

manière, c'est-à-dire en faisant de sa production un tout cohérent où la pratique de la fiction ou du fragment dit la théorie, élaborée par Gracq dans la lignée de l'hybridation panfictionnaliste, tout comme la théorie dit la pratique.

2.1. Le désir mimétique

Cette espèce de malformation congénitale de la critique gracquienne que nous appelons *désir mimétique* consiste en un penchant inévitable pour la reformulation paraphrastique des textes de l'auteur. Que l'on ne s'y méprenne pas, il ne s'agit nullement ici — ce serait aussi prétentieux que stérile — d'établir la liste noire des excès de ce mimétisme, encore moins de formuler des jugements de valeur sur telle ou telle démarche critique. Nous voulons nous interroger sur les raisons qui se trouvent à la base de ce *désir mimétique* qui pousse souvent la critique à répéter Gracq plutôt qu'à tenter de l'expliquer, comme si le discours gracquien lui-même, celui que nous venons de présenter, venait phagocyter toute tentative de lucidité critique. Notre réflexion sur la critique gracquienne a donc pour but d'analyser les effets paralysateurs du discours gracquien et de voir comment ce discours conditionne largement la réception de l'œuvre gracquienne.

L'on peut distinguer trois générations dans l'ensemble déjà considérable des travaux consacrés à Gracq : l'impressionniste, la thématique et la poétique au sens large. Nous écartons ici les études que l'on pourrait grouper autour de

la troisième génération (énonciation, narratologie, stylistique, etc.) car à partir du moment où, du moins en théorie, leur présupposé méthodologique commun est celui de s'en tenir au texte, ces critiques semblent moins enclins au délire interprétatif. Il est indiscutable que la critique impressionniste est plus sensible à la paraphrase tautologique que les autres. Quant à la critique thématique, force est de constater qu'elle est le plus souvent pratiquée d'une manière peu méthodologique, car l'évocation des grands thèmes gracquiens ne conduit que rarement à une structuration organisée des motifs et, de manière encore plus exceptionnelle, à une analyse stylistique susceptible d'expliquer la manière dont ces motifs dynamisent et orientent la lecture.

2.1.1. En lisant *en lisant*

Les travaux qui ont précédé la célébration du premier colloque international consacré à l'œuvre de Gracq, qui a eu lieu à Angers en 1981, répondent presque exclusivement à une démarche impressionniste. Le fait que leurs préoccupations ne soient pas tant de l'ordre de l'analyse de l'œuvre que de celui de la revendication d'un écrivain méconnu nous semble tout à fait justifié¹²⁹ : il s'agit avant tout pour ces travaux de donner à connaître un auteur qui n'a que très peu retenu l'attention des critiques jusqu'alors. Aussi bien l'indifférence de l'œuvre de fiction de Gracq à l'égard l'expérimentation sauvage que connaît le roman dans les années soixante que le passéisme littéraire des fragments critiques se situent aux antipodes de l'entreprise de théorisation de la littérature qui, s'appuyant sur la linguistique, sur la psychanalyse lacanienne ou sur le marxisme althussérien ou maoïste, fut celle

129

C'est l'esprit, en termes généraux, des contributions aux numéros spéciaux que les revues *Marginales* (1970), *Cahiers de l'Herne* (1972) et *Givre* (1976) consacrèrent à Gracq.

du groupe *Tel Quel*. Il n'est donc pas étonnant que, à un moment où les nouveaux romanciers occupent le devant de la scène littéraire parisienne, Gracq soit présenté avant tout comme un auteur qui, se tenant à l'écart des modes, est tenu à l'écart par les critiques¹³⁰. Dans ces premiers articles qui lui sont consacrés, l'hommage coupe court au débat, la réflexion critique tourne à la révérence et le ton est souvent celui du panégyrique¹³¹. Les commentaires sont passionnés et leurs auteurs, médusés par la complexe machinerie symbolique gracquienne, semblent se donner pour tâche de répéter, tout en acceptant humblement qu'ils ne pourront jamais le dire aussi bien, le discours de l'auteur :

130

Voir par exemple Alain JOUFFROY (1976, p. 64).

