

Gracq se sert ici de l'énumération pour mettre en liste une série d'événements qui, placés l'un après l'autre, acquièrent le même statut sémantique : trois exemples constituent autant de scènes picturales divisées en deux parties (« d'abord », « puis ») illustrant le tragique et l'insouciance respectivement¹²⁷. La seule rupture, le passé simple (« arrivai », « vis », « fut ») qui autorise le passage du discours au récit, est comme effacée par l'effet d'accumulation que produit l'énumération. Prise dans une force d'inertie, la scène-souvenir puise ainsi sa substance dans les deux précédentes, de telle sorte que l'ordre dans lequel littérature et vie sont placés dans le fragment constitue le pivot de la fictionnalisation. Le fait que la même modalité — la scène — soit choisie pour rendre compte des trois composantes du fragment et que, pour représenter la catégorie du tragique, celles-ci abordent la guerre produit également un effet non négligeable d'homogénéisation. N'oublions pas enfin que le sujet qui rallie ces trois scènes a déjà été mis en fiction par Gracq dans *BF*. À la référence explicitée (les deux premiers exemples), il faudrait ajouter cette allusion à une fiction dont Grange, le héros, reste, comme le narrateur du fragment, un œil, un regard (le regard du lecteur, celui du soldat : « ce que je *vis* ») qui voit le monde de l'extérieur sans prendre une part active dans l'action : celle-ci reste à la charge des autres et n'existe pour le Moi qu'en tant que spectacle.

question dans un autre fragment de *L* : « la nuit des ivrognes »), la section de Poirier prend position près du village d'Hoymille, où le lieutenant est fait prisonnier par les Allemands le 2 juin et interné au camp d'Elsterhorst, en Silésie. Il y trouve, parmi d'autres, Armand Hoog et Patrice de La Tour du Pin. Suite à une grave affection pulmonaire, il sera rapatrié par un train militaire en France à la fin de février 1941 et démobilisé quelques jours plus tard (cf. *Chronologie*, I, pp. LXXI-LXXII).

Le caractère itératif de l'activité évoquée dans la seconde (cf. note 46) n'est nullement en contradiction avec cette fixation de la scène ; il ne fait que renforcer sa puissance hallucinatoire.

À l'intérieur de cette scène-souvenir à valeur exemplificatrice, d'autres stratégies de fictionnalisation sont à signaler. La précision que Gracq introduit dans la scène (date exacte, lieu, situation des chars « à une vingtaine des mètres », de l'estaminet « à dix mètres de là ») ne saurait être ici comprise, de la part de l'auteur, comme un désir d'exactitude ou de fidélité vis-à-vis du réel (modèle réaliste balzacien), mais comme un recours pour rendre encore plus invraisemblable, par opposition, ce qui vient après. Un effet paradoxal, si l'on pense à la précision des indicateurs temporels, est celui provoqué par la scène, qui, commune aux deux autres composantes, suspend le souvenir dans le temps, le privant par là de continuité et d'ancrage biographique.

Le dernier effet de fiction est réservé aux lecteurs qui ne sautent pas les pages : Gracq « boucle la boucle » en plaçant, après ce fragment, un autre où il réfléchit sur la présentation littéraire des « grandes circonstances » dans... *Les Misérables*¹²⁸. Par le biais de ce dialogue inter-fragmentaire, Gracq revient au premier exemple du fragment précédent.

Cette disposition plus équilibrée des exemples tirés de la fiction ou de la réalité ne saurait donner lieu pour autant à un affranchissement de la subordination de la seconde à la première : notons que le souvenir personnel n'émerge qu'à la fin, après les lectures, qui restent le moteur du fragment. Une fois de plus, la matière du souvenir est soigneusement triée et ciselée en faisant émerger seulement ce qui répète la fiction.

Ce qui précède atteste du pouvoir de la matière littéraire en tant que véritable moteur de l'écriture gracquienne de non-fiction. Le discours littéraire ne

donne pas toujours lieu à l'insertion d'un souvenir-exemple. Il peut également tourner vers le sociologique ou vers l'historique, comme lorsque Gracq ébauche la coexistence de deux destinées types de la femme bourgeoise au début du siècle à partir de ses lectures : le premier, les jeunes martyres de la bourgeoisie et de la noblesse rurale condamnés au mariage et à la maternité et dont quelques vers de Francis Jammes — qui ouvrent le fragment — constituent l'emblème dont s'inspire l'Ivonne de Galais du *Grand Meaulnes* ; le second, les filles de nouveaux riches de la bourgeoisie laïque des hauts fonctionnaires et des industriels est représenté par les « jeunes filles en fleur » proustiennes¹²⁹.

De la même manière, le discours sociologique ou historique peut déclencher le souvenir-exemple. C'est le cas d'un court fragment où il est question de la possession de nourriture en tant que manifestation du pouvoir dans les époques de pénurie. Cette fois-ci, l'auteur ne choisit pas la modalité du tableau, mais celle de l'anecdote réduite à son expression minimale : les privilèges alimentaires du Comité pendant la famine qui sévit à Paris l'hiver 1794-1795 et d'autres anecdotes du même genre côtoient celle de la ration supplémentaire à laquelle le lieutenant Poirier avait droit pendant la guerre en raison de son grade :

Quand le pouvoir se savoure : dans l'hiver de famine de 1794-95, Cambacères arrivait le premier, vers dix heures, au Comité de salut public, et commençait par mettre à la marmite le pot-au-feu quotidien réservé au pouvoir exécutif. Vers midi, le Comité siégeait, c'est-à-dire que d'abord chacun se versait une assiette de bouillon, se coupait une tranche et l'arrosait de bourgogne face à Paris affamé. En 1940, dans les trous où nous étions terrés devant Gravelines, me frappait beaucoup le fait que la corvée de soupe m'apportait chaque fois ma ration réglementaire : *deux* biftecks

— j'étais lieutenant. On touche là au tuf du pouvoir vrai, quand les favoris des puissants s'appelaient les *nourris* [...].¹³⁰

Le choix de la modalité anecdotique ne nous semble pas indifférent si l'on pense qu'elle est subordonnée au sujet historique. L'anecdote constitue en effet un procédé fréquent de fictionnalisation de l'histoire. Grâce à lui, Gracq peut évoquer deux réalités très éloignées dans le temps et assimiler son expérience individuelle à la ligne des constantes historiques de l'humanité qu'il trace dans le fragment. Signalons au passage que le lieutenant Poirier n'intervient pas activement dans l'action : il la subit, comme si, au moment de vivre cet épisode, il était déjà un pur spectateur, un témoin dont l'individualité se résorbe dans l'intérêt collectif de ce que l'on raconte.

3.2. Intertextualité interne

Nous avons dit que la réalisation textuelle ne permet pas de distinguer autobiographie et fiction. Ceci est particulièrement vrai dans le cas qui nous occupe en raison de l'effort de fictionnalisation effectué par l'auteur dans ses fragments, de telle sorte que, comme le note Bernard Vouilloux : « L'autobiographie lit la fiction comme la fiction lit

130

L, p. 188.

l'auto(bio)graphie¹³¹ ». Des passages entiers des fragments pourraient figurer dans les fictions : « On n'entendait pas d'autre bruit, dans ce séduisant bout du monde, que le meuglement des vaches laitières et le froissement de la petite brise de mer dans les peupliers » (nous n'avons pas affaire à une description de fiction, mais à un fragment-souvenir sur le passage de la Meuse par les Allemands, à Sedan¹³²). Mais le contraire est aussi vrai : « Lu ces jours-ci la *Vie de Rancé* de Chateaubriand » (malgré les apparences, il ne s'agit pas d'un fragment critique, mais d'une notation de Gérard, le narrateur du journal de *BT* qui s'érige en double du Gracq critique).

Nous avons déjà indiqué à plusieurs reprises que notre but n'est pas d'analyser le contenu autobiographique des œuvres romanesques¹³³. Cependant, le fait que de nombreux éléments de la biographie de Gracq ont fait l'objet d'une mise en fiction dans les récits n'est pas indifférent pour notre propos : avant de traiter dans ses fragments ou dans ses entretiens des éléments autobiographiques en son nom propre, Gracq a exprimé le besoin de les mettre en fiction¹³⁴. Tout se passe comme si la condition *sine qua non* pour que le vécu puisse être inséré dans les fragments est qu'il ait été écrit au préalable sous la modalité fictionnelle. Ainsi, avant d'apprendre dans un fragment que le lieutenant Poirier, cantonné à Barbonville lisait les

131

Bernard VOUILLOUX, 1989a, p. 90.

132

Voir respectivement *BT*, p. 205 et *CGC*, p. 1017.

133

Bernard VOUILLOUX (*op. cit.*) passe en revue quelques-uns des épisodes autobiographiques dont Gracq s'est servi dans ses fictions.

134

Les notes sur son expérience personnelle de la guerre, par exemple, n'apparaîtront dans les cahiers que vers 1960, soit, deux ans après la publication de *BF*, le récit qui évoque la période de la « drôle de guerre ». Cf. Bernhild BOIE, II, p. 1296.

Mémoires de Swedenborg et le *Journal* de Gide, le lecteur a accompagné l'aspirant Grange dans sa lecture des mêmes ouvrages dans *BF*¹³⁵.

