïf de croire que de se mettre à genoux à cet endroit devait inmanquablement attirer la présence invisible ...

... Sans avoir du tout le sentiment ni même l'envie de prier, je parlais malgré tout à celui qui n'avait parlé la veille ...

... Dans une sorte d'étourdissement qui anéantissait le monde autour de moi, une seule pensée se formulait dans ma tête : " Je ne veux aimer que toi, quand même tu te taisais toujours et que je ne te voie jamais ". (L'Autre p. 401-402)

La présence de l'Autre ne s'oppose pas à son absence, mais elle l'englobe et l'inclut, tout en la dépassant.

Et Green confesse lui-même, dans " Partir avant le Jour " :

" J'ai aimé en ce monde, mais jamais comme en ce court moment et je ne savais qui j'aimais ". (p. 16)

Il reste que la réalité absolue de la personne divine ne se donne qu'au travers de ce prisme de lumière et d'ombre, de présence et d'absence. C'est, à plus forte raison, sous cette forme que les personnages greeniens se rencontrent les uns les autres.

II

Autrui absent, parvient néanmoins à imposer sa présence. Pour achever le déploiement de la dialectique des rapports avec autrui, il nous faut montrer maintenant comment l'absence de l'autre se dévise au cœur même de sa présence effective.

Nous ne pouvons pas prétendre cerner ici tous les modes de cette absence qui s'ouvre dans l'Être - là de l'autre, mais nous tenterons de dégager cependant quelques expériences caractéristiques.

Nous avions évoqué la fascination du personnage groenien devant un réel dont il ne peut se détacher. Ici encore, la présence d'autrui s'impose avec une acuité telle qu'elle subjugué le personnage. Et ce qui s'impose d'abord c'est l'apparence physique de l'autre. C'est l'écran du corps, de sa beauté ou de sa laideur qui s'élevé entre deux Êtres et fait obstacle à une véritable mise en présence.

Aveuglé par la beauté de Phœbé, Wilfred ne peut attacher aucun sens aux mots qu'elle prononce et qui pourtant devraient le toucher au plus profond de lui-même.

" Elle était si jolie que tout ce qu'elle disait de sé-

rieux paraissait absurde, et couvert de honte, il se cacha le visage dans les mains en essayant d'étouffer ce rire scandaloux et offensant ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 103)

L'excès du désir et de la passion qui pousse Wilfred vers Phocbé, Guéret vers Angèle, les empêche de voir dans ces femmes autre chose qu'un corps, qu'un visage qui les confond. La présence de l'autre se réduit à celle de son corps et, si impérative qu'elle soit, elle ne peut masquer cette totale absence de l'autre qui peut à tout moment se retirer en lui-même, dans sa propre intériorité. Il y a une forme d'amour qui n'est possible que si l'autre s'offre comme pure extériorité. Bien plus, il faut entretenir cette absence dans la communication et, par exemple, fixer le mouvement des lèvres en oubliant le sens des mots qui sont prononcés, mettre l'autre dans l'impossibilité de révéler autre chose que ce qu'il paraît. Green nous peint Wilfred, dans " Chaque homme dans sa nuit ", tentant de séduire une jeune serveuse dans un restaurant :

" Un sourire un peu mystérieux offleura sa bouche et elle se pencha vers Wilfred pour mettre de l'ordre dans son couvert. Les yeux du jeune homme se portèrent aussitôt vers sa gorge et ce fut alors qu'il vit à son cou - comment ne l'avait-il pas remarqué ? - une minuscule croix d'or retenue par une chaîne qui ressemblait à un fil. Il eut l'impression indéfinissable d'avoir été suivi et rejoint " Elle et moi, nous croyons les mêmes choses " pensa-t-il ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P.

p. 133)

Une présence s'est furtivement glissée dans cette relation qui devait être fondée sur l'absence. Brusquement, toute l'aventure se vide de sens et apparaît dans sa vraie lumière. C'est une comédie à laquelle l'être même des acteurs ne saurait prendre part.

" Cependant tout cela commençait à paraître un peu morne à Wilfred un peu comme une comédie dont on connaît d'avance toutes les répliques.

- D'où êtes-vous ? demanda-t-il (Cela lui était égal) ... A quelle heure finissez-vous votre travail ? C'était la question qu'il fallait poser tôt ou tard ". (L. de F. p. 134)

Non seulement l'amour exige cette absence d'autrui, mais il faut, pour atteindre cet autre réduit à sa pure extériorité, se rendre absent à soi-même. A Wilfred qui lui avoue son amour coupable pour Phœbé, Max conseille bien :

- A votre place, dit-il, j'essayerais de bazarder la religion pendant quelque temps ... Vous manquez de fermeté dans votre conduite. Finalement, vous êtes toujours prêt à dire oui à Dieu. C'est ça qui risque de faire louper votre histoire ". (Ibid. p. 237)

L'amour qui devrait être l'expression même de la présence authentique, semble parfois se fonder chez Green sur cette abolition de l'être : il faut, de part et d'autre, laisser derrière soi, principes, croyances, certitude et foi. " Un amoureux n'a pas de principes ".

(Ibid. p. 236) Autant dire que la relation amoureuse nécessite un renoncement à soi et au réel. Il faut, sans retenue et sans arrière-pensée, se jeter dans le vertige de l'absence.

" On vit comme s'il n'y avait rien. Rien de l'autre côté. On s'anéantit. Quand vous avez un objet qui vous gêne dans votre chambre, vous le mettez au fond d'un placard et vous n'y songez plus ... Mais vous ouvrez sans cesse le placard pour jeter un coup d'oeil dedans ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 294)

Et de fait, l'amour n'est possible que dans un monde irréel où plus rien n'a de sens, ni d'importance. Paroxysme de l'absence dans l'illusion de la présence la plus intime.

" Peu à peu, le bar se remplissait et il faisait chaud, mais Wilfred s'y trouvait bien, perdu dans la masse dont il partageait l'insouciance. Il savait que tôt ou tard, il finirait par ne plus bien comprendre ce qu'on lui disait. Alors dans la brume des cigarettes, il distinguerait le visage d'une femme qui lui souriait ... Ici où la voix de la vieille conscience se parlait plus un langage intelligible.