131

Cette image généralisée d'un Gracq marginal, ennemi des conventions, est remise en question par quelques voix isolées. Le *Bulletin de l'Internationale lettriste* s'étonne de l'admiration qu'il provoque alors que son œuvre n'est qu'un *sous-produit* de l'écriture. (« Pourquoi le lettrisme ? ». *Potchlatch*, n° 22, 1955, repris dans *Potchlatch 1954-1957*, p. 1553. Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1985). Gracq, qui rédige « de jolies narrations qui ont pour thème une ambiance et ses diverses composantes », se fait un honneur d'avoir refusé le prix Goncourt, « alors que ce qu'il aurait dû faire tout simplement serait de ne jamais l'avoir mérité » (« Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955 ». *Potchlatch*, n° 24, 1955, *idem*, p. 190). Ce n'est pas étonnant. La pratique de l'insulte et de la critique radicale est une constante chez les lettristes, qui rejettent tout ce qui touche, de près ou de loin, au « spectacle » (au sens que Guy DEBORD donnera à ce mot par la suite). Plus récemment, Angelo RINALDI, critique littéraire de *L'Express*, dénonce dans un article publié dans cette revue en 1992 (*s.p.*) l'existence d'un certain état d'opinion qui a fait de Gracq un intouchable. Il se sert du même langage que l'auteur avait utilisé souvent dans *LE* pour le retourner contre lui : « [...] au prononcer de son nom, les carriéristes les plus fieffés, les chroniqueurs les plus obliques et, en général, tous les singes de l'art s'agenouillent à la façon des mafiosi au passage du saint-sacrement, dans l'espoir qu'il leur sera beaucoup pardonné pour être convenus d'une grandeur qui les domine. [...] Gracq ? Un Jünger sans aventures, sans papillons, sans folie. Une prose romanesque qui tient par l'amidon et non par le sperme ou le sang. Gracq ? La consolation et l'alibi des gens de lettres aux faibles tirages, en vertu du pari : la qualité n'atteignant pas le grand public, ce qui se vend peu ou pas a, par conséquent, du prix. Gracq ? Plus qu'une œuvre — un emblème et un exemple de vertu au-dessus du marigot des médias. » Le caractère marginal de ces voix justifie, nous semble-t-il, notre décision de reproduire ici le plus cru de leurs reproches. Le ton rageur sur lequel ils sont proférés montre que cette *doxa* de l'auteur n'est pas toujours forcément acceptée sans plus. Mais ce ton coupe court à toute possibilité de dialogue et donc de projet critique intersubjectif.

Devant certaines œuvres [celle de Gracq ici] [...], la critique se doit d'être non expliquante mais mimétique — répétant différemment, en un autre texte littéraire, comme un reflet de miroirs, le texte originel. Il ne s'agit en somme que de demander au commentaire de n'être pas ailleurs que l'œuvre dont il parle.¹³²

Je ne veux pas tenter une analyse critique : l'ample mélodie de la période presque baroque de son œuvre [...] entraîne le lecteur [...] dans les profondeurs du monde gracquien.¹³³

Un participant au colloque d'Angers — donc en milieu universitaire — se lance dans une diatribe anti-critique dans le plus pur style gracquien :

[...] je ne souhaitais pas me lancer dans un travail "critique" : en aurais-je la compétence, je trouve assez futile ce genre d'exercice, prétexte à trémolos lyriques, à projection narcissique, à fatuité déguisée, à querelles d'école, à éloignement de l'œuvre plus qu'à dégustation et jouissance du texte.¹³⁴

Nous retrouvons ici le même mépris pour la critique universitaire que nous avons constaté chez Gracq, à laquelle il est préféré l'impressionnisme, le même emploi du lexique gastronomique (« dégustation ») et érotique (« jouissance »). À l'image de l'auteur, le critique recherche le plaisir de la lecture mais sa condition même de critique le cantonne à l'imitation. Plus il se rapprochera du modèle gracquien, plus il aura des possibilités d'accéder au texte et d'éviter le narcissisme du travail universitaire. Les invectives anti-scientistes de Gracq ont porté leur fruit. Elles agiraient sur cette communauté d'initiés que sont ses lecteurs comme une sorte de maelström dans les

132.

Ariel DENIS, 1978, p. 13. Ami personnel de l'auteur, DENIS incarnerait le modèle de critique encouragé par l'auteur, comme celui-ci le suggère au passage dans sa préface au *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar (cf. II, p. 1138).

133

Stanislav JIRSA, 1972, p. 374.