3.2.1. *La mise en abyme typographique*

Il est possible d'établir un parallélisme entre la forme du fragment et celle du récit, qui ferait du premier une mise en abyme formelle du second. Les *lettrines*, ces « initiales décoratives dont l'ornement fait ressortir le début des chapitres et des paragraphes¹³⁶ », sont, à l'exception des titres, absentes des recueils de fragments. Or leur intentionnalité ne l'est point car le début du fragment gracquien apparaît en effet comme « mis en relief » par rapport au reste. Des titres délimités dans le texte par des signes typographiques (italique, deux points, tirets, virgule) donnent d'emblée le sujet du fragment et, comme les lettrines, constituent le tremplin d'où l'on saute dans le texte. La mise en relief typographique de l'énoncé titulaire imprime, dans la forme même du fragment, le même mouvement inaugural que, sur le plan sémantique, le fait le départ en tant que déclencheur de la diégèse et dont le modèle type reste le départ d'Aldo en direction des Syrtes¹³⁷. Gracq note à propos de la façon dont il s'en prend à l'écriture :

135

Cf. respectivement *L2*, p. 255-256 et *BF*, pp. 49-50. Grange avait en plus quelques romans policiers et un Shakespeare de poche. Comme toujours, la référence biographique n'est pas transposée telle quelle dans la fiction. Plus loin, « l'odeur terreuse et fermentée des silos de betteraves » (*L2*, p. 338) rappellera « l'odeur obsédante et douceâtre des pommes sures » (*BF*, p. 6).

136

Bernhild BOIE, II, p. 1337.

137

Cf. *RS*, p. 559.

J'écris [...] en boule de neige. La phrase se charge presque toujours, à peine ébauchée, de rejets et d'incidentes qui tendent à proliférer [...]. Presque toujours, pendant que je travaille à une phrase, je jette dans la marge une amorce ou un fragment qui concernent la phrase suivante : une espèce d'appât [...].¹³⁸

L'analyse de la « phrase déferlante » gracquienne — cette dénomination est employée par Gracq dans *AB* — dans les fragments montre que notre auteur est tenté par l'expansion de la phrase de Breton, mais la présence massive des deux points, des tirets et des points-virgules atteste en même temps d'un besoin de briser la phrase. Cet instant peut être certes retardé de manière obstinée afin de repousser l'inévitable achèvement de la phrase¹³⁹. Nous trouvons ainsi reproduit, à l'échelle du fragment, le même mouvement « déferlant » des récits brisé par un dénouement qui survient de manière impromptue en mettant fin à l'attente. Cette attraction-répulsion que Gracq montre vis-à-vis de la phrase déferlante de Breton permet ainsi de théâtraliser l'écriture en y inscrivant la métaphysique gracquienne de l'attente, de la promesse suspendue¹⁴⁰.

138

« Entretien avec Jean-Louis de Rambures », II, p. 1190.

139

Voir à ce sujet les travaux de Muriel SANTAMARIA (1989, pp. 143-144) et de Bernard VOUILLOUX (1989b, pp. 77-79), ainsi que les commentaires de Gracq dans *ELEE*, p. 735.

140

Cf. Muriel SANTAMARIA, 1989, p. 146. Michelle MONBALLIN (1987, p. 50) parle à son tour de « pente dextrogyre » (terme emprunté à la chimie qui indique une déviation à droite du plan de la lumière polarisée) de l'écriture gracquienne pour dénoter la prolifération prédicative, la complexité des expansions et l'enchevêtrement à l'échelle locale qui reproduit celui des grandes séquences.

3.2.2. *L'auto-référence*

L'auto-référence reste le seul élément textuel qui permet d'établir la responsabilité auctoriale¹⁴¹, puisque le *Je* de l'énonciation est, comme déjà indiqué, anonyme et que Gracq ne pratique pas l'auto-citation, ce qui aurait sans doute un effet trop prétentieux. L'auto-référence désigne généralement un seul ouvrage sauf quelques exceptions où elle apparaît combinée avec une référence externe ou avec d'autres références internes¹⁴².

3.2.2.1. *Dialogue inter-fragmentaire*

Le dialogue interfragmentaire atténue la discontinuité de l'écriture et confère un caractère suivi aux fragments. Les nombreux échos qui se tissent entre eux remplacent en quelque sorte ceux qui s'établissent, dans l'esprit du lecteur, entre les différentes parties d'une fiction. Ce dialogue est visible à l'inscription de dispositifs de renvoi qui contiennent deux sortes d'indices combinés entre eux : sémantiques et temporels. Les premiers reprennent brièvement en quelques mots le thème du fragment auquel ils renvoient et les seconds consistent le plus souvent en un adverbe de répétition qui montre le processus de continuité temporelle en insistant sur ce qui rallie les deux

141

Si l'on excepte, suivant Vincent COLONNA (1989, pp. 92 et *ssq*) les indications biographiques vérifiables de l'état civil (lieu et date de naissance, domicile, etc.).

142

Voir respectivement *L2*, p. 353 et *CGC*, p. 1036.

fragments entre eux : « Pornichet encore¹⁴³ », « le pin encore¹⁴⁴ », « Encore la *Recherche du temps perdu* que je viens de terminer¹⁴⁵ ». Ils peuvent aussi désigner, à l'aide d'un verbe de parole, un rapport d'antériorité (fragment référé) vis-à-vis de l'actualité énonciative du sujet parlant : « cet *allegro* dont je parlais l'autre jour ». Le dispositif peut aussi introduire un connecteur logique qui transforme deux unités fragmentaires en autant de parties d'un même sujet de dissertation littéraire : par exemple « et pourtant » placé entre deux textes portant sur Lamartine¹⁴⁶.

Or ces dispositifs de renvoi, très utiles pour les textes critiques, car Gracq revient souvent sur le même sujet (un auteur particulier, la création littéraire, etc.) pour l'aborder sous un autre angle ou pour développer tel ou tel aspect, pour confirmer ou pour nuancer des propos émis dans d'autres ouvrages — « cela tend à confirmer ce que j'ai avancé dans *En lisant en écrivant*¹⁴⁷ » — sont significativement absents des fragments à dominante autobiographique sauf si, exceptionnellement¹⁴⁸, les deux fragments sont placés l'un après l'autre. Ce n'est pas que Gracq ne revienne pas sur une même période de sa vie. Bien au contraire, les microrécits autobiographiques

143

L, p. 219.

144

CGC, p. 1003.

145

L, p. 302.

146

CGC, p. 1100.

147

Voir par exemple, *ibid.*, p. 1087.

148

C'est le cas du fragment qui commence par « Pornichet encore ». Bien qu'autobiographique, notons qu'il ne part pas d'un événement, mais d'un lieu lié, par surcroît, à une époque de la vie du narrateur : l'enfance.

renvoient presque toujours à celle de l'enfance-adolescence ou à celle de la guerre. Mais en coupant le dialogue inter-fragmentaire, Gracq évite de faire, comme nous l'avons déjà signalé, une reconstruction temporelle qui axerait le fragment sur une linéarité chronologique. Il revient donc au lecteur de faire cette reconstruction en juxtaposant tous les fragments se référant à une même période¹⁴⁹.

3.2.2.2. *Renvois*

L'autoréférence à d'autres ouvrages est repérable à une série d'indices dont le plus fréquent est le titre, normalement détaché du reste par l'emploi de l'italique. Le titre peut être donné de manière totale — « Le Rivage des Syrtes¹⁵⁰ » — ou partielle. La nomination synecdochique est surtout utilisée pour les toponymes, si fréquents dans les titres : « la salle des cartes de l'Amirauté », « le Redoutable », « la villa de *La Fougeraie*¹⁵¹ ».

L'autre élément du dispositif auto-référenciel est celui qui provoque la

149

On peut ainsi choisir un moment ou un aspect biographique, et dépouiller le corpus à la recherche d'informations sur ce point, par exemple, les vacances à Pornichet, où le petit Louis Poirier passait quinze jours chaque été avec sa famille, sont abordées dans des fragments de *L* (p. 217, p. 219 (« Pornichet encore »), de *L2* (p. 302, p. 348, p. 360), de *FV* (p. 861, 865) et de *CGC* (p. 1059). C'est d'ailleurs par ce procédé que la critique a pu reconstruire la vie de l'auteur avant la parution de la chronologie de *La Pléiade* (voir par exemple Jean-Louis LEUTRAT dans « Éléments pour une biographie : dans les années profondes », 1991, pp. 169-259), qui abuse d'ailleurs largement, comme déjà vu, du procédé du collage.

150

L, p. 152.

151

Voir respectivement *CGC*, p. 1027 ; *L2*, p. 367 ; *FV*, p. 808.

relation entre M1 et M2. Il peut s'agir d'une mise en rapport *narrateur-livre-lecteur* dans laquelle le narrateur se présente comme l'auteur d'un de ses ouvrages, par exemple, dans une réunion avec quelques artistes qui « connaissaient [son] nom par *Argol*¹⁵² » ou dans un passage où il se demande si Breton a vraiment lu ses livres¹⁵³. L'inscription du processus de l'écriture peut alors apparaître comme un repère temporel du microrécit : « J'avais terminé pendant les deux premiers mois de mon séjour à Quimper *Au château d'Argol*¹⁵⁴ » ; « C'est pendant ces années que je m'occupai de terminer *Au château d'Argol* et de le faire paraître¹⁵⁵ ».

Le dispositif de mise en relation intertextuelle peut en outre concerner le contenu de M2, ce qui amène le narrateur à se mettre en rapport avec ses lecteurs : Gracq commente la réaction de son ami Jünger à la lecture d'un passage de *L*¹⁵⁶, corrige dans *CGC* une information erronée qu'il avait donnée sur Caen dans *L2* et que lui avait signalé un ancien étudiant¹⁵⁷.