" Qui " répondait-il à des phrases indistinctes qui bourdonnaient à ses oreilles ". (Chaque homme dans sa nuit, L. de P. p. 124)

L'amour est une crise de déraison, le cauchemar de l'irréel et de l'absence qui culmine dans le néant de l'acte sexuel.⁷ Dans un langage cartésien, on pourrait dire que la relation amoureuse rappelle la lutte du maître et de l'esclave, du possédant et du possédé. Mais le désir de

la possession est toujours désespéré, autrui ne cesse de se dérober. Et, comme le montre R. MEHL : " Autrui objectif et possédé est un absent virtuel, il lui manque la qualité essentielle pour être partie dans une communication, la présence ".³ Il a fallu pour atteindre l'autre le dépouiller et se dépouiller de toute réalité, et l'on s'étonne ensuite que la relation soit un échec ? Cette désespérante conjugaison d'une soif de présence qui s'achève pourtant en absence apparaît très clairement dans les tourments de Gédret, amoureux d'Angèle.

" Il essaya de se rappeler exactement son visage; ce soir même il l'avait observé avec une curiosité ardente ... il avait beau fermer les yeux, les traits lui échappaient ou, sinon les traits, du moins quelque chose dans leur façon d'être, cet élément qui fait qu'on reconnaît quelqu'un au premier coup d'oeil ... ce visage le fuyait tout en demeurant près de lui. " Je le connais donc si mal, s'avoua-t-il. Comment puis-je dire que je l'aime si fort ? " (Léviathan, L. de P. p. 59)

Même cette réalité purement physique de l'autre reste tragiquement hors d'atteinte. Comment en effet " posséder " la beauté d'un visage ?

" Comme pour le narguer elle semblait plus belle, debout au bord de la rivière dont la rumeur emplissait le silence. Il regarda haineusement ce visage que sa mémoire avait tant de peine à retenir; ce reflet de la beauté qu'il y a dans le souvenir, même cela le fuyait, se refusait à lui ". (Léviathan, L. de P. p. 49)

Là encore, l'impérieuse exigence d'un amour total, d'une présence parfaite, se désespère de ne trouver qu'un

bonheur relatif et partiel.

La présence d'autrui n'est toujours que l'ombre ou même la caricature de la présence divine. Ce qu'Angèle peut offrir à Guéret reste toujours bien en deçà de ce qu'il espère d'elle. Après avoir follement souhaité qu'elle le touchât, son contact lui devient odieux.

" elle lui saisit la main ...

Ce contact le gêna, lui répugna presque. Que cette fille lui donnât la main ainsi cela lui semblait trop différent de ce qu'il avait imaginé, trop simple ". (Léviathan, L. de P. p. 48)

" Autrui est par principe l'insaisissable : il ne fuit quand je le cherche et ne possède quand je le fuis ".⁹

Et Mounier, commentant Sartre, mentionne " la rage du sadique qui cherche à humilier cette chair pour mortifier une liberté qu'il ne peut asservir ".¹⁰

* * * * *

Bien que la relation amoureuse nous présente sans doute l'image la plus aiguë de ce drame de l'absence dans la présence, on le retrouve plus ou moins diversement exprimé dans tous les autres modes de communication des êtres. Le personnage grecien s'irrite de la présence encombrante de l'autre. Son simple être-là le dérange, l'agace, le hâle et provoque en lui une sorte de dégoût.

" il y avait plusieurs secondes déjà qu'elle avait pris connaissance de ce document et maintenant du coin de l'oeil, elle observait le nouveau venu. Sans bien savoir pourquoi, elle éprouvait un sentiment de gêne à le regarder en face ". (Moïra, L. de P. p. 7)

L'apparence d'une personne, ses gestes, ses attitudes, ces " manies " sont observées sans indulgence et s'imposent avec une intensité telle que le personnage greenien ne peut rien voir au delà d'eux. Sa présence de Simon, Joseph

" avait honte de ce petit homme qui remuait trop et dont la voix montait quelquefois à une hauteur inattendue ". (Moïra, L. de P. p. 14-15)

Et quand Simon vient pleurer dans la chambre de Joseph sans oser lui avouer son amour, rien de plus cruel que cette description froidement objective du visage de Simon :

" Simon pleurait, immobile dans le fauteuil qui se balançait en faisant craquer les lames de bois. Sans doute le petit homme ne savait-il pas à quel point le chagrin l'onlaidissait : son front, profondément contracté, ses nez sillonné de plis parallèles lui donnaient l'aspect de quelqu'un que tourmente le besoin d'éternuer et de grosses larmes, prises dans ses cils, ruinaient enfin sur ses joues jusque dans les coins de sa bouche entrouverte. De temps à autre, très doucement, il reniflait.

... Brusquement il (Joseph) se leva et vint près de Simon qu'il considéra sans rien dire, avec une expression de léger dégoût.

" Simon, dit-il enfin, un homme ne pleure pas ". (Moïra, L. de P. p. 64)

Joseph ne crut que la mimique d'une émotion qu'il ob-

serve sans être capable pourtant de la comprendre. Ce n'est pas tant le manque de sympathie ou de compassion qui explique ici l'absence à autrui, mais une incapacité bien plus fondamentale et bien plus tragique d'habiter ou de " vivre le corps humain " : " Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de ne confondre avec lui ".¹¹ L'impossibilité de rejoindre autrui à travers son apparence vient de ce que le personnage grecien se tient lui-même à distance de son propre corps. Il est absent à lui-même, incapable de réconcilier la réalité de son corps et l'expérience personnelle de son être. L'échec de la relation avec l'autre est un révélateur qui met en lumière la faille qui existe dans l'individu. Toutes ces formes de l'absence dans la présence trouvent leur expression la plus frappante dans les visions de l'autre comme objet. Autrui est dépoint, figé dans une pose ou une attitude caractéristique; présent et cependant aussi irréel qu'un portrait :

" C'était Fraileau. Pendant plusieurs minutes, il demeura sans bouger ... Quelque chose d'ardent et de sombre prêtait à ce jeune visage l'expression d'un homme plus

Agé et l'on est dit que, d'une manière indéfinissable, il ressemblait tout à coup à ses ancêtres, car avec ses pommettes roses et ses grands yeux luisants sous l'arc charbonneux des sourcils, il faisait songer à un portrait d'une époque antérieure ». (Moïra, L. de P. p. 54)

En définitive, l'absence ne désigne rien d'autre que ce vide qui surgit dans la présence. Elle apparaît chaque fois que la présence est incapable de conférer le sens que la réalité - celle du moi, de l'autre, du monde - réclame pour être. C'est une présence qui n'est pas dénatrice de sens, partant, elle est dénuée de sens. La simple rencontre avec l'autre ne peut combler l'attente qui donnerait au personnage groenien cette " certitude intérieure " qui est foi au réel. En ce sens, la présence de l'autre est toujours pure négativité, absence.