134

Pierre BESNARD, 1981, p. 160.

profondeurs duquel ils se perdent avec ravissement :

[...] les amateurs de Gracq “vivent” la lecture de romans qui sont autant de croisières du *Redoutable*¹³⁵ [...]. C’est bien ainsi que, dans la foule profane, les initiés, à d’imperceptibles signes [...], établissent le réseau fragile et très puissant de leur connivence tacite. [...] ; ils sont frères en désir, appartiennent à une race d’hommes qui entre instinctivement en état de réceptivité amoureuse devant ce genre de textes [...].¹³⁶

Œuvre et auteur se confondent dans la contemplation du portrait de l’auteur, qui a aussi des effets paralysants :

Contemplant ce portrait — et il m’arrive souvent de le faire — je suis au bord d’une interrogation vacillante. Quel est l’homme qui est là, face à moi ? Vais-je trouver sous cette apparence de veilleur discret et froid le vrai visage scriptural de Gracq ?¹³⁷

Ces quelques lignes contiennent le catalogue des fantasmes de tout écrivain : blocage, impuissance, hésitation, peur de ne pas être à la hauteur, bref de ne pas trouver « le vrai visage ». La faible voix du critique semble ne pas pouvoir se débarrasser de la voix du père-auteur, qui veille de manière discrète mais froide, implacable, à ce que l’on ne s’écarte pas du droit chemin, et s’érige en écho de Gérard, l’auteur du journal de *BT*, critique littéraire à son tour, qui ressent cette difficulté, voire cette impuissance devant la tâche de dire, de raconter, commune d’ailleurs à tous les personnages gracquiens : « Je sens déjà combien je serai inhabile à en rendre la couleur [...]. Il faudrait pour cela

135

Le vaisseau de *RS*.

136

Philippe BERTHIER, 1990, p. 53.

137

Philippe LE GUILLOU, 1991, p. 15.

évoquer Poe¹³⁸ ».

La figure du veilleur, à laquelle on peut assimiler ces chercheurs de signes que sont les héros gracquiens, hante la critique :

Cela sonne à mes oreilles comme un avertissement discret mais péremptoire, l'avertissement du veilleur qui voit poindre à l'horizon un vol colossal de sauterelles auquel ne résiste aucune moisson [...].¹³⁹

L'acte de contrition constitue une autre variante de ce sentiment d'infériorité éprouvé par le critique : « Et que Julien Gracq me pardonne de m'être servi de son œuvre — exclusivement — pour inventer l'homme qu'il est », écrit Hubert Haddad à la fin d'un ouvrage où il s'efforce de reconstruire la biographie de Gracq à partir, fondamentalement, des données consignées dans son œuvre¹⁴⁰. Le caractère d'interdit qui entoure l'œuvre gracquienne devient encore plus frappant lorsque l'on aborde, comme ici, des aspects en rapport avec la vie de l'auteur.

Nous pourrions dresser ici — mais ce serait sans doute inutile puisque, comme on l'a vu, les raisons de cette irrépressible pulsion mimétique se trouvent dans la *doxa* de l'auteur — un catalogue d'affirmations qui vont toutes dans le même sens : Gracq est un cas de figure exceptionnel qui mérite une critique non moins exceptionnelle. Pour mener à bien ce projet, il

138

BT, p. 106.

139

Jean CARRIÈRE, 1986, p. 20.

140

Hubert HADDAD, 1986, p. 203. L'utilité de cette biographie était cependant non négligeable à un moment où le premier volume des *ŒC* de la Pléiade n'avait pas encore été publié. Le livre de HADDAD, était, avec celui de Jean-Louis LEUTRAT (1991), la seule source sur la vie de l'auteur à la disposition du critique.

suffirait de montrer que la connivence avec l'auteur est totale. Que l'on nous permette, pour finir, de citer un passage où Jean Carrière s'explique sur les effets magiques que produisit chez lui la découverte de l'œuvre de Gracq. Il s'agit ici d'un véritable exercice de style, d'un pastiche tellement réussi — le lecteur habitué à l'écriture gracquienne, après avoir vérifié avec surprise qu'il ne s'agit pas d'une citation de Gracq, retrouve immédiatement les principaux recours stylistiques et thématiques utilisés par l'auteur — qu'il mériterait de figurer dans *Palimpsestes* :