Mais l'autoréférence qui réussit le mieux à fictionnaliser l'écriture est sans doute celle qui connecte un élément de l'univers diégétique de M2 avec un élément de M1 à travers un dispositif verbal qui ratifie la relation : « dont je

152

CGC, p. 1019.

153

Voir *ibid.*, p. 1036.

154

Ibid., p. 1023.

155

Ibid., p. 1025.

156

Voir *ibid.*, p. 1050.

157

Voir *ibid.*, p. 1026.

me suis souvenu¹⁵⁸ », « je m'en suis souvenu¹⁵⁹ », « du souvenir [...] devait germer pour moi, près d'un siècle plus tard¹⁶⁰ », « ressemblait à¹⁶¹ », etc.

Il est intéressant de signaler que, de nouveau, se confirme la préférence du dispositif intertextuel pour un élément de relation non événementiel. Les notations géographiques étant très nombreuses dans les fragments, l'élément de relation est souvent un lieu où une propriété liée à ce lieu :

J'ai cherché parfois dans *La Presqu'île* à retrouver l'allure de ce diorama incohérent et syncopé, de ces coq-à-l'âne affectifs continuels [les routes secondaires] [...].¹⁶²

C'est un matin pour la croisière du *Redoutable* : tout cède au besoin de s'enfoncer dans l'étendue en fleur.¹⁶³

Dans le premier passage, le statut de l'ouvrage littéraire reste marqué non seulement par l'italique, mais aussi par le verbe d'action — « j'ai cherché » — qui explicite un rapport sujet-objet. Dans le second, il ne reste que l'italique pour désigner l'appartenance à la fiction du *Redoutable*, le croiseur de *RS*. Or, ce caractère sera souvent utilisé pour des noms propres non fictionnels, ce qui contribue à uniformiser le statut des lieux et des éléments issus de ces lieux qui figurent dans les fragments.

158

L2, p. 250.

159

FV, p. 869.

160

Ibid., p. 808.

161

CGC, p. 1027.

162

Ibid., pp. 970-971.

163

L2, p. 367.

Cette confusion entre lieux réels et lieux de fiction par le souvenir ira jusqu'à les mettre sur un même plan : nous avons dit à propos des fictions que Gracq transforme les noms propres dans ses récits afin de ne pas y laisser de traces directes du C.R.E¹⁶⁴. Or dans un fragment où il est question de la visite, longtemps après, des lieux dont il s'était inspiré pour écrire *BF*¹⁶⁵, le narrateur va mêler les toponymes réels — les Hauts-Buttés, dans l'Ardenne française — aux fictionnels — le *Café des Platanes* du récit qui n'a pas ce nom dans la réalité —, ce qui transforme ce coin du Nord-Est français (qui prenait, dans la fiction, le nom inventé de *Les Falizes*) en une prolongation des lieux du récit. C'est ainsi que le narrateur se met en scène dans un café dont le nom n'existe que dans la fiction :

Je suis repassé aux Hauts-Buttés, demeurés intacts dans leur clairière depuis 1955 [première visite qui donna lieu à *BF*], sauf que *Le Café des Platanes* est devenu un restaurant un peu plus huppé [...].¹⁶⁶

La description au moyen, notamment, d'adjectifs favorise le rapprochement entre l'élément fictionnel et le non fictionnel, car elle introduit des éléments qui renvoient à la fiction. Comme ici, le caractère secret et interdit de la chambre des cartes de l'Amirauté de *RS* reproduit à la Faculté de Caen où Gracq travailla comme assistant de 1942 à 1946 :

164

Le recours dans *R* à des noms communs — Crête, Route, Montagne — constitue une autre variante de cette toponymie sans attaches référentielles.

165

Gracq avait réalisé en 1955 une visite d'un jour en Ardenne (cf. *Chronologie*, pp. LXXVI-LXXVII).

166

ELEE, p. 619. Comme il le ratifie, à la fin du fragment : « Tout ce petit canton sauvage est devenu mien, et les changements que j'y trouve en viennent à se confondre peu à peu avec ceux d'un canton natal ; les *témoins* naïfs qui le jalonnent ça et là deviennent presque pour moi ceux d'une histoire qui se serait réellement passée. » (*ELEE*, p. 620).

[...] l'antre caverneux de la Géographie, qui ressemblait, avec sa galerie courant à mi-hauteur du mur, ses placards grillagés, son silence poussiéreux, ses boiseries sombres, couleur de chocolat, à la salle des cartes de l'*Amirauté* [...].¹⁶⁷

Bien évidemment, la relation M1-M2 ne concerne pas seulement la phrase dans laquelle est inséré le dispositif : tout le fragment se voit projeté dans la fiction. Situé à la fin d'un fragment qui évoque les journées de la fin de saison à Sion, le dispositif vient couronner, par l'explicitation du rapprochement avec la fiction, ce que le lecteur n'a cessé de percevoir, dès le début, comme une réécriture du prologue de *BT* :

Une fois de plus, l'année va ramener ces jours de solennité rayonnante et déserte que j'ai évoqués dans *Un beau ténébreux*, journées pour moi baptismales, qui délient du passé et qui rouvrent les portes, qui m'éveillaient et qui m'appelaient si fort.¹⁶⁸

Tout dans le fragment contribue à lier Kérantec — le toponyme de fiction où se déroule *BT* —, à Sion-sur-l'Océan — où l'auteur possède un appartement au bord de la mer. La réécriture de l'atmosphère du passage écrit par un *je* anonyme qui précède le journal de Gérard — « J'évoque, dans ces journées glissantes, fuyantes, de l'arrière-automne [...]»¹⁶⁹ — serait presque parfaite, bien que plus descriptive, s'il ne manquait une composante : la fonction proleptique. Dépourvu de cette fonction, le fragment ne peut se tourner vers ce qui doit advenir, ce « théâtre qu'on

167

CGC, p.1027.

168

L2, p. 365.

169

BT, p. 99.

rouvre¹⁷⁰ » de *BT* et qui devient ici un laconique : « [...] il n'y a plus rien devant moi cette fois-ci.¹⁷¹ » Ce qui précède nous met en garde sur le fait qu'en dépit des stratégies fictionnalisatrices, l'écriture fragmentaire n'est pas entièrement assimilable à l'écriture de fiction.

On pourrait considérer que l'autoréférence dépasse en fait le cadre décrit ci-dessus et qu'il faudrait inclure aussi le métadiscours critique de Gracq. En effet, chaque fois que le narrateur s'explique sur sa conception de la littérature, il est en train de se référer, malgré l'absence de dispositif qui explicite le rapprochement, à son œuvre ; l'explication sur tel point d'un ouvrage romanesque prolonge, ne serait-ce qu'indirectement, la fiction, objet du discours critique. À titre d'exemple, nous reportons le lecteur à un fragment où Gracq aborde les possibles du récit à propos de *BF* et *RS* en élargissant le C.R.I. de ces ouvrages par l'introduction de composantes virtuelles — la messe de minuit pour *BF*, la bataille navale pour *RS* — qu'il avait envisagées à un moment donné et qu'il a fini par écarter¹⁷².

Les thèmes de la fiction, par exemple, la chambre vide¹⁷³, ne sont pas seulement repris dans le discours critique : ils sont aussi réécrits sous la modalité factuelle. Dans l'exemple qui suit, le récit est comparé à la maison déserte de son auteur et le critique reprend le rôle du héros qui cherchait à surprendre les traces de la présence fantomatique de son habitant.

170

Ibid., p. 100.

171

L2, p. 365.

172

Cf. L, pp. 151-152.

173

Cf. P, pp. 853-854.

L'adaptation au régime factuel ne va pas d'ailleurs très loin : il suffirait *grosso modo* de remplacer « livre de fiction » et « auteur », par « maison » et « habitant », pour que le passage puisse s'intégrer dans une fiction :

Si impersonnel qu'il se veuille, un livre de fiction est toujours une maison vide que tout, de pièce en pièce, dénonce comme encore quotidiennement, désinvoltement habitée, du manteau accroché à la patère à la robe de chambre qui traîne sur le lit, et au désordre de la table de travail — et je suis toujours content quand j'ai l'impression de surprendre l'auteur sur ses traces toutes chaudes, et comme au saut du déménagement.¹⁷⁴

Gracq ne peut renoncer dans le fragment à exploiter un thème aussi prolifique dans les fictions que l'est celui de la chambre vide. Il le reprend donc, en l'adaptant à peine au discours critique. Ainsi nous trouvons ailleurs une description extrêmement détaillée de l'appartement de Breton, resté intact dix ans après sa mort et thématifiée dans la phrase qui sert de titre à ce fragment : « Chez André Breton »¹⁷⁵. La force motrice de ce thème est si puissante que Gracq va jusqu'à négliger pour un moment l'interdit anti-biographique — la mauvaise conscience le pousse à préciser, rassuré, qu'il ne pourra tout de même succomber à la tentation de la curiosité :

[...] j'ai quelquefois cherché avec curiosité à m'imaginer (mais Éliisa Breton, qui seule pourrait le faire, ne lèvera pas ce voile) les soirées, les matinées de Breton chez lui, de Breton seul — la lampe allumée, la porte close, le rideau tiré sur le théâtre de *mes amis et moi*.¹⁷⁶

L'autoréférence côtoie ici l'auto-plagiat.

174

ELEE, p. 674. Nous avons déjà vu un exemple de cette relation implicite entre le paratexte et le thème de l'attente.

175

Cf. *ibid.*, pp. 730-731.

176

Ibid., pp. 731-732.