Il faut l'évidence de la présence divine pour rompre la fatalité qui pèse sur les relations intersubjectives dans les romans de Green. Alors seulement, dans un deuxième moment, autrui peut participer à cette constitution du réel en manifestant l'amour de la personne divine. L'absence, comme nous le soupçonnions déjà dans la première partie de ce chapitre, prend en ce cas un nouveau sens : elle évoque le nécessaire effacement de l'autre qui ne doit pas faire obstacle à la révélation du réel. L'absence est ici cette espèce de transparence

qui permet au sens propre, de passer au travers de l'Amour de l'autre pour viser finalement l'Amour de l'Autre. Alors la réalité de l'alter ego apparaît dans sa véritable fonction médiatrice, à la fois présence et absence.

On reste souvent aveuglé par le tragique des relations interhumaines dans les romans de Green, au point de rester inconsidéré à une autre forme de la communication. Il y a, en effet, une relation intersubjective qui s'établit de façon très positive dans la mesure où elle se fonde sur cette insaisissable aspiration qui porte chaque être au delà de lui-même. Aimer l'autre, c'est é-pousser ce mouvement de dépassement qui le rend d'une certaine manière absent à lui-même. C'est ainsi que l'on peut comprendre la relation de Jeanne et d'Hélène dans "Varouna". Hélène manifeste d'abord une première forme d'absence : elle est "absente" dans le temps; puisque qu'il s'agit d'un personnage qui a vécu il y a fort longtemps, elle est "absente" aussi par la distance qui sépare les deux femmes du fait de la divergence de leurs convictions : Jeanne est athée, Hélène est croyante. Mais à mesure que la romancière tente de se rapprocher le personnage d'Hélène plus proche, elle se voit pro-

grossolement acheminée vers une confrontation d'une toute autre nature. Une sorte de dissolution du personnage a lieu : Hélène se fait " absente " cette fois en se dérochant à la curiosité littéraire de Jeanne qui renonce d'ailleurs à écrire son livre. C'est alors seulement que peut s'établir la véritable relation entre les deux jeunes femmes dans la proximité et la certitude de l'amour de Dieu.

Dans le roman de Green récemment paru " L'Autre ", un mouvement identique est décelable. Roger et Maria ne seront jamais plus proches l'un de l'autre que quand Roger se soustrait à l'attachement de la jeune femme pour lui permettre de rencontrer l'Autre.¹³ Il ne s'agit pas simplement d'une sorte de psychologie de compensation : comme si, la rencontre avec l'autre ayant échoué, on se donnerait l'illusion d'une présence surnaturelle. Il ne s'agit pas de se détourner de l'autre pour chercher Dieu, mais de découvrir Dieu dans l'autre et pourtant au delà de lui.¹⁴

Alors la réalité d'autrui se donne bien comme une présence absente avec toutes les nuances et aussi l'ambiguïté de sens que peuvent prendre ces notions, tantôt opposées, tantôt complémentaires, de présence et d'ab-

sence.

III

La relation avec l'autre est la pierre de touche du réel tout entier. C'est en elle et par elle que se définissent les divers modes de la réalité. Nous chercherons brièvement dans ce dernier paragraphe, à montrer comment le langage, la spatialité et la temporalité prennent sens dans ce creuset de la rencontre originelle avec l'autre.

Le langage se veut expressif du réel dans la communication. Il est clair qu'il porte en lui toutes les difficultés de la relation avec autrui.

Quand l'échange de paroles s'établit en marge du réel, l'absence est rendue manifeste par le bavardage. Le véritable langage tend toujours vers un au-delà, il se réfère au point ultime de la fusion avec l'Autre où paradoxalement il prend son sens le plus plein et où, en même temps, il s'abolit. Ce qui consacre le langage, c'est l'ultime communication avec la réalité de Dieu, c'est là que naît l'archi-parole, c'est-à-dire à la fois, langage poussé à sa perfection et en même temps silence. A y bien réfléchir, il y a une similitude assez remar-

quable entre les rapports de l'homme avec son prochain d'une part, et de l'homme avec son langage d'autre part. D'abord, le langage ne s'instaure que dans une séparation d'avec le réel. Nous l'avons montré¹⁴, il y a langage lorsque l'intuition, la vision du réel, est défaillante. On peut se demander si, dans le même sens, l'amour d'autrui qu'il faut difficilement conquérir n'est pas chez Green une tentative pour retrouver l'amour surnaturel qui entoure le tout jeune enfant. De sorte qu'il y aurait dans le langage par rapport à l'intuition, dans l'amour par rapport à la fusion avec Dieu, une même retombée imparfaite. Ce qui fonde avant tout la similitude, c'est la fonction d'intermédiaire du réel qui marque aussi bien le langage que la relation avec autrui. Les mots seront " justes " et les autres vraiment présents dans la mesure où ils sauront, les uns et les autres, se faire les dépositaires et les porteurs d'une réalité qui existe au delà d'eux. La transparence du langage et la transparence des relations intersubjectives répondent à la même exigence : celle d'avoir à laisser paraître le réel transcendant. Ils seront selon Green, infidèles à leur rôle chaque fois qu'ils font obstacle à cette révélation, chaque fois

qu'ils paraissent se suffire. C'est alors qu'apparaît aussi le malentendu qui est à la fois un raté de la relation intersubjective et en même temps, un vice du langage. Il y a donc le langage comme dans la relation avec autrui, un pouvoir allusif qu'il importe de comprendre et de respecter.

C'est dans la relation avec l'autre que la réalité temporelle comme la réalité spatiale¹⁵ prennent elles aussi sens. Si le roman grecien paraît si souvent guetté par un enlisement du temps ou s'il s'inscrit dans un espace vide et comme extérieur, c'est en raison de l'absence d'autrui qui rend irréfelles et absurdes toutes les coordonnées de l'espace et du temps.