J'étais promeneur sur une plage souillée de détritits et d'épaves dont notre temps n'est pas chiche, quand, à l'écart, entre deux rochers battus par les vagues, j'ai découvert un coquillage d'une étrange beauté, aux couleurs irisées, changeantes comme la mer, un coquillage remonté des grandes profondeurs, non répertorié dans les nomenclatures les plus autorisées, et j'eus l'ingénuité de le porter à mes oreilles. Et me parvint, *enfin*, la rumeur oubliée de la mer, alors que mon ouïe défraîchie par l'érosion intérieure, ne percevait plus celle qui battait à mes pieds, non plus que les premiers ressacs enchanteurs de l'enfance, perdus à jamais dans les régions les plus inaccessibles de la mémoire : tel est le pouvoir des seuls magiciens : nous rendre à nous-mêmes et au monde.¹⁴¹

Pour ce qui est des recours stylistiques, notons par exemple l'emploi de l'italique (*enfin*), le recours répété aux deux points dans une même période (« perdus [...] mémoire : tel est le pouvoir des seuls magiciens : nous rendre à nous mêmes et au monde ») et, sur le plan figural, le recours à l'analogie qui remplace l'argumentation logique (au lieu d'énumérer les raisons de sa préférence littéraire, Carrière compare l'œuvre de Gracq à un coquillage et développe par le biais de la métaphore filée le champ lexical de la mer : plage, rochers, battus, vagues, rumeur, érosion, ressacs). Sur le plan thématique, signalons la reprise de plusieurs motifs chers à Gracq : la découverte d'un objet étrange et singulier qu'il apprivoise ; la promenade sur une plage

déserte ; les préoccupations écologiques (« plage souillée de détritiques et d'épaves dont notre temps n'est pas chiche »), la plante humaine (« nous rendre à nous-mêmes et au monde »), l'évocation du monde à l'aide de mots suggérant le surnaturel (« enchanteurs », « magiciens »), les pouvoirs régénérateurs de l'enfance. Enfin, sur le plan critique, Carrière reprend ici le modèle de lecture gracquien : celui de la communion intime et secrète avec la figure de l'auteur.

Mais le désir mimétique se matérialise également dans la haine anti-générique. Aucune étude n'a abordé jusqu'à présent l'œuvre gracquienne d'un point de vue générique, si l'on excepte celle de Vouilloux dont la conclusion est, comme nous l'avons déjà dit, qu'il n'existe pas à proprement parler d'espace autobiographique gracquien. Ainsi, de nombreux critiques tiennent à voir dans l'œuvre de Julien Gracq un continuum fortement marqué par un ton unique auquel vient s'achopper toute tentative d'analyse générique. Alain Jouffroy affirme qu'« il est artificiel d'opposer ses ouvrages d' "imagination" à ses ouvrages "critiques" puisqu'on y entend toujours la même voix¹⁴² » et Pierre Mertens lit l'œuvre critique de Gracq comme un roman¹⁴³. Pierre Toreilles¹⁴⁴, plus explicite, affirme à propos de *FV* qu'il l'a

142

Alain JOUFFROY, 1989, p. 165.

143

Pierre MERTENS, 1989, p. 159.

144

Une analyse des titres des études consacrées à Gracq montrerait qu'une tendance fréquente du critique consiste à emprunter à Gracq des titres de ses ouvrages ou des sentences célèbres de l'auteur (signalons au passage que nous souhaiterions voir notre désir mimétique limité à cette coquetterie). Pierre TOREILLES intitule son article « En lisant en écoutant ». Il transforme ainsi le *En lisant en écrivant* de Gracq et se situe sur un plan d'infériorité par rapport à l'écrivain, car, n'étant pas du métier, sa lecture ne peut que se doubler d'une écoute et non pas donner lieu à un autre texte ; ou alors, le texte n'est que l'écho appauvri de celui de l'auteur. L'effet produit n'est pas toujours celui d'une subversion à proprement parler du titre original, mais plutôt d'une adaptation qui annonce la vocation imitatrice de

lu « dans la même disposition que ses ouvrages précédents » et qu'il n'y voit aucun élément qui permettrait d'opposer cet ouvrage à ceux de fiction :

La différence entre eux, introuvable dans mon écoute, mais leur similitude évidente, la parole émergeant de l'écriture même, si clairement perçue, si purement audible et si exactement harmonisée.¹⁴⁵

Cette œuvre indifférenciée semble ainsi rejeter toute tentative d'approche générique. Chez Gracq tout est fiction. Ces propos prouvent à quel point Gracq réussit à réduire le travail du critique à une sorte de démonstration-paraphrase, hélas, fatalement moins heureuse que les pages de l'auteur. Les remarques de Todorov concernant Blanchot nous semblent tout à fait transposables au cas qui nous occupe :