3.3. *Intertextualité externe*

Dans cette modalité intertextuelle nous nous proposons d'examiner la citation et la référence, toujours du point de vue de leur rentabilité dans la fictionnalisation. Ce qui suit ne saurait, par conséquent, constituer une analyse exhaustive de ces formes intertextuelles.

3.3.1. *La citation*

La citation se distingue des autres modalités intertextuelles en ce qu'elle rend visible l'insertion de M2 par des procédés typographiques tels que le décalage, les guillemets ou l'italique. Son repérage, comme pour le collage dans les arts graphiques, ne présente donc aucune difficulté pour le lecteur. Il n'en va pas de même de son interprétation.

Du point de vue de la fréquence, le fait que la citation soit beaucoup plus pratiquée dans les fragments, surtout dans ceux où prédomine le discours critique, que dans les fictions, où elle tient un rôle marginal, était prévisible : la citation, serait-elle minimale comme dans l'exemple ci-dessous, constitue un outil habituel du critique dans le travail d'analyse littéraire :

L'adverbe *fort* (employé systématiquement à la place de *très* et l'adjectif *sublime*), appliqué aussi bien au physique qu'au moral, aux paysages qu'aux traits de caractère, sont deux des maîtres-mots de l'écriture de Stendhal.¹⁷⁷

Mais pour ce qui est de la fictionnalisation, on pourrait déduire du détachement typographique exigé par la citation que celle-ci constitue le procédé intertextuel le moins intéressant. Il n'en est pas tout à fait ainsi. La façon dont Gracq s'y prend prouve le besoin qu'il a de s'attaquer aux frontières qui délimitent M2 à l'intérieur de M1 et qui empêchent les deux textes de se fondre en un seul. Plusieurs procédés contribuent à atténuer, sans la réduire — nous ne serions plus alors face à une citation — cette séparation.

3.3.1.1. *Éviter les ruptures*

Gracq évite le plus souvent de placer sa citation en retrait du reste du texte. La citation apparaît ainsi intégrée au corps du texte dont elle est seulement séparée par l'italique ou par les guillemets ouvrants et fermants qui l'encadrent. Cette préférence est particulièrement repérable dans *AB*, où Gracq accumule l'une derrière l'autre et pendant des pages entières des citations de Breton¹⁷⁸. Mais, le plus souvent, la citation est insérée dans la phrase gracquienne :

Quand on arrive à Combourg par la route de Dol, on découvre toujours comme dans les *Mémoires* : “une grande vallée au fond de laquelle s'élève, non loin d'un étang, la flèche de l'église d'une bourgade. À l'extrémité occidentale de cette bourgade, les tours d'un château féodal montent dans une futaie”. Tout autour de ce site sans caractère et sans beauté[...].¹⁷⁹

178

Voir notamment *AB*, pp. 430-436.

179

P, p. 919.

Étant donné la longueur de la citation, Gracq a besoin de faire une pause avant d'introduire le discours rapporté, même si, fonctionnant comme complément du verbe introducteur « on découvre », l'emploi des deux points est facultatif. Bien que de longueur très variée, les citations préférées de loin par Gracq seront celles qui, ne formant pas une phrase, peuvent être intégrées dans la phrase de M1 tout en évitant les ruptures :

La promenade dans Rome [...] a quelque chose à voir, et c'est son charme, avec la promenade au hasard des rues où les surréalistes prenaient " le vent de l'éventuel ".¹⁸⁰

Le texte cité est ici, pour ainsi dire, une forme consacrée, une sorte de cliché linguistique qui permet d'exprimer avec exactitude ce qu'on veut dire. Mais Gracq ne donne pas la source de sa citation, ce qui réserve la reconnaissance du texte cité à un groupe réduit de lecteurs qui partagerait le même bagage littéraire que l'auteur et qui saurait que l'imprécis « les surréalistes » désigne en fait André Breton dans *Les pas perdus*. L'opacité de la citation, qui la rapproche en quelque sorte de l'allusion, peut encore s'accroître lorsqu'elle n'est accompagnée d'aucune référence auctoriale, comme dans cet exemple où le lecteur, pour pouvoir l'identifier, doit être familiarisé non seulement avec l'œuvre de Coleridge (il s'agit d'un vers tiré de sa *Rime of the Ancien Mariner*) mais aussi avec sa langue :

La brume tombe longtemps avant le crépuscule, dès le déclin de l'après-midi. Un soleil japonais, rouge et rétréci — *non bigger than the moon* — se suspend tout proche à la courtine ouatée, couleur de lilas, qui matelasse et cache l'horizon [...].¹⁸¹

180

ASC, p. 922.

181

L2, p. 364.

Nous avons vu plus haut pour les toponymes que l'emploi de l'italique introduisait une marque d'homogénéité qui tendait à estomper les différences entre toponymes fictionnels et non-fictionnels. Dans le cas de la citation, l'italique ressortit au même type de fonctionnement. Alors que les guillemets constituent une marque facilement identifiable de la citation, les nombreuses fonctions que Gracq confère à l'italique — parmi lesquelles on peut citer, outre l'italique d'usage (pour les titres d'ouvrages), la mise en relief, le changement de registre, le détachement de néologismes, de régionalismes ou de termes appartenant au jargon géographique — opacifie la citation jusqu'à rendre sa reconnaissance aussi difficile que s'il s'agissait d'une allusion¹⁸².

Grâce à l'emploi de l'italique « le mot souligné s'incorpore désormais étroitement à la phrase qu'il irradie souvent d'un bout à l'autre¹⁸³ ». L'emploi massif de l'italique et la multiplicité de ses fonctions en font, plus qu'une stratégie de fictionnalisation à proprement dire, une manière de brouiller les distinctions entre régime fictionnel et régime factuel.

3.3.1.2. Appropriation

Enfin, on peut qualifier d'extrêmement libre la manière dont Gracq se sert de la citation. Comme il cite le plus souvent de mémoire, les écarts entre M1

182

L'emploi de l'italique est lié chez Gracq à l'« énergétique du mot » qu'il théorise dans *AB*, pp. 501 et *ssq.*

183

Ibid., p. 502.

et M2 sont habituels au point de se méprendre sur l'auteur d'un texte¹⁸⁴. Faut-il y voir de la négligence ? La possession, au sens de connaissance et de maîtrise scolaire d'un sujet, de ses auteurs d'élection — on se souvient des hommes-livres imaginés par Ray Bradbury dans *Fahrenheit 451* — est affichée dans ces citations non vérifiées. La personnalisation de la citation par le biais de rajouts, d'émissions ou de ratures atteste cette appropriation vampirisante de l'Autre-écrivain, le besoin de l'auteur de fondre dans son écriture les voix des autres, de pratiquer une intertextualité qui, paradoxalement, tend à se rapprocher davantage d'une parole monologique que du dialogisme bakhtinien.

3.3.2. *La référence*

La référence est — nous l'avons vu pour l'autoréférence —, et tout comme la citation, une forme explicite d'intertextualité qui, à la différence de ce qui se passe pour la citation, établit une relation *in absentia* avec M2, car elle n'expose pas le texte cité.

3.3.2.1. *Le dispositif intertextuel*

Le degré de fictionnalisation établi par la référence varie énormément d'un fragment à l'autre en raison des caractéristiques du dispositif intertextuel.

184

Bon nombre des notes de l'édition de La Pléiade visent à restituer le texte original cité de manière approximative par l'auteur et à réparer ses oublis et ses erreurs.

L'extension de l'ensemble d'éléments communs à M1 et à M2 qui permet le rapprochement — et que nous nommerons *amplitude* — est très variée. Dans l'exemple ci-dessous, l'extension de M1 est totale (« tout »), celle de M2 concerne les « premières pages », mais de manière globale :

Tout [après une longue description paysagère] concourt à faire surgir de ma mémoire les premières pages des *Falaises de marbre* [...].¹⁸⁵

Le dispositif intertextuel peut indiquer un parallélisme ponctuel entre un élément précis de M1 et son correspondant dans la fiction :

Derrière ces façades [dans le Gers] qui s'écaillent sous les noyers, ces volets veufs de peinture, on imagine des intérieurs pareils à ceux que visite Tchitchikov dans *Les Âmes mortes* [...].¹⁸⁶

La relation d'intertextualité ne se limite pas au monde raconté ou décrit, elle porte aussi parfois sur le narrateur, comme dans cet exemple où celui-ci, dans son exploration de la forêt, se compare à un personnage de fiction avec qui il partage « la sagacité comblée et discrète de *Dersou Ouzala* dans sa taïga¹⁸⁷ », le chasseur du film éponyme de Kurosawa.

Le type de rapprochement établi par le dispositif intertextuel a une incidence également sur le degré de fictionnalisation obtenu. Dans l'exemple vu plus

185

L2, p. 275.

186

CGC, p. 962.