" Sans Elissa, l'équilibre des heures se rompt, la journée devenait un gouffre que le temps n'arrivait pas à remplir ". (Espace, p. 231)

C'est dans l'autre que le temps trouve sa structuration et c'est par lui que l'espace prend relief. Dans notre étude de la réalité temporelle, nous avons déjà noté que les romans greciens se développent avec cette orientation très nette vers un avenir où la présence attendue et souhaitée puisse se réaliser. De même l'espace grecien laisse toujours entrevoir cet ailleurs de bonheur et de paix. Le point Oméga du temps et de l'espace se

révèle ici comme l'instant ou le lieu de la rencontre avec l'autre. En dépit de son apparente immobilité, le roman greenland nous comblait marqué par des événements, faits dépourvus d'intérêt en apparence, mais qui prennent une signification cruciale pour le héros greenland. C'est encore par rapport à la réalité d'autrui que les événements apparaissent dans leur véritable lumière. L'apparition d'un être réel fait à chaque fois renaitre l'espoir qu'à travers lui, c'est la présence même de l'amour qui pourra s'annoncer. Dans ce désert d'absence où autrui semble parfois à peine figurer, chaque rencontre, si banale soit-elle, prend l'ampleur d'un événement.

" La jeune fille attendait tout de cette vérité, une délivrance subite de tous ses maux, un miracle ! Elle ne voyait rien d'autre, elle ne voyait pas le lendemain ; ce qui comptait seul, c'était la visite de Marie Maurecourt. Et dans l'horrible tourment de ses inquiétudes elle trouvait des secondes de joie folle, de joie délirante, à la pensée que cette femme pourrait lui rendre le bonheur. Comment lui rendre le bonheur ? Elle n'en savait rien ... elle lui confiait son bonheur aveuglément parce qu'il ne restait plus personne à qui elle pût demander de l'aider. Tous le recte s'annulant. Il n'y avait plus au monde que le pas de cette petite femme qu'elle entendrait sur le gravier, puis les quelques minutes qu'elle allait passer en sa présence ".
(Adrienne Monnier, L. de P. p. 453)

La vision de l'autre s'affole dans la solitude, elle est dénuement grandie par tous les espoirs et toutes les

aspirations du personnage. Quand autrui apparaît réellement il n'est jamais à la hauteur de ce rêve qu'une imagination débridée avait fait entrevoir, et il redevient aussitôt l'absent. Le rythme heurté des romans grecs trouve ici sa justification. Quand Adrienne Mesurat aperçoit enfin Mario Maurecourt :

" Elle eut l'intuition soudaine qu'il n'y avait rien à espérer de cette visite ... " (Adrienne Mesurat, L. de F. p. 426)

Le temps grecs tantôt se précipite et anticipe sur lui-même quand il laisse entrevoir la proximité de l'autre, tantôt se dégonfle et se vide quand autrui redevient lointain. L'événement au sens propre est la rencontre avec l'Autre, c'est ce point, hors du temps, où le héros grecs éprouve la proximité divine. Sans jouer sur les mots, on pourrait dire que c'est la présence de Dieu qui donne sens et plénitude à l'instant présent. " L'instant présent, non pas l'instant ponctuel qui se désigne jamais que le terme mis par la pensée au " temps écoulé " et l'apparence d'un arrêt dans cet écoulement, mais l'instant véritablement présent et plein n'existe que s'il y a présence, rencontre, relation. Dès que le Tu devient présent, la présence naît ".¹⁶ L'espace nécessite de même la médiation de l'autre, il doit

être humanisé et rendu habitable.

Et c'est en fin de compte l'amour qui est créateur d'espace.

La réalité de l'autre quand elle s'achève comme le veut Green dans l'amour de l'Autre, constitue un centre de rayonnement qui éclaire toutes les autres réalités et qui leur confère à vrai dire leur valeur de réalité. Cet amour est la suprême référence du réel, il est le réel. Encore faut-il le découvrir et, l'ayant découvert, l'accepter comme une certitude intérieure absolue. Ainsi se dévoile aussi la nécessité d'une " réalisation " qui est sans cesse à reprendre.

NOTES DU CHAPITRE : LA REALITE D'AUTRUI

- 1 - M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (N.R.F.)
p. 65
- 2 - S. Weil, *La pesanteur et la grâce* (U.G.E. 10/18,
1962) p. 112
- 3 - Green, nous le notions ailleurs, présente volontiers
son héros isolé dans une chambre, surprenant cepen-
dant les conversations qui se poursuivent dans une
pièce adjacente. Ainsi Joseph Day dans "Moira" se
trouve mêlé malgré lui aux discussions de ses cama-
rades.
- 4 - cf. M. Buber, *Je et tu* (trad. Bianquis, Aubier 1969)
- 5 - G. Gassdorf, *Traité de l'existence morale* (A. Colin,
1949) p. 319
- 6 - M. Buber, *Je et tu* (trad. Bianquis, Aubier 1969)
p. 116
- 7 - Il est sans doute significatif de noter que les rap-
ports sexuels sont si souvent chez Green annoncia-
teurs de mort : cf. par exemple "Le Visionnaire",
Niznit, *Moira*". On peut remarquer aussi que l'amour
charnel, bien que s'opposant à l'amour spirituel, a

pourtant les mêmes exigences : le renoncement à soi, l'abandon total à l'autre.

- 8 - E. Muhl, La rencontre d'autrui (Cahiers de théologie N. 56, Delachaux et Niestlé, 1956) p. 13
- 9 - J. P. Sartre, La Nausée (N.R.F. Gallimard, 1958) p. 479
- 10 - E. Heussier, Introduction aux existentialismes (N.R.F. Idées, 1963) p. 119
- 11 - M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (N.R.F. 1963) p. 231
- 12 - J. Petit, Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs (Découverte de Brouwer, 1969) a bien saisi cette importance capitale de l'irruption bouleversante de l'autre.
- 13 - On peut rappeler ici la comparaison de Kierkegaard qui montre que l'amour du prochain et l'amour de Dieu forment comme une double porte de sorte qu'il est impossible d'ouvrir l'une sans ouvrir l'autre, impossible aussi d'en fermer une, sans fermer l'autre.
- 14 - cf. Chapitre intitulé " Langage et réalité "
- 15 - cf. les deux chapitres précédents " La réalité temporelle ", " La réalité spatiale "

16 - M. Buber, *Je et tu* (trad. Bianquis, Aubier 1969)

p. 31

CONCLUSION

Affirmer, au terme de cette étude, que nous avons résolu le problème de la réalité dans l'oeuvre romanesque de Julien Green serait péremptoire et d'ailleurs erroné. Notre but n'a été autre que de mener à bien un projet d'éclaircissement du réel, un projet qui se trouve déjà inscrit dans la création romanesque puisqu'il s'agit, pour Green, de voir le réel et de dire ce qu'il a vu. Notre ambition dans ce travail consistait à mettre en lumière l'existence de ce projet dans les romans, puis à le reprendre à notre compte pour en suivre le développement à travers les textes greeniens. Cette volonté de reprise, sans aucun autre présupposé, d'une intention déjà présente dans l'oeuvre même, définit le plus nettement notre choix d'une approche phénoménologique.