L'œuvre de Blanchot critique est si brillante qu'elle finit par poser un problème. Ses phrases limpides et mystérieuses à la fois, exercent une attraction incontestable ; pourtant, l'effet final est paralysant : toute tentative pour interpréter Blanchot dans un langage autre que le sien semble frappée d'un interdit imprononcé ; l'alternative devant laquelle on se trouve amené paraît être celle-ci : admiration silencieuse (stupeur) ou imitation (paraphrase, plagiat).¹⁴⁶

Ce ne sont pas, bien évidemment, les responsables de l'édition de La Pléiade, ceux qui vont venir contredire notre auteur. Bernhild Boie affirme que toute opposition entre le domaine du fictionnel et celui du factuel « n'a que peu de sens » lorsqu'il s'agit de Gracq « et peu de sens sans doute pour la littérature

son auteur.

145

Pierre TOREILLES, 1989, p. 204.

146

Tzvetan TODOROV, 1984, p. 66.

en général¹⁴⁷ » et elle manifeste sa réprobation à l'égard des critiques qui voudraient voir dans les fragments de vie gracquiens un « retour sur soi¹⁴⁸ » : il n'y aurait donc rien qui soit digne d'être analysé dans l'ouverture de Gracq vers des formes apparemment biographiques puisque la « règle de vie et d'écriture » gracquienne rejetterait « tout accès à l'espace privé », ne céderait nullement au « plaisir de l'indiscrétion », comme c'est souvent le cas pour les auteurs de fiction parvenus à l'âge mûr¹⁴⁹. Aussi bien la prose de fiction que l'écriture fragmentaire se nourrissent des mêmes « images motrices de la mémoire affective » et non pas de l'homme¹⁵⁰ : il ne s'agit en aucun cas d'une « écriture de soi nouvelle » mais bien d'« une autre manière de revenir aux images fondatrices de l'œuvre¹⁵¹ ». Mais nous ne saurons rien sur ce qui fait la spécificité de cette « autre manière ». L'aporie de la paraphrase envahit aussi l'appareil critique de l'édition de *La Pléiade* qui, comme nous le verrons plus en détail dans l'analyse du paratexte (chapitre III) redit, documentation à l'appui, le projet panfictionnaliste et anti-autobiographique de l'auteur.

147

Bernhild BOIE, II, p. 1284.

148

Ibid., p. 1346.

149

Idem.

150

Ibid., p. 1348.

151

Ibid., p. 1347.

2.1.2. *Le jardin d'images*

Les travaux d'orientation thématique, les plus nombreux au moment de l'explosion de la critique gracquienne dans les années quatre-vingts, se donnent pour tâche de mettre de l'ordre dans le jardin foisonnant d'images qui peuplent les fictions gracquiennes, s'éloignant par cette volonté taxinomique de l'impressionnisme des débuts. Les thèmes les plus récurrents dans l'œuvre de Gracq, tels que l'attente sans fin, la rêverie aquatique, la route, la féminité néfaste, la chambre vide ou le double sont identifiés et classés¹⁵².

À ces études, il faudrait ajouter celles qui, dans la perspective des travaux sur l'imaginaire, tentent d'organiser les groupements symboliques autour de constantes archétypales qui donnent lieu, à leur tour, à la formation de structures encadrées dans les différents régimes de l'image (héroïque, mystique, synthétique)¹⁵³. La surabondance de ces études est telle qu'un critique affirme :

Si l'on mettait bout à bout bon nombre d'études sur les motifs récurrents de l'œuvre, tels l'eau, la nuit, le végétal, le souterrain, le surplomb (Hauptmotive¹⁵⁴) etc., on obtiendrait une sorte de "Bachelard illustré". [...]

152

Le recensement des travaux portant sur ces thèmes effectué par Georges CESBRON (1981) donne une idée de la prolifération démesurée de cette ligne de travail.

153

Pour une définition de ces termes voir Gilbert DURAND, [1964], 1984, p. 58-66. Nous sommes consciente ici des différences épistémologiques qui distinguent l'orientation thématique de celle de l'imaginaire dans la perspective de l'école durandienne. Cependant, le cadre méthodologique des travaux qui se réclament de ces voies d'analyse, le plus souvent de manière implicite, étant la plupart du temps absent ou présenté d'une manière très vague, il nous a semblé préférable de les réunir ici, ne serait-ce que pour mieux refléter la manière dont ces perspectives y apparaissent mélangées, voire confondues.