187

Voir *ibid.*, p. 1004.

haut — « Tout concourt à faire surgir de ma mémoire les premières pages des *Falaises de marbre* » —, l'*amplitude* du parallélisme contraste avec la discrétion de l'outil syntaxique qui effectue ce parallélisme : « faire surgir de ma mémoire » établit un pont entre C.R.I. et C.R.E. mais ne prétend pas estomper les frontières entre les deux. Voyons un autre exemple de parallélisme faible :

La vue plongeante que j'ai, de ma fenêtre, sur la vallée verte du Mesnil [...] déjà çà et là carrelée de jaune éteint par la fenaison, m'a rappelé le tableau bien connu de Van Gogh, *La Moisson* [...].¹⁸⁸

D'autres verbes ne relevant pas du champ lexical du souvenir ou de la ressemblance, permettront une assimilation plus effective des deux mondes. Ainsi, dans un fragment où la lecture d'un volume de morceaux choisis de Francis Jammes éveille chez le narrateur le souvenir de la France rurale de son enfance à Saint-Florent-le-Vieil :

J'ai vécu encore en familiarité avec les choses dont il parle : l'eau de puits bleue, la caverne fraîche et ténébreuse des maisons bourgeoises de l'été, les fleurs de jardin de curé, réséda, œillets de poète, gueules de loup, giroflées, héliotropes, roses trémières [...] Oui, tout cela je le retrouve chez lui [...].¹⁸⁹

Le verbe, « j'ai vécu », puis la longue énumération dont nous ne reproduisons ici que le début, placent le souvenir sous la tutelle du monde poétique de Jammes. Le dispositif intertextuel influe sur la forme du C.R.E. évoqué par le narrateur, lui conférant ses propriétés dont la plus frappante est cette

188

Ibid., p. 1062.

189

L2, p. 316.

soudaine précision botanique, tout à fait exceptionnelle chez un auteur qui concentre tout son intérêt sur la morphologie du terrain au détriment des êtres vivants qui le peuplent.

La fictionnalisation est pourtant quelque peu gâtée par ce « dont il parle » qui resitue le monde évoqué après les deux points dans son contexte de papier. Il en va de même dans l'exemple suivant, où l'incise « lorsque je lis Proust » nous rappelle la frontière fiction-réalité. Mais le choix du nom de la bonne littéraire au détriment des bonnes de la maison familiale de Saint-Florent, dont les noms ont été donnés quelques lignes plus haut (Marguerite, Nanette et Julia), ainsi que cette espèce de métalepse du narrateur au deuxième degré¹⁹⁰ : « dans la maison de Combray, lorsque je lis Proust, je rentre encore derrière Françoise chez moi¹⁹¹ », aboutissent à fictionnaliser la relation. Signalons au passage la dépersonnalisation psychologique et physique que ce choix entraîne pour les personnages — les trois bonnes — du récit factuel, identifiées sans plus à un type littéraire (la bonne proustienne) et privées par conséquent de toute autonomie. Elles n'existent que par leur ressemblance avec un personnage de fiction.

La référence dépasse largement le domaine littéraire et la focalisation sur une fiction pour embrasser aussi l'histoire, l'art et la culture en général, comme dans ce passage particulièrement touffu sur Lucerne où, pour rendre compte de l'impression que la ville provoque sur son imagination, le narrateur

190

GENETTE (1972, p. 135) appelle « métalepse narrative » la figure par laquelle « le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique ». Nous adaptons un peu librement ce terme pour désigner l'irruption du narrateur d'un texte donné (M1) dans le monde fictionnel d'un texte évoqué (M2).

191

CGC, p. 1033.

convoque de nombreuses références historiques qui orientent la description — que nous ne donnons pas ici — des lieux :

Lucerne sous une noire pluie d'orage [...] ; le vide déployé et oppressant, si ample qu'on le dirait poussiéreux, est celui même que saisit, dans le prologue du film *L'Année dernière à Marienbad*, la caméra coulissant dans l'enfilade des salons évacués. [...] Ce qui s'avance pour l'imagination avec une pâleur et une démarche de théâtre, sur ces parvis retentissants [...] : c'est le profil du ténor De Reszké, tel qu'il blasonne encore les paquets de cigarettes, c'est une *diva* du temps de Caruso ou de Chaliapine au bras d'un archiduc incognito, le plastron en jabot du banquier Reinach à la veille du krach de Panama, c'est le dolman bleu du Roi Vierge ou — chère à Barrès et assassinée non loin d'ici sur l'embarcadère d'un lac suisse — l'impératrice de la Solitude.¹⁹²

L'accumulation de références au monde de l'opéra et à une certaine image décadentiste fin de siècle qui culmine avec l'« impératrice de la Solitude », épithète utilisé par Barrès pour se référer à Élisabeth d'Autriche, assassinée à Genève sur le chemin de la station des bateaux à vapeur, place au premier plan l'élaboration imaginaire. Signalons que, bien que ces personnages aient vraiment existé, leur théâtralité (ils sont acteurs ou vivent comme tels) leur confère une filiation fictionnelle où vient s'estomper le réalisme descriptif de la première partie du fragment. Lucerne est transformée en décor de théâtre dont la scène animée par des créatures fantomatiques parvient à engloutir le quai vide.

L'accumulation des références peut également adopter une forme exponentielle ; aussi, dans un passage de *FV* (M1), Gracq parcourt-il le trajet

192

Ibid., p. 944. Le « Roi Vierge » était le surnom de Louis II de Bavière (voir notes, pp. 1638-1639).

que suivait Breton entre l'hôpital militaire de Nantes¹⁹³ et le parc de Procé, et que celui-ci évoque dans ses *Entretiens* (M2), le liant à son tour à certains passages des *Illuminations* (M2₂) de Rimbaud¹⁹⁴.

Le parcours d'un lieu est placé sous la tutelle d'une fiction emblématique qui résorbe ce lieu : les terres castillanes ne sauraient avoir d'existence propre sans *Don Quijote*¹⁹⁵, tout comme le Gers n'existe que par les *Trois mousquetaires* :

Le souvenir de ce livre, [...] ne m'a jamais quitté très longtemps au long de ces journées de routes gasconnes : il surgissait de partout, tantôt provoqué, tantôt plaisamment hallucinatoire, aussi bien du menu qui, à l'hôtel, me proposait, pour me mettre en train, un *Pousse-rapière* [...] que du chapeau conique coiffant les tourelles des hobereautières du cru, retroussé de toutes parts à sa base comme par sa flamberge la cape d'un capitain. La bonne humeur de cette fiction légère, pleine de chapeaux à plumes, d'auberges et de colichemardes, de châteaux bleus qui s'éloignent au fil de la route, et qui sent pour moi comme aucune, avec le coup de l'étrier, le petit vent frais du matin, me servait de viatique : je voyais le paysage par les yeux de ces chevaucheurs empanachés à qui la terre pesait si peu.¹⁹⁶

Il ne s'agit pas seulement d'une référence littéraire dont la remémoration accompagne le voyageur. Absolument tout dans le C.R.E. du fragment n'a d'existence réelle qu'en tant que reflet de son existence littéraire dans le C.R.I. du roman de Dumas, de telle sorte que vision du narrateur et vision

193

Où il travailla comme infirmier entre 1915 et 1916 et où il rencontra Jacques VACHÉ, un autre des *leitmotive* de l'imagerie surréaliste que Gracq tisse autour de Nantes.

194

Cf. *FV*, pp. 802-803.

195

Voir *CGC*, p. 965.

196

Ibid., p. 961.

des personnages de fiction se fondent en une seule.

3.3.2.2. *L'hypotypose*

La figure qui concentre le degré maximal de fictionnalisation est l'hypotypose, définie par Fontanier comme celle qui « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante¹⁹⁷ ». Voici un exemple particulièrement riche qui s'ouvre par une citation des *Chouans* de Balzac déclenchée par le paysage vendéen :

...Au milieu des dangereux escarpements des roches de Saint-Sulpice... Brusquement ce paysage inquiétant que vient de contourner l'Èvre me ramène à la vignette ainsi légendée d'une livraison à bon marché des Chouans de Balzac [...]. Mlle de Verneuil, seule, à la nuit tombante, face au couteau de Fougères, un poignard afghan passé dans sa ceinture, escalade les rocs du Nançon qui s'entassent plus haut que la pointe d'aiguille du clocher de Saint-Sulpice ; son amazone traîne dans les ajoncs, un voile d'étamine — semblable au pavillon de combat de ces indomptables ladies victoriennes qui se mettent en route, indifféremment, pour l'escalade de la Jungfrau ou pour la chasse au tigre — flotte au vent amarré à son canotier. Ce qu'elle chasse dans un si étrange équipage, au travers de la nuit peu sûre, en se tordant les chevilles sur le sentier que traverse déjà le cri équivoque de la chouette, c'est son amant, le marquis de Montauran, l'envoyé des princes, et elle ne sait du tout si c'est pour le livrer ou se donner à lui [...]. Jamais je n'ai pu passer à Fougères sans gravir le coteau central de la ville, pour ranger un moment ma voiture au pied de l'église Saint-Léonard [...]. Passé le portillon [...] j'entre soudainement au cœur d'un livre comme on entrerait par magie au cœur d'un diamant [...]. Voici, à droite, les pierres disjointes de la tour écrêtée du Papegaut, sur laquelle s'élevait la maison louée par Corentin pour Marie de Verneuil — voici les

197

FONTANIER, 1968, p. 390. Ce procédé stylistique est aussi utilisé pour évoquer une Rome imaginaire nourrie exclusivement de références littéraires : la forme extrêmement détaillée de la description de la banlieue contraste avec la caractérisation qui la précède : « étrange promenoir de songes » (cf. L2, p. 295).