Il pouvait s'avérer utile de montrer que l'oeuvre du romancier de l'irréel et du fantastique pouvait se comprendre avant tout comme une mise en question de la réalité. D'ailleurs, quelles que soient les réserves que l'on peut faire à ce propos, il semble que la compréhension d'une oeuvre ait tout à gagner d'une saisie qui pa-

rait d'abord aller à l'encontre de son contenu manifeste. Non pas tant qu'il faille à tout prix découvrir des vérités cachées ou démasquer ce qui est simplement donné, mais parce que toute affirmation contient au fond sa propre négation et que s'attacher à celle-ci, c'est peut-être le plus clairement saisir celle-là. Cette remarque nous semble particulièrement justifiée dès lors qu'il s'agit de la réalité : on ne peut en effet se détourner du réel sans poser en même temps l'existence de cette réalité dont on se détourne et dont on doit connaître suffisamment bien et les dimensions et les limites. Mais la mise en question du réel ne saurait être considérée simplement comme un objet ou un thème de réflexion qui formerait, parmi d'autres, le contenu du roman greenien. C'est une interrogation qui infirme le roman tout entier et détermine sa structure particulière. D'une part c'est un centre de rayonnement auquel il est toujours possible de se référer, un point de repère particulièrement net et fixe - après tout, c'est Green lui-même, qui pose le principe d'une échelle des réalités - et d'autre part, c'est cette recherche du réel qui rend compte de l'essentielle mobilité du roman greenien : le mouvement de la création romanesque et

celui du dévoilement du réel vont, en effet, de pair. En un mot, la perspective que nous avons adoptée dans ce travail, nous permet de comprendre qu'il y a une réalité et en même temps qu'il y a, dans le roman, quelque chose qui se réalise.

La compréhension de l'oeuvre greenienne à partir de cette interrogation sur le réel, permet de dégager à la fois les déterminations littéraires des romans et de saisir l'expression d'une certaine philosophie du réel. En ce sens, nous espérons avoir pu contribuer à des recherches interdisciplinaires dont l'importance n'est plus à démontrer.

Il serait d'ailleurs possible d'inclure dans ce même projet d'éclaircissement du réel l'oeuvre théâtrale et autobiographique de Green, ainsi que le " Journal " et, au delà même, de voir se dessiner le sens d'une expérience existentielle qui concerne chaque homme. Le point de vue que nous avons choisi, nous paraissait valable surtout en raison de ce pouvoir d'intégration, ce pouvoir d'englobement.

S'il n'est pas possible de définir la réalité, on peut tout de même indiquer les caractéristiques générales par lesquelles elle se fait connaître.

Il faudrait évoquer d'abord l'ambiguïté fondamentale qui marque le projet de mise en question du réel.

Green a toujours eu l'intuition d'une réalité totale, absolue, dont on ne peut rien dire, sinon qu'elle est.

C'est une réalité dont on peut seulement à certains moments privilégiés, pressentir l'existence par une vision qui est au delà de tout langage, une sorte de fusion immédiate. Il y a donc une gageure et une inévitable ambiguïté à vouloir recourir à la médiation du langage romanesque pour rendre cette réalité manifeste. À la vérité, le discours romanesque ne peut que dé-trai-re du réel.

Cette ambiguïté va marquer à son tour, le langage grec-aien : car, d'une part il s'éprouve comme créateur de sens et donc créateur de réalité, mais d'autre part, il tente toujours de se soustraire à une nécessité qui peut aisément devenir une trahison. La mobilité du langage grec-aien ne traduit donc que la recherche d'un équilibre difficile où le langage tend vers sa plénitude et en même temps vers sa propre abolition : puisqu'il dit

d'autant plus qu'il en dit moins.

Maie s'il y a déjà ambiguïté dans le projet même de la création romanesque, dans l'instrument de saisie du réel, c'est-à-dire en l'occurrence le langage, à bien plus forte raison retrouverons-nous cette ambiguïté dans la réalité même qui est à saisir. Il semble d'ailleurs impossible d'établir ici ce qui est cause et ce qui est conséquence. Ce qui est certain cependant, c'est que la matière dont est fait le roman groenien, est une réalité qui ne cesse de se contredire, de se surmonter, de se chercher ailleurs.

L'étoffe du roman groenien est l'homme avec ses aspirations et ses désirs inconciliables, c'est-à-dire, nécessairement une réalité équivoque.

Ainsi ce que l'on retient surtout de la lecture de Green, c'est l'image d'un être en proie au réel, un personnage écartelé entre ce qui s'offre à l'évidence des sens et qui lui paraît réel, et ce qu'il devine au-delà et qui rend tout le reste illusoire.

A l'ambiguïté de cette entreprise de réalisation s'ajoute sa labilité et son inachèvement. La tentative de rejoindre la réalité absolue est toujours à reprendre, elle n'est jamais terminée.

Il faut d'abord être sensible à cette quasi impossibilité du projet grecien de dévoiler le réel et saisir cette contradiction que le roman porte en lui dans son dessein le plus déterminant, car nous voyons toutes les formes de la réalité être affectées de cette impuissance de départ : le langage ne peut se déployer, le temps se relève difficilement de sa fixité, l'espace est d'abord vide, mort, il y a d'emblée comme une fondamentale cassure dans la communication avec autrui.

Et pourtant il semble que l'entreprise romanesque représente une mise à l'épreuve indispensable. Il faut, pour que la réalité ne reste pas seulement lettre morte, qu'elle se vérifie et tente de s'accomplir dans l'histoire et donc, pour Greco, qu'elle se révèle dans les romans. C'est ainsi que s'instaure une quête ambiguë reprise sans relâche, mais aussi nécessaire que notre existence incarnée. Il faut alors accepter la médiation du sensible, la médiation du langage et surtout celle de la relation intersubjective, puisque c'est à travers ces médiateurs que le réel se fait connaître. Certes, le réel est, mais encore faut-il le dire, encore faut-il faire qu'il soit.