154

Allusion à la thèse de Bernhild BOIE citée *supra*.

Cette belle adéquation de l'objet au modèle ne laisse pas d'inquiéter.¹⁵⁵

Ce n'est pas que la voie thématique soit réductrice en soi¹⁵⁶, mais que, lorsqu'elle se cantonne à ces images « pauvres, simples, élémentaires » qui « reviennent [...] sous une infinité de déguisements¹⁵⁷ » dans l'œuvre de Gracq sans tenir compte du fait qu'elles sont en perpétuelle transformation dans l'écriture, elle devient redondante¹⁵⁸.

155

Michèle MONBALLIN, 1987, p. 13. Les travaux de Michel GUIOMAR (1981, 1984, 1989) constituent un exemple paradigmatique de cette voie d'analyse.

156

Si l'on met de côté les travaux de Jean-Paul WEBER qui base son étude sur Gracq sur les trois motifs qui, selon les déclarations de l'auteur (*P*, p. 851), hantent son imaginaire poétique : le voyage, le lieu élevé et la chambre vide. Weber met en rapport ces motifs avec un souvenir de l'enfance de l'auteur dont l'œuvre entière ne serait que la réécriture : le lancement du transatlantique *Île-de-France* (voir *ibid.*, p. 850) et s'étonne que Gracq n'ait pas vu que ces trois motifs correspondent en fait à des moments différents du même souvenir : « Un navire qu'on lance en mer, c'est une promesse, une invitation au voyage. Avant son lancement, le navire domine, "d'un lieu élevé", la mer et le port. Et, une fois le transatlantique lancé, la cale sèche devient une sorte de "chambre vide" » (1963, p. 295). Bien qu'il restreigne son analyse aux poèmes en prose et à deux récits — *CA* et *BF* —, WEBER est convaincu que « toutes les créations de Gracq brodent sur le même souvenir et jaillissent, superbement, du même projet indistinct et hautain » (*ibid.*, p. 296). La lecture de WEBER, constitue, nous semble-t-il, un exemple paradigmatique du réductionnisme thématique.

157

P, p. 848.

158

Michel MURAT a dénoncé à plusieurs reprises cet état des choses : « [...] on salue d'une épithète cette prose au choix "somp tueuse" ou "envoûtante", puis l'on passe aux choses sérieuses : c'est-à-dire en général à une étude "thématique", à laquelle les textes de Gracq se prêtent avec une bonne volonté qui aurait dû éveiller la suspicion. Cette facilité d'effraction inégalée, qui a permis de noircir à peu de frais tant de pages sur l'attente, le Graal ou la chambre vide, tient à ce que la thématique, dans les récits de Gracq, est à peu près entièrement explicite, et que l'auteur lui-même en a fourni les clés : le tour du propriétaire auquel nous sommes ainsi conviés serait au sens strict tautologique s'il n'y manquait précisément le style. » (1983, I, p. VII). Dans la table ronde qui eut lieu à Angers lors du premier colloque international consacré à Gracq en 1981, MURAT avait déjà affirmé : « Le critique se sent pris dans un réseau, dans une espèce de filet, où tout ce qui fonctionnait, en fait, c'était l'affect, et un rapport... d'affinités avec Gracq, qui empêche justement un recul critique [...] c'est cette espèce de plaisir du texte, hyper-majusculisé [...]

De la même manière que les lectures impressionnistes trouvaient leur justification dans le discours critique de l'auteur, l'insistance avec laquelle la critique a eu recours au thématisme et aux études sur l'imaginaire trouverait aussi son origine — du moins, en partie — dans ce discours. Les préférences littéraires de Gracq d'un côté et son discours théorique sur l'imaginaire poétique de l'écrivain de l'autre, encouragent, comme nous l'avons vu, la lecture thématique¹⁵⁹.

Le premier sentiment que vit le lecteur qui plonge dans une fiction de Gracq, c'est, pour reprendre l'expression de l'auteur, cette « glissade panique¹⁶⁰ » des images qui se mettent à tournoyer sous ses yeux sans qu'il puisse par conséquent parvenir à établir des constellations stables. Toute tentative d'organisation thématique ou symbolique est paradoxalement encouragée et sapée en même temps par la pléthore figurale de l'écriture, de telle sorte que la démarche consistant à établir des constellations symboliques ou des vecteurs de sens équivaut à violenter le texte car, comme l'a si bien montré

dont nous sommes tous victimes [...] que la critique n'ose pas dire » (1981, p. 469). Il reviendra sur la même problématique quelques années plus tard (Michel MURAT, 1991, p. 3).