précipices qu’escaladent les chouans de Marche-à-Terre dans le final grandiose de la dernière nuit [...]. Voici l’*escalier de la Reine* que dévale en torrent la robe de Marie à la recherche du *Gars* — voici la masse de l’énorme château chevauchant le ressac figé des blocs de schiste — les roches de Saint-Sulpice où va monter la fumée fatale [...]. Derrière moi, à gauche, cachés un moment par l’épaule de la colline, le val de Gibarry, le *Nid-aux-Crocs*, et la chaumière sanglante de Galope-Chopine — à droite, à quelques pas, le poste de garde placé par Hulot tout contre Saint-Léonard. Presque en face — et ici l’attention se fait aiguë, l’œil cherche à serrer de plus près la distance exacte — le rebord abrupt de l’autre versant du Nançon : c’est là, impossible de ne pas en convenir, que Marie à la promenade a reconnu brusquement, au-delà de la rivière, le *Gars* et son état major de chasseurs du roi ; c’est de ce rocher même, en face de la Promenade, qu’à travers la vallée Mme du Gua a ajusté si soigneusement sa rivale, qui se tenait debout exactement là où je suis ; le coup de feu tiré il y a deux siècles va de nouveau partir ; les fantômes couchés se relèvent à l’appel d’une écriture magique : tout recommence, *tout est vrai* ; il n’y a pas plus d’une portée de fusil. Et maintenant l’œil revient se fixer sur ces “dangereux escarpements de roches de Saint Sulpice” où une silhouette frêle et haute brille encore dans le soir, et s’éclipse, et reparait par intervalles en s’élevant comme une torche allumée : tout l’incendie de lande sèche qui habite le livre se consume en elle, vole avec elle. Brûlant fantôme — cyclone si tendre — reine à travestissements d’un prodigieux Opéra du bocage, que la nuit te soit longue ! la nuit folle où tu cherches ton amant dans le dédale des haies, avec ton voile flottant, ton kandjar ciselé et ta longue traîne — fabuleusement élégante — en sautant les échaliers. Et que ta merveilleuse extravagance — longtemps, toujours ! — enflamme l’une après l’autre, l’une à l’autre, chacune des pages du livre enchanté.¹⁹⁸

De nombreux recours sont mis à contribution dans ce passage pour assurer la réussite de l’hypotypose. L’extrême détail de la description de la scène des *Chouans* où Marie de Verneuil attend son amant le marquis de Montauran, doublée à son tour d’autres références (les *ladies* victoriennes, l’ascension de la Jungfrau), prépare le lecteur à l’irruption du narrateur dans la fiction de Balzac. Le moment où se produit ce que nous avons appelé métalepse au

deuxième degré est clairement délimité dans le texte par le verbe « entrer » : « Passé le portillon [...] j'entre soudainement au cœur d'un livre comme on entrerait par magie au cœur d'un diamant ». Le narrateur se situe donc à l'intérieur de ce livre tridimensionnel déplié dont il a une vue panoramique. La multiplication d'expressions déictiques organise l'espace de fiction en fonction de la position du narrateur — l'indice d'ostension « voici », les adverbes ou locutions adverbiales spatiaux : « là », « à droite », « en face ». L'emploi du présent aussi bien dans la description du C.R.I. située au début du fragment que dans celle du C.R.E., placée entièrement sous la dépendance de la première qui la motive voire l'engendre, homogénéise les deux mondes. Dans la première partie, le présent actualise le récit de Balzac, rend vivante la scène romanesque en la rapprochant du présent du narrateur ; dans la seconde, le présent a une valeur déictique au même titre que les autres expressions déictiques que nous venons d'énumérer, car il coïncide avec le temps de l'énonciation du narrateur (le décalage par rapport au moment de l'énonciation des temps verbaux se référant à la fiction de Balzac est alors marqué par l'emploi hésitant des temps du passé — « élevait », « a reconnu », « se tenait » — parfois en alternance avec le futur — la périphrase verbale inchoative « va monter », « va de nouveau partir » — voire le présent — « escaladent ». La résurrection des créatures de papier — « les fantômes couchés se relèvent » — souligne la transmutation de la fiction en réalité : « *Tout est vrai* ». Toutes distances supprimées, le narrateur peut enfin s'adresser à Marie de Verneuil qui n'est plus une *non-personne*, celle dont on parle, pour reprendre l'expression de Benveniste, mais l'allocutaire du *je*.

Cette reprise du récit de Balzac n'est pourtant pas très fidèle. Comme lorsqu'il adapte les citations en fonction de ses trous de mémoire, Gracq s'approprie personnages, lieux, anecdotes et les fait fonctionner au profit de

sa propre fiction. Jean Bellemin-Noël s'interroge à juste titre sur l'écart entre l'élégante Marie de Verneuil récréée par Gracq — « avec ton voile flottant, ton *kandjar* ciselé et ta longue traîne — *fabuleusement élégante* — en sautant les échaliers » — et la Marie balzacienne qui « est sans doute d'une élégance fabuleuse, mais [qui] ne porte ni robe à traîne ni canotier à long voile : à cet instant, dans les raidillons de Saint-Sulpice à Fougères, elle est déguisée en chouan !¹⁹⁹ ».

3.3.2.3. *Vérifications*

La référence littéraire décide du statut de la référence réelle dans le fragment. Le narrateur devient un vérificateur de correspondances entre le monde réel et le fictionnel. Le pôle du fictionnel peut parfois s'étendre à certains aspects biographiques concernant l'auteur. Ainsi, Gracq cherche à Mirande la caserne où Alain-Fournier fit son service militaire : « Est-ce dans le vilain bâtiment au crépi jaune qu'on aperçoit un peu à l'écart de la ville au-delà du vallon feuillu ?²⁰⁰ ». Mais l'entreprise de vérification n'est pas toujours couronnée de succès. La visite de Sessenheim, le village alsacien cadre des amours de Goethe avec Frédérique Brion, s'avère incapable de ressusciter l'épisode passionnel : « après quelques allées et venues incertaines dans les ruelles vides, j'ai quitté ce lieu épuisé²⁰¹ ».

199

Jean BELLEMIN-NOËL, 1998, p. 113, note 10.

200

Cf. *CGC*, p. 961.

201

L, p. 275.

Le périple en Italie raconté dans *ASC* est plus que tout autre, compte tenu du dépôt de sédiments culturels qui rend impossible le regard naïf, motivé par la vérification scrupuleuse du degré de correspondance entre les deux mondes :

Mais si la flasque et tiède nouvelle de Lamartine²⁰² ne se réchauffe plus au panorama de Naples, les deux sonnets étroitement entrelacés de Nerval [...] “Myrtho” et “Delfica”, pareils à ces armoiries hypertrophiées qui mangent presque les façades *plateresques* de Valladolid ou de Salamanque, non seulement continuent pour moi à blasonner le golfe de leurs vers énigmatiques, mais encore se substituent à lui plus qu’à moitié, en réajustent et en modulent le souvenir qu’ils nettoient de toutes ses scories, ramènent à une pureté, à une netteté de lignes emblématiques. [...] Suis-je vraiment allé à Naples ? En tout cas, cela m’a à peine gêné.²⁰³

Dans ce passage, le narrateur explicite la permutation du monde réel et le monde fictionnel en introduisant un intéressant critère, celui de la pureté, qui met en évidence son positionnement panfictionnaliste. Le modèle réel est ramené au statut de copie imparfaite dont les « scories » contrastent avec la « netteté de lignes emblématiques » de l’idéal que représente le modèle fictionnel.

L’inversion du rapport monde fictionnel-monde réel, où le premier préexisterait au second, amène le narrateur à évacuer le second terme du rapport au bénéfice exclusif du premier lorsque la correspondance entre les deux n’est pas satisfaisante ou passe totalement inaperçue :

Il y a une phrase curieuse sur Rome dans la *Lettre à Fontanes* de Chateaubriand : “En hiver — écrit-il — les toits des maisons sont couverts

202

L’auteur fait référence à *Graziella*, dont il a été question quelques lignes plus haut.

203

ASC, pp. 892-893.

d'herbe, comme les toits de chaume de nos paysans.”

Cette bizarre remarque [...] m'a poursuivi plus d'une fois dans mes promenades à travers les rues. Elle était cause que mon regard se fixait souvent plus haut qu'il n'est habituel quand on déambule dans une ville, mais, hélas ! il n'y a plus trace à Rome, si elles ont jamais poussé sur ses toits, de ces petites prairies suspendues. N'importe : elles conservent pour moi en imagination aux bâtiments de la ville un peu de cette étrangeté qui leur fait trop défaut [...].²⁰⁴

L'intertextualité n'est jamais chez Gracq un ornement, mais un moyen permettant à la réalité d'accéder à un statut de dignité qui ne sera pourtant jamais comparable à celui du monde fictionnel. Ce qui existe n'a de valeur que parce qu'il reflète, imparfaitement, cette image platonicienne des origines, cette pureté du monde du *comme si*. S'il déclare dans *ASC* « mon regret est d'avoir manqué Trieste²⁰⁵ », c'est pour se lancer immédiatement après dans un assez long passage sur cette ville, nourri exclusivement de ses souvenirs littéraires et contenant un hypothétique programme de vérification :

J'y aurais cherché les traces du deuil, du long deuil de l'empire du Milieu traîné par une ville qui fut le poumon de l'Autriche-Hongrie, la tristesse d'une Venise sans canaux, sans tableaux et sans touristes, le fantôme d'une *City* mort-née [...].²⁰⁶

On le voit, il ne reste qu'à congédier la réalité — et l'abandon de la fiction pour les fragments est du coup conjuré — devant l'autosuffisance du monde

204

Voir *ibid.*, p. 905.

205

CGC, p. 1001.