Cette médiation ne doit pas être entendue comme la tra-

duction après coup d'une vérité qui existerait antérieurement. La réalité ne peut être que par cet acte essentiel de la médiation : écrire pour le romancier, c'est donc contribuer à faire être le réel.

La médiation invite à une participation au réel par laquelle se surmonte aussi le dualisme : car, il n'y a plus d'une part, un réel hors de nous et hors d'accès, et puis cette illusion que constitue l'homme, son existence et son monde, il y a cette tension d'une existence qui cherche à se dépasser sans jamais y parvenir tout à fait. La réalité se définit alors véritablement comme une entreprise de réalisation dont l'imperfection et l'inachèvement constituent l'aiguillon.

Green a bien mis en évidence cette vérité en reconnaissant que la seule réalité est, en fin de compte, celle de l'amour. L'amour implique échange, réciprocité, tension difficile et dangereuse d'un être vers un autre. Mais dans cet effort même, s'annonce la certitude du réel et le dépassement de toutes les contradictions. Sans jamais exclure totalement les déchirures de la séparation, l'amour peut créer une unité dans la dualité. C'est en ce point que se mesure la profondeur de la parenté de Green et des phénoménologues, eux aussi sou-

cieux de dépasser le dualisme sans pourtant rejeter la tension d'une existence qui cherche toujours autre chose qu'elle même. Il y a là une similitude d'intuition qu'il nous paraissait important de dégager. Pour Green cependant, l'amour seul peut réconcilier la foi en l'existence d'une réalité surnaturelle et l'expérience vécue d'une réalité équivoque et ambiguë.

Explication des sigles :

- L. de P. = Livre de Poche, éd. Plon.
O. C. = Oeuvres complètes, éd. Plon (Illustrations
de Denise de Bravura. Sur rote blanc. 7 vo-
lumes)

L'oeuvre romanesque de Green :

Nous nous sommes attachés surtout à l'étude des romans
de Green, à savoir :

- Mont-Cindre (Plon)
- Adrienne Mécurat (Plon)
- Léviathan (Plon)
- Le Voyageur sur la terre, Christine (Plon)
- Espaves (Plon)
- Le Vicieuxsire (Plon)
- Minuit (Plon)
- Varoune (Plon)
- Si j'étais vous (Plon)
- Meira (Plon)
- Le Malfacteur (Plon)
- Chaque homme dans sa nuit (Plon)
- L'Autre sommeil (La Palatine)
- L'Autre (Plon)

BIBLIOGRAPHIE

1 - Ouvrages consacrés à Julien Green :

Pour la liste complète des articles, études et livres consacrés à J. Green, en voudra bien se reporter à l'ouvrage suivant :

HOY, P. C. Julien Green. Essai de bibliographie des études en langue française consacrées à Julien Green (1925-67) (Paris, Minard 1970, Calépias de bibliographie)

Nous avons surtout consulté les ouvrages suivants :

BATCHLOR, R. E. L'art de l'allusion dans " Moïra " in Nottingham French Studies, May 1966, p. 40-49.

BESPALOFF E. Cheminement et carrefours (Vrin 1968)

BRISVILLE J. Cl. A la rencontre de Julien Green (La Semaine, Bruxelles 1947)

BRODIN P. Julien Green (Ed. Universitaires, 1967)

GARREL J. L'expérience du couil dans l'oeuvre de Julien Green (Joris Verlag, Zürich Dissertation)

COOKE Mother M. Gérard, Hallucination and Death as

- Notifs of Escape in the Novels of Ju-
lien Green (Catholic Univ. Studies in
Romance Languages and Literature, Was-
hington D.C. 1960)
- HIGELDINGER M. Julien Green en la tentation de l'irréc-
oi (Aux Portes de France, 1947)
- FITCH S. T. Résonances - Temps, Espace, Immobilité
in Configuration Critique " Julien Green"
Revue des Lettres Modernes, N. 130-133,
1966.
- PONGARO A. L'existence dans les romans de Julien
Green (Signorelli, Rome 1954)
- GADDIS M. The critical reaction to Julien Green
(Missouri Ph. D. Thesis, 1959)
- GORKINE M. Julien Green (Nouvelles Ed. Deboesse,
1966)
- GREEN A. Mes jours évanouis (Fion)
- HARADA T. Julien Green et le problème du moi in
Bulletin of Tenkayama Univ. N. III,
1967, Nara, Japan.
- HOESLI S. Zum Problem der Angst im Werk von Ju-
lien Green (Thèse, Zürich 1966)
- HOY P. C. Images crépusculaires et images eidé-

- tiques in Configuration critique " Julien Green ", Revue des Lettres Modernes, N. 130-133, 1966.
- HOY P. C. The portrayal of Man's Condition in the Novels of Julien Green (Oxford, Univ. Press)
- HUTCHINSON J. C. An Introduction to Julien Green (Thèse, Univ. d'Emory 1941)
- JOYE J. G. Julien Green et le monde de la fatalité (Thèse inaugurale, Berne 1964)
- KOSTIS N. The symbolic Meaning of Death and Chiaroscuro in Julien Green's novels (Columbia, Ph. D. Thesis 1966)
- MARIE-GUSTAVE Frère, Bibliographie critique (Univ. de Montréal, 1958-59)
- MATUSCHKA J. J. La symbolique dans l'oeuvre de Julien Green (M. A. Thesis, Melbourne, juin 1964)
- NICHA R. Le monde de Green (La Haye 1944)
- MOELLER Ch. Littérature du 20ème siècle et Christianisme (Castermann 1964)
- PETIT J. Julien Green, l'homme qui venait d'ailleurs (Doctée de Brouwer 1969)

- PICKETT H. Julien Green 1900-1914 (Thèse Univ. d'Emory 1944)
- POULET G. Etudes sur le temps humain, vol 4 : Mesure de l'instant (Pica 1968)
p. 557-577
- PREVOST J. L. Julien Green ou l'âme engagée (E. Vitte 1960)
- PROULX J. Julien Green, Puritain, Homme de Lettres (Thèse M. A. Montréal 1961)
- ROUSSEAU G. N. Sur le chemin de Julien Green (La Renaissance Neuchâtel 1965)
- SAINT-JEAN R. de Julien Green par lui-même (Seuil)
- SEMOLUE J. Julien Green ou l'obsession du mal (Ed. du Centurion 1964)
- SEMOLUE J. Les constantes de Julien Green in Esprit oct. 1965
- SENART Ph. Julien Green in Table Ronde, nov. 1965, p. 50-58
- STOKES S. Juliana Green and the theme of Puritanism (N. York, Knag's Crown Press 1965)
- UIJTENVAAL J. Julien Green. Personnalité et création romanesque (Assen, van Gorcum 1968)
- VAIGNYS E. M. L'offroi d'être au monde. Julien Green,