159

Malheureusement, les travaux de type bachelardien ou durandien consacrés à Gracq négligent souvent la forme pour ne privilégier que le seul contenu. Or, s'il est une œuvre où, comme le disait Jean ROUSSET, « la forme est le contraire d'une enveloppe », où elle n'est « ni "objective" ni surajoutée » (« L'œuvre de Marcel Raymond ». *Mercur de France*, juillet 1963, p. 465. Cité par Georges POULET, 1971, p. 164), c'est sans aucun doute celle de Julien Gracq. La *sensation* ne donne malheureusement pas toujours lieu à la *réflexion* nécessaire pour se débarrasser du fantasme du désir mimétique. L'hypostase du critique et du créateur ne conduit pas, sauf quelques exceptions, à une finesse d'approche qui bouscule les apparences. Les classements que l'on y trouve parfois sont par ailleurs trop rigides. Ils semblent oublier qu'une structure est une « transformable » (Gilbert DURAND, [1964], 1984, p. 66) et que toute tentative de *figement* définitif des essais d'images gracquiennes fausse le texte, car elle le dépouille de sa nature intime qui est mouvement perpétuel.

160

Pi, p. 471.

Ruth Amossy, elle « supplée au *manque constitutif* de l'écriture gracquienne et lui impose ce dont elle se voulait démunie.¹⁶¹ » La pénurie des thèmes gracquiens élémentaires contraste fortement avec la richesse figurale du texte et avec la complexité de l'intertextualité gracquienne¹⁶².

161

Ruth AMOSSY, 1982, p. 63. Quelques études tentent cependant de rendre compte de « la manière dont, sur le matériau archétype, a agi le catalyseur, le poète qui a pris en charge la transmutation » (Simone VIERNE, 1981, p. 287). C'est le cas des deux « micro-lectures » de *RS* de Jean-Pierre RICHARD (« À tombeau ouvert » (1979) et « Le roman d'une bulle » (1984) respectivement) et de l'imposante thèse d'État de Jean-Yves MAGDELAINE (1995) sur *CA* et *BT*. Les deux auteurs montrent qu'il est possible de faire une lecture thématique pour le premier ou durandienne pour le second sans pour autant fausser le texte gracquien. RICHARD constate que la superposition de plans symboliques déroule des séries d'images dont le sens, à peine dessiné, n'est que mieux remis en question. Il se penche sur ce « tournoiement du sens » (1984, p. 204) qui opère sur le texte gracquien, sur ce qui constitue, tout compte fait, l'acte fondamental de la fiction gracquienne : « la transformation d'un rien en un quelque chose, et d'un quelque chose en un rien » (*ibid.*, p. 205). Jean-Yves MAGDELEINE, quant à lui, tâche de rendre compte de ce dérèglement de l'analogie et de l'incessant détournement du sens dans des analyses extrêmement minutieuses qui relèvent du tour de force. Les deux auteurs abandonnent l'idée de trouver des constellations symboliques stables et mettent l'accent sur la multiplicité des interactions entre les images et sur le caractère illusoire de toute stabilité symbolique. Comme Gracq l'avait dit lui-même : « L'écriture comme la lecture est mouvement, et le mot s'y comporte en conséquence comme un mobile dont la masse, à si peu qu'elle se réduise, ne peut jamais être tenue pour nulle, et peut sensiblement infléchir la direction. » (*ELEE*, p. 659).

162

Alors que les études de Michel MURAT, de Ruth AMOSSY ou d'Élisabeth CARDONNE-ARLYCK se plaçaient sous le signe de la plénitude et de la saturation figurale, quelques critiques vont mettre l'accent ces derniers temps sur l'idée d'effacement. C'est le cas de Patrick MAROT (1991) — qui propose une lecture déconstructionniste de la dynamique de l'écriture gracquienne —, de Muriel SANTAMARIA (1989) — qui rend compte de la fragilité extrême de la figure gracquienne. Cette critique se sert du concept barthésien de *tissu* textuel qui permet d'envisager le texte non pas en tant que produit achevé, derrière lequel se cacherait la vérité, mais en tant que texture qui « se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel » dans laquelle « telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile » le sujet vient se défaire (Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 101. Cité par Muriel SANTAMARIA, *ibid.*, p. 154). Il s'agirait pour le narrateur gracquien d'« écrire pour mieux se taire, [...] d'inscrire dans le "Texte-Tissu" les *traces* de ce fil tentant de la plume, qu'un Thésée suit, au risque de se perdre (p. 154). Bernard VOUILLOUX (1986b) mime l'évolution de l'écriture de Gracq en conférant à son article une forme fragmentaire vers la fin, afin d'inscrire matériellement tous ces « départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais démentir » et qui constitueraient la manifestation thématique de l'impuissance de l'écriture à signifier. Retournement du mimétisme ? Clin d'œil averti aux lecteurs avertis ? Il nous semble que la suspension exemplaire du sens que nous propose Gracq n'aboutit pas au non-sens. Jusqu'à quel point