206

Idem. Ce passage est à rapprocher d'un autre où le narrateur, qui n'a pas encore visité Rome, nous livre un portrait de cette ville avec, à l'appui, des références à la littérature et à l'opéra (CHATEAUBRIAND, *La Tosca*). Cf. L2, p. 295.

fictionnel. Et quand celui-ci n'existe pas, ou plutôt n'est pas encore connu du narrateur, il est « pressenti » :

À Ancenis, cet après-midi, j'ai tenté de retrouver la rue où, en 1919 et 1920, le jeudi après-midi, j'allais prendre ma leçon de piano chez les demoiselles R. Je ne sais si une sensibilité d'enfant est capable d'enregistrer, de déceler dans une scène vécue le timbre exact qui viendra réveiller plus tard la lecture d'un grand romancier — mais si cela peut être, c'est bien rue Barême, à neuf ou dix ans, que j'ai découvert Balzac.²⁰⁷

Le recours massif à l'intertextualité sape tout le travail autobiographique des fragments. Pour que le monde accède au texte, il faut qu'il soit assimilable à la littérature et, donc, à la fiction. Julien Gracq devient une construction aussi fictionnelle que celle des lieux et des circonstances de fiction dont il s'entoure, un être de papier qui lit, écrit, visite, rémémore des livres²⁰⁸. À la différence de Breton, qui a « vécu ses livres²⁰⁹ », Gracq inverse la relation en nous présentant une vie lue. Le panthéon littéraire dont s'entoure le Moi fait de lui un personnage littéraire qui, comme Chateaubriand, se construit une identité creuse²¹⁰.

207

L2, p. 356.

208

L'écrivain qu'il est trouve son origine et son terme dans les livres. Même les possibles de son récit autobiographique — ce qu'il aurait pu être — sont aussi dictés par les livres : fasciné par l'existence snob des personnages de *Lewis et Irène* de Paul MORAND, il songea un instant à se présenter au concours des Hautes Études commerciales pour devenir homme d'affaires (cf. *ELEE*, p. 693). Ce n'est pas l'anecdote ce qui nous intéresse, mais le fait que, une fois de plus, la notation autobiographique est subordonnée au discours littéraire.

209

AB, p. 514.

210

Voir sur cette question Javier del PRADO *et al.*, 1994, pp. 141-142.

*Il me semblait que nous venions de pousser
une de ces portes qu'on franchit en rêve.
Le Rivage des Syrtes*

4. Le traitement fictionnel des thèmes des récits dans le fragment

À l'imprécision qui caractérise l'usage de nominations génériques telles que roman ou récit, que Gracq semble employer indifféremment comme nous l'avons vu au chapitre précédent, il faut ajouter maintenant le fait que le métadiscours gracquien se réfère, si l'on excepte les rares remarques concernant le fragment, soit à un ouvrage précis, soit à l'ensemble de sa production. Gracq n'aborde pas séparément les deux volets de son œuvre qui est perçue comme un continuum. Et s'il le fait, comme dans le passage suivant, c'est pour mieux signaler la symétrie entre fiction et non-fiction. Ici, les routes désertes parcourues à satiété dans les fragments sont assimilées au thème de la chambre vide qui règne dans les fictions et qui est d'ailleurs repris dans les fragments comme nous l'avons vu :

Routes qui ne mènent plus nulle part, perspectives inhabitées qui ne donnent sur rien, comment ne pas voir qu'elles sont sœurs de ces pièces vides, pleines de gestes fantômes et de regards que nul ne renvoie, dont la vacuité centrale a trouvé place malgré moi dans chacun de mes livres ?²¹¹

Cette perception continue de son œuvre est une conséquence directe du rejet gracquien des distinctions génériques. Mais elle permet en outre d'assimiler

211

Voir *CGC*, p. 969.

le deuxième volet au premier et non pas l'inverse (nous ne rencontrons jamais chez Gracq des affirmations du genre : « Ce que je raconte dans mes fictions, c'est ma vie ») ce qui confirme encore une fois la supériorité de la fiction, aune à laquelle va se mesurer le fragment.

4.1. Continuité thématique

Nous retrouvons les thèmes gracquiens aussi bien dans la fiction que dans les fragments. Non seulement Gracq transpose tel ou tel épisode du vécu dans la fiction ; mais la fiction entière (actants, scènes, séquences) est aussi reprise dans la soi-disante autobiographie. Dans les deux cas, la priorité est donnée au sensoriel sur l'événementiel, ce qui entraîne une subversion de la fonction référentielle, de telle sorte que si l'on prend les fictions de Gracq, surtout les dernières, et ses fragments, on a l'impression de lire toujours la même histoire. Sur le plan actantiel, aussi bien les héros de fiction que le narrateur des fragments ne sont qu'un regard qui contemple le monde, des veilleurs de signes — ce qui explique que Gracq ouvre dans tous ses ouvrages un large éventail de références visuelles — photographies, films, vignettes, peinture, etc.²¹² — qui n'ont ni d'épaisseur psychologique ni de traits physiques précis. Ce sont des êtres faits à l'image de la *fiche signalétique* qui ignorent aussi bien les obligations professionnelles ou familiales que les contraintes sociales et dont l'exemple le plus clair reste Grange (notons que les trois premières lettres de ce nom coïncident avec celles du nom de l'auteur) :

212

Cf. l'étude de Bernard VOUILLOUX, 1989b.

*Fiche signalétique des personnages de mes romans :**Époque* : quaternaire récent.*Lieu de naissance* : non précisé.*Date de naissance* : inconnue.*Nationalité* : frontalière.*Parents* : éloignés.*État civil* : célibataires.*Enfants à charge* : néant.*Profession* : sans.*Activités* : en vacances.*Situation militaire* : marginale.*Moyens d'existence* : hypothétiques.*Domicile* : n'habitent jamais chez eux.*Résidences secondaires* : mer et forêt.*Voiture* : modèle à propulsion secrète.*Yacht* : gondole, ou canonnière.*Sports pratiqués* : rêve éveillé — noctambulisme.²¹³

La matière autobiographique ne devient digne d'accéder à la postérité de l'écrit que si elle peut être assimilée, d'une manière ou d'une autre, à la matière littéraire, ce qui, chez Gracq, revient à dire, le plus souvent, à la matière fictionnelle.

La sélection thématique exclut ainsi des fragments les moments où l'individu n'est pas assimilable au prototype actantiel décrit dans la *fiche signalétique* : Gracq ne se montre jamais au travail (si ce n'est celui de l'écriture) ; il tire la matière de ses livres de non-fiction soit des périodes de vacances²¹⁴, dont il

213

L, p.153. Cf. chapitre premier. On pourrait rapprocher la fiche signalétique de Gracq du début de *Jacques le fataliste* : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? » (DIDEROT, [1796], 1951, p. 475). Dans les deux cas, l'illusion référentielle est remise en question. Gracq remplace la modalité interrogative par la modalité assertive se basant sur le modèle des documents d'identification personnelle. Mais il remplit le document avec des informations inattendues à chaque fois pour mieux rappeler au lecteur qu'il entre dans un monde de fiction à part entière.

214

Voir par exemple *CGC*, p. 947.

profite pour voyager et qui donnent lieu à d'innombrables fragments paysagers, voire à un ouvrage entier tel que *ASC*, soit de son enfance, qui se trouve à l'origine de *FV* et de *EE* et qui pointe çà et là dans les fragments, soit des moments de l'âge adulte — toujours appartenant à sa jeunesse — coupés de tout projet d'avenir et de tout lien avec le passé comme ceux vécus par le jeune Poirier à Caen²¹⁵ et à Quimper, où « l'heure n'était pas aux longs projets ni aux longs espoirs²¹⁶ », ou au front. Dans tous les cas, sauf dans celui de l'enfance, il s'agit d'une situation exceptionnelle et vécue par le Moi comme provisoire²¹⁷.

Il est légitime de se demander si cette continuité thématique ne constitue pas en soi une certaine forme d'intertextualité par dérivation, en ce sens que les blancs entre les fragments sont le seul indice — et il disparaît dans *EE* ou *FV* — qui nous rappelle que nous ne sommes plus face à une fiction. Ainsi le jardin des plantes est un lieu urbain de prédilection dans la fiction comme dans la non-fiction²¹⁸. L'impasse, un motif du thème de la route, se retrouve aussi bien dans la fiction — la barrière qui empêche Simon de rejoindre Irmgard dans *Pi* —, dans *FV* — avec les « rues qui finissaient en impasse aux lisières de Nantes » — ou dans *EE* — où le point d'arrivée de la promenade fluviale sur l'Èvre est un barrage²¹⁹.

215

L2, pp. 279-285.

216

CGC, p. 1024.

217

Le mot « sursis » revient significativement à plusieurs reprises (cf. *CGC*, p. 1025, p. 1029).

218

Voir respectivement *RS* (pp. 594 et *ssq.*) et *FV* (p. 789).

219

Bernard VOUILLOUX, 1986b p. 148.