écrivain religieux. (Yale, Ph. D. Thesis 1967)

2 - Ouvrages littéraires :

- ASTIER P. La crise du roman français et le nouveau réalisme (Nouvelles Ed. Debresse 1968)
- BARTHES R. Essais critiques (Seuil 1964)
- BARTHES R. Critique et vérité (Seuil 1966)
- BAYS G. The orphic vision, Secret Poets from Novalis to Rimbaud (Univ. of Nebraska Press, Lincoln 1964)
- BENJEN A. Balzac visionnaire (Skira 1946)
- BERTOCCI A. P. From Symbolism to Baudelaire (Southern Illinois Univ. Press 1964)
- BLANCHOT M. L'Espace littéraire (Gallimard 1958)
- BLANCHOT M. Le Livre à venir (Gallimard 1959)
- BUTOR M. Essais sur le roman (N.R.F. Idées, 1969)
- GATTAUX G. KOLB P. Entretiens sur Marcel Proust (Mouton 1966)
- DERRIDA J. L'écriture et la différence (Seuil 1967)
- DUROCHE L. L. Aspects of criticism in Literary Study in present day Germany (Mouton 1967)
- ETIENNE et GAUCHER Rimbaud (N.R.F. Gallimard 1930)

- FISER B. Le symbole littéraire. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Daudelaire, Mallarmé, Bergson et Marcel Proust. (José Corti 1941)
- FORETS L. R. des . Le Bavard suivi de " La parole vaine " par M. Blanchot (U.S.G. 10/18 1963)
- QUITTON J. Le clair et l'obscure (Aubier 1964)
- JAFFE - FREEM B. Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste (Moulenhoff Amsterdam 1964)
- JEAN R. La littérature et le réel (Albin Michel 1965)
- JONES R.-B. Panorama de la Nouvelle Critique en France de G. Bachelard à J. Paul Mober (S.E.D.E.S. 1968)
- LAGARDE P. La faillite du Cœur (Ed. de l'Oeuvre latine)
- LAMALL S. N. Critique of Consciousness (The existential structures of Literature) (Harvard Univ. Press, Cambridge Massachusetts 1968)
- LOBET M. Ecrivain en aveu (Essai sur la confession littéraire) (Coll. Le cheval insoumis N. 10, Garnier 1969)

- MANSER A. Sartre, a philosophic study (Univ. of London, The Athlone Press 1956)
- MICHAUD G. Message poétique du symbolisme (Nizet 1947)
- PICON G. Introduction à une esthétique de la littérature
I. L'écrivain et son ombre (N.R.F. Gallimard 1953)
- PIRE F. De l'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard (José Corti 1967)
- PLESSEN J. Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud (Mouton 1967)
- POMMIER J. La mytique de Marcel Proust (Droz 1959)
- POUILLON J. Temps et roman (N.R.F. Gallimard 1946)
- POULET G. Etude sur le temps humain (Edinburgh Univ. Press 1949)
- POULET G. L'espace proustien (Gallimard 1963)
- RAYMOND M. Le roman depuis la Révolution (A. Colin 1967)
- RAYMOND M. De Baudelaire au surréalisme (José Corti 1965)
- RICHARD J. P. L'Univers imaginaire de Mallarmé (Seuil

- 1961)
- ROBBE-GRILLET A. Pour un nouveau roman (Minauit 1963)
- ROUSSET J. Forme et signification (José Corti 1962)
- SHARER K. Thématique de Nerval ou le Monde Re-composé in Revue des Lettres Modernes, Minard 1968.
- SCHNEIDER M. La littérature fantastique en France (A. Payard 1964)
- STAROBINSKI L'Oeil vivant (Gallimard, N.R.F. 1961)
- THARPE J. Nathaniel Hawthorne, Identity and Knowledge (Southern Illinois Univ. Press 1967)
- VAX L. La séduction de l'étrange (P.U.F. 1964)

3 - Ouvrages philosophiques :

- BACHELARD G. Psychanalyse du feu (N.R.F. Gallimard 17ème éd.)
- BACHELARD G. La poétique de la rêverie (P.U.F. 1966)
- BACHELARD G. La poétique de l'espace (P.U.F. 1967)
- BECKER O. Von der Einfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers in Jahrbuch für Phil. und Päd. Fore-

- chung Husserl Festschrift 1939)
- BIENEL W. Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart (M. Nijhoff, den Haag 1968, Phänomenologica vol. 26)
- BOLLNOW O.F. Mensch und Raum (Kohlhammer, Stuttgart 1963)
- BOLENOW O.F. Neue Geborgenheit (Kohlhammer, Stuttgart 1955)
- BRAND G. Welt, Ich und Zeit (nach un veröffentlichten Manuskripten Edmund Husserls) (M. Nijhoff, den Haag 1955)
- BUBER M. Je et Tu (Aubier 1969)
- CAMUS A. L'homme révolté (H.R.F. Gallimard 1951)
- CHRISTOFF D. Husserl (Seegers, Philosophie de tous les temps, 1966)
- DUPRENNE M. Le poétique (P.U.F. 1963)
- DUPRENNE M. Phénoménologie de l'expérience esthétique, 2 vol. (P.U.F. 1967)
- DUPRE L. Husserl's thought on God and Faith in Phenomenological and Philosophical Research vol. 19, sept. 68 - June 1969, p. 201-215
- ELIADE M. Myths, Dreams and mysteries (Harvill

- Press, London 1960)
- BLIADH M. Myth and Reality (George Allen and Unwin Ltd. London 1964)
- BLIADH M. Le mythe de l'Éternel Retour (N.R.F. 1949)
- FINK H. Zur ontologischen Frühgeschichte von Raum, Zeit Bewegung (M. Nijhoff, La Haye 1957)
- FINK H. Studien zur Phänomenologie, 1930-1939 (M. Nijhoff, 1966, Phænomenologica vol 31)
- GUSDORF G. Traité de l'existence morale (A. Colin 1949)
- GUSDORF G. La parole (P.U.F. 1960)
- GUSDORF G. Mythe et métaphysique (Flammarion 1968)
- HEIDEGGER M. Sein und Zeit (Max Niemeyer 1927)
- HEIDEGGER M. Vorträge und Aufsätze (1964)
- HERING J. Phénoménologie et philosophie religieuse (Aican 1928)
- HERSCH J. POINIER R. Entretiens sur le temps (Neuten 1967)
- HUSSERL E. Die Idee der Phänomenologie (M. Nijhoff, den Haag 1960, Husserliana 2)