Le personnage de Mona — la jeune et très belle veuve énigmatique qui tient de la fée, ou plutôt de l'ondine, que Grange rencontre dans la forêt par un jour de pluie, et qui constitue l'exemple emblématique de la femme initiatrice, tant prisée par les surréalistes, par laquelle l'homme se laisse conduire — réapparaît dans plusieurs fragments. Voici un exemple que nous trouvons dans une énumération, à la manière des *Je me souviens* de Perec, dans laquelle le narrateur égrène les souvenirs de son séjour aux États-Unis :

Le petit sentier dallé des trottoirs entre ses banquettes de pelouses ; les étudiantes y marchaient pieds nus sans aucun bruit sous les arbres, leurs livres sous le bras. *L'arboretum*, une vraie forêt où je me perdis, avec l'étudiante qui me guidait ; elle faillit marcher sur un serpent d'un noir de jais, rayé de blanc, qui traversait le sentier.²²⁰

Le personnage de l'étudiante ne partage pas seulement avec celui de Mona sa condition féminine : les deux figures sont jeunes, belles — comme le suggère l'érotisme qui se dégage de la description des jeunes filles marchant pieds nus — et pleines d'ambiguïté — l'attribut du serpent noir renvoie à l'épisode biblique de la Genèse (perte par tentation)²²¹ ; le cadre commun — une nature idyllique et vierge — renforce cette coloration biblique. Quant à l'action que réalisent les deux personnages qui prennent part dans cette scène, elle reproduit les rôles femme-actif / homme-passif — perdu, il suit la femme — de Mona et de Grange. L'action féminine, comme l'annonce cette ambiguïté qui se dégage de son aspect extérieur (beauté dangereuse), consiste à guider l'homme vers sa perte. Or la relation avec Mona apparaît aussi dans

220

L2, p. 380.

221

Mona « était spontanée, mais elle n'était pas limpide : c'était les eaux printanières, toutes pleines de terre et de feuilles. Les paroles étaient d'une enfant, mais leur audace n'était pas toute naïve [...]. » (*BT*, p. 31).

BF comme un obstacle à la réalisation de la destinée de Grange.

4.2. *Continuité stylistique*

Nous avons vu que la poétique gracquienne du fragment se réclame d'une plénitude, toujours inaccessible — il faudrait que ce soit de la fiction —, mais recherchée, qui se traduit par un style qu'on pourrait qualifier d'achevé. En effet, Gracq ne baisse pas la garde dans le fragment. Il adapte, à des textes non fictionnels, cette préciosité que certains lui ont reproché²²² :

M. Bernard Pivot trouvera en quantité des embûches pour ses dictées. Car ce ne sont que pourchas, planèzes, siccités, brandes, embus, gagnages, sylves, adrets, sphaignes, carex, burons, fagnes et terres méhaignées. On aura le Littré en sept volumes à portée de la main ; [...] M. Gracq est aussi captivant que le Grand Larousse quand il revoit ses classiques [...]. Sa réhabilitation du style de Napoléon entraînera-t-elle la NRF à réimprimer le volume de la correspondance impériale établi par Maximilien Vox [...] ?²²³

Que ce soit dans l'essai littéraire, dans la description paysagère ou dans les microrécits autobiographiques, les seuls qui conservent des bribes de linéarité diégétique, Gracq continue d'écrire comme il le faisait dans ses fictions. Si des passages entiers peuvent se trouver aussi bien dans un récit que dans un fragment, ce n'est pas seulement parce qu'ils racontent la même chose, mais

222

Gracq est un auteur assez cité dans *Le Bon Usage* et pas toujours comme l'exemple à suivre.

223

Angelo RINALDI, 1992, *s.p.*

parce qu'ils le font de la même manière. Ainsi, l'odeur du maquis corse qui « vient au-devant de vous au large du port d'Ajaccio et ne vous quitte plus²²⁴ », nous la retrouvons dans *Pi* évoquée par Simon : « Quand on approche de la Corse, pensa-t-il, l'odeur du maquis vient occuper les narines à des kilomètres de la côte²²⁵ ». Dans les deux cas, l'odeur précède le lieu et l'annonce. Plusieurs odeurs coexistent en outre dans un même lieu. L'« odeur du varech mouillé » et celle de « la résine chaude » de Pornichet qui s'affrontaient dès que le narrateur des fragments « débarquai[t] à la gare »²²⁶, sont toutes deux dans la mémoire de Simon : « La gare des vacances d'un coup saute sur lui où, la tête dilatée, un peu étourdi, la narine ouverte, du pin au varech, pour un mois entier il réapprenait à vivre entre deux versants d'odeurs²²⁷ ». On le voit, ce n'est pas seulement que Gracq évoque des odeurs, c'est que narrateur des fragments et personnage de fiction partagent les mêmes modalités perceptives. Il est impossible de se dérober au jeu vertigineux des récurrences stylistiques que l'on trouve presque identiques dans les deux volets. Que l'on nous permette de donner un dernier exemple avec ce bruit « de l'argenterie cliquetante que l'on resserre lentement au creux d'une après-midi somnolente et chaude²²⁸ » dans les cuisines de l'Hôtel des Vagues dans *BT* — et qui, de surcroît, rappelle à Gérard, le narrateur du journal et *alter ego* fictionnel de Gracq, « certains souvenirs presque cristallins

224

L, p. 167.

225

Pi, p. 447.

226

L, p. 219.

227

Pi, p. 465. Ces rapprochements ont été signalés par Bernard VOUILLOUX (1989a, pp. 76-77) et par Bernhild BOIE (II, p. 1359 et 1439).

228

BT, p. 127.

de l'enfance²²⁹ » — qui devient, dans le *Relais de Pen-Bé* où Simon s'arrête pour déjeuner, « ce bruit des cuillers rangées dans les tiroirs²³⁰ » pendant « la jointure béante qui raccorde à l'après-midi l'heure du déjeuner²³¹ ».

Selon Starobinski, il serait faux de voir un manque d'authenticité dans cette langue châtiée commune aux deux volets, qui homogénéise jusqu'à un certain point, voire totalement, fictions et fragments, dans ce « français littéraire promu par l'entreprise d'éducation nationale et élaboré "en lisant en écrivant" conformément aux instructions officielles²³² » qui rejette le laisser-aller et les marques de l'oralité²³³. Starobinski dénonce en effet la méfiance manifestée par la critique à l'égard de l'authenticité des expériences autobiographiques d'un Chateaubriand ou d'un Rousseau. Cette méfiance, provoquée par la perfection d'un style qui « faisait écran entre la vérité du passé et le présent de la situation narrative²³⁴ », serait basée sur une conception erronée du style qui y verrait la juxtaposition d'une forme à un contenu et non pas, comme le propose Starobinski, un écart. Or un style

229

Idem.

230

Pi, p. 426.

231

Idem.

232

Michel MURAT, 1991, p. 116.

233

Certes, dans certains fragments, Gracq se permet une certaine liberté d'allure — introduction de néologismes et d'anglicismes, par exemple, *style agenda*. Mais, comme le signale Bernard VOUILLOUX (1991, p. 89), il ne faut pas confondre ces libertés avec un style négligé. Si Gracq fait des concessions à un certain beylisme de l'écriture par la manière dont il se livre à la notation rapide des sensations, il s'agit moins d'un laisser-aller que de l'adoption de formes plus économiques pour mieux servir ses nouvelles intentions.

234

Jean STAROBINSKI, 1970, p. 85.

perçu comme « très littéraire » par le lecteur produit un effet anti-autobiographique que l'expression « trop beau pour être vrai » résume si bien²³⁵. C'est ainsi qu'un autre critique, James Olney, n'hésite pas à qualifier le *bios* mis en place par Yeats d'irréel ; non pas que le poète irlandais raconte des événements attestés comme faux, mais, en leur conférant une finition artistique, il les rend peu réels²³⁶.

La langue n'est pas, chez Gracq, l'instrument mis au service de la construction d'une identité, ou plutôt cette identité n'est autre chose que la possession d'une certaine langue qui affiche sa littéarité et, ce faisant, dénie toute existence extra-linguistique à l'individu. Celui-ci étant exclusivement littéraire, il ne faut pas chercher la « présence personnelle de l'écrivain » ailleurs que dans « le timbre, le ton, le mouvement de la phrase²³⁷ » qui affichent en permanence chez Gracq le rejet de l'« universel reportage ».

235

Nous sommes conscients de l'impressionnisme d'une telle conception du style, mais il ne s'agit point ici d'épuiser la question, passionnante certes mais stérile pour notre propos, de ce qu'est la stylistique. Le style, tel que nous l'entendons ici, est « l'ensemble de procédés d'individuation du langage propres à un auteur » (Anne MAUREL, 1994, p. 69).

236

James OLNEY, [1980], 1991, p. 45.

237

P, p. 867.

4.3. *Poétique de l'événement*

Gracq revendique le sentiment poétique de l'Histoire de Chateaubriand et regrette qu'il soit absent chez les grands auteurs contemporains²³⁸. Dans *RS*, Gracq « avai[t] en vue une espèce d'esprit-de-l'histoire, détaché de toute localisation et de toute chronologie précise²³⁹ ». La poésie que distille l'Histoire et dont Spengler aurait, selon notre auteur, tiré l'essence dans son controversé *Déclin de l'Occident* va être transposée dans les récits avec le résultat que l'on sait²⁴⁰. Mais qu'en est-il de cette poésie dès lors qu'il s'agit de raconter des événements qui ont vraiment eu lieu ? La stratégie de fictionnalisation, que nous allons analyser maintenant, va consister précisément à rapprocher les bribes d'autobiographie que l'on trouve dans les fragments des récits en faisant en sorte que les premiers produisent chez le lecteur la même « impression de mise en scène et d'irréalité » que Gracq admire chez son ami, l'écrivain Stanislas Rodanski²⁴¹. Essayons donc de voir comment Gracq réussit-il à produire cette *impression*.

238

Cf. Jean CARRIÈRE, 1986, p. 163.

239

« Entretien avec Jean Roudaut », II, p. 1217.

240

Ce qui n'empêche pas à Gracq de contester les théories de SPENGLER (voir « Entretien avec Jean-Louis Tissier », II, p. 1195).

241

Cf. « S. Rodanski, *La Victoire à l'ombre des ailes* », II, p. 1130.