- HUSSERL E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie (M. Nijhoff 1950 Husserliana 3)
- HUSSERL E. Phänomenologische Psychologie (M. Nijhoff 1962 Husserliana 9)
- INGARDEN R. Das literarische Kunstwerk (Max Niemeyer 1960)
- JASPERS K. Existenz-Philosophie (Walter de Gruyter et Co. Berlin 1956)
- JEANSON F. La phénoménologie (éd. Végel)
- KAAM A. van, Sex and Existence in " Readings in Existential Phenomenology ed. by H. Lawrence and D. O'Connor (Prentice Hall, New Jersey 1967) p. 227
- KARLEN E. F. An existentialist Aesthetic (The University of Wisconsin Press, 1962)
- KELKEL L. et SHERRER R. Husserl (P.U.F. coll " Philosophie " 1964)
- KUSPIT D. B. Fiction and Phenomenology in Philosophy and Phenomenological Research vol 39, sept. 1962 - June 1963 p. 16-35
- LAPPOUCHIERE G. Le Destin de la Pensée et " La mort de Dieu " selon Heidegger (M. Nijhoff La

- Haye 1968, *Phaenomenologica* vol 34)
- LANDGRIBB L. The world as a phenomenological problem in Philosophy and Phenomenological Research 1949 vol 1.
- LAWRENCE N. and O'CONNOR D. Readings in Existential Phenomenology (Prentice Hall, New Jersey 1967)
- LEVINAS E. La théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl (Alcan 1950)
- LEVINAS E. En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger (Vrin 1949)
- LEVINAS E. Totalité et infini, 2 vol (M. Nijhoff 1961 *Phaenomenologica* vol 6)
- LONG B. T. Jaspers and Bultmann : A dialogue between philosophy and theology in the existentialist tradition (Duke Univ. Press, Durham, North Carolina 1968)
- LOWRIE W. An essay in experimental psychology by S. Kierkegaard (Oxford Univ. Press 1949)
- MEHL R. La rencontre d'autrui (Cahiers de théologie N. 55 Delachaux et Niestlé 1955)
- MERLEAU-PONTY M. Le Visible et l'Invisible (M.R.F. Cal-

- linard 1964)
- MERLEAU-PONTY M. Phénoménologie de la perception (N.E.F. Gallimard 1963)
- MERLEAU-PONTY M. La Structure du comportement (N.E.F. Gallimard)
- MERLEAU-PONTY M. Sens et Non-Sens (Nagel Coll. Pensées 1955)
- MERLEAU-PONTY M. Signes (N.E.F. Gallimard 1960)
- MERLEAU-PONTY M. La Prose du monde (Gallimard)
- MERLEAU-PONTY M. Les Sciences de l'homme et la phénoménologie (Les Cours de la Sorbonne, C.D.N.)
- MESNARD P. Le vrai visage de Kierkegaard (Beauchêne et Fils 1943)
- MINKOWSKI Le temps vécu (Coll. Actualités pédagogiques et psychologiques)
- MOUNIER E. Introduction aux existentialismes (N.E.F. Coll. Idées 1962)
- MURALT A. de L'idée de la phénoménologie. L'exemplarisme husserlien (P.U.F. 1953)
- PEPIN J. Mythe et allégorie (Ambier Montaigne 1955)
- PIGUET J. Cl. Découverte de la musique (La Racon-

- nière Neuchâtel)
- FIGUET J. Cl. De l'esthétique à la métaphysique
(M. Nijhoff 1959, Phœnomenologica
vol 3)
- RICŒUR P. Philosophie de la volonté. Finitude
et culpabilité.
Tome 1. L'homme faillible
Tome 2. La symbolique du mal (Aubier
Montaigne 1960)
- RICŒUR P. Le symbole comme à penser in Esprit
1959, N. 273
- RICŒUR P. De l'interprétation, Essai sur Freud
(Seuil 1965)
- SARTRE J. P. Qu'est-ce que la littérature ? in
Les Temps Modernes (février à juillet
1947)
- SARTRE J. P. Situations I (Gallimard 22 éd.)
Situations II " "
- SARTRE J. P. L'imaginaire (M.R.F. Gallimard 1963)
- SARTRE J. P. Esquisse d'une théorie des émotions
(Hermann 1961)
- SARTRE J. P. L'Être et le néant (M.R.F. Gallimard
1960)

- SCHLEIER M. Vom Ewigen im Menschen (Gesammelte Werke, vol 5 Frings Manfred)
- SCHLEIER M. Vom Umsturz der Werte vol 3 (Frings Manfred)
- SCHLEIER M. Metaphysik (J. Springer Berlin 1938)
- SCHRECKER P. Phenomenological considerations on style in Philosophy and Phenomenological Research vol 8 1947-48 pp. 372
- SCHUTZ A. Collected Papers (M. Nijhoff La Haye 1967)
- SPIEGELBERG H. The phenomenological Movement vol 1 et 2 (M. Nijhoff La Haye 1960, Phenomenologica 6)
- STRASSER S. Phenomenologies and Psychologies in Readings in Existential Phenomenology ed. by W. Lawrence and D. O'Connor (Prentice Hall New-Jersey 1967) p. 331 et suiv.
- THEVENAZ P. Problèmes actuels de la phénoménologie (Desclée de Brouwer 1952)
- TUZET H. Le corps et l'imagination (José Corti 1965)

- VOLKELT J. Phänomenologie und Metaphysik der Zeit
 (Beck, München)
- WAELEHENS A. de. Une philosophie de l'ambiguïté. L'exis-
 tentialisme de Merleau-Ponty (Univ. de
 Louvain 1961)
- WAELEHENS A. de. Phénoménologie et vérité (P.U.F. Épi-
 méthée 1965)
- WAELEHENS A. de. Existence et signification (Kailashorte
 1968)
- WAELEHENS A. de. La philosophie et les expériences natu-
 relles (M. Nijhoff, La Haye, 1961,
 Phaenomenologica 9)
- WAHL J. Etudes kierkegaardiennees (Amber 1958)
- WEIL S. La pesanteur et la grâce (U.G.S.
 10/18 1963)