2.1.3. Sens arrêté¹⁶³ et intimidation polémique

Si le discours critique est particulièrement enclin à *redire* Gracq plutôt qu'à l'expliquer, s'il est « toujours aussi sage ?¹⁶⁴ », c'est, nous l'avons vu, à cause de la *doxa* de l'auteur et de la richesse figurale de son écriture qui fascine le lecteur en même temps qu'elle le paralyse, en ce sens qu'il ne trouve pas de vecteur de sens stable ou alors, dès qu'il croit le trouver, il se perd dans ses enchevêtrements. La critique s'achoppe au seuil d'un indicible dont elle ne peut rendre compte et, condamnée indéfectiblement à la paraphrase fidèle ou au truisme, elle devient alors réécriture, écho amplificateur de cet indicible gracquien. Ceci expliquerait l'absence d'analyses politiques ou psychanalytiques. Le *sens arrêté* qui est l'apanage des récits se transpose dans les lectures de ces récits. Il ne reste au critique qu'à répéter cette fascination dans un autre texte *littéraire* et à retourner la paralysie en tentative plus ou moins réussie de création à l'image de son excellent et inépuisable modèle¹⁶⁵.

cet appel persistant à l'*effacement* et à la *ruine* du sens n'est-il pas, lui aussi, une autre forme de mimétisme ? Nous ne saurions pas trancher entre plénitude et effacement. Il est vrai que la pléthore figurale gracquienne ne conduit pas à une signification stable, mais c'est par l'« incessant détournement du sens » que Gracq affiche sa difficulté ou, si l'on préfère, son impuissance à dire. La saturation sémantique du texte aboutit, comme nous tenterons de le montrer, non pas à la mise en écriture d'un vide, mais à celle d'un manque. Ce que Patrick MAROT, dans sa lumineuse étude, ne met pas en question, notamment lorsqu'il affirme que l'écriture de Gracq n'est pas nihiliste et que si Gracq présente des affinités avec la déconstruction, c'est via POE et non via DERRIDA (*op. cit.*, p. 126).

163

Nous reprenons ici l'expression utilisée par Bernard VOUILLOUX (1986b).

164

Daniel SANGSUE pose cette question au cours de la discussion qui a suivi la communication d'Anne FABRE-LUCE « La description chez Gracq : une dialectique des effets textuels » (1981, p. 590).

165

Le rôle joué dans cette fascination mimétique par l'étude que Gracq consacra à BRETON n'est sans doute négligeable. Albert BÉGUIN avait écrit lors de la parution de *AB* : « On

Le discours critique développé par Gracq dans ses ouvrages vient court-circuiter toute tentative de lecture qui refuserait de se subordonner à celle de l'auteur¹⁶⁶. Axé sur deux principes, l'entente ironique avec le lecteur et l'intimidation polémique, le discours critique auctorial met de son côté aussi bien les « rieurs » que les « fervents » et instaure par là « le modèle fascinant de son propre lecteur¹⁶⁷ ». Dans un passage que nous avons déjà cité⁶⁸, l'auteur affirmait que, pour que la littérature vaille la peine, il faut qu'elle soit « un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition¹⁶⁹ ». Et Elisabeth Cardonne-Arlyck de répondre :

Qui ne s'imaginerait avec plaisir être ce lecteur, pour qui la littérature comporterait d'aussi graves enjeux ? Quel intellectuel ne rêverait que son plaisir acquière une aussi dramatique dignité ?¹⁷⁰

ne manquera pas de reprocher à Julien Gracq un style qui, à la fois dense, allusif et rigoureux, apparaît par instants comme calqué de trop près sur les moyens d'expression de Breton lui-même. Ce mimétisme est le péril que court toute critique d'adhésion et de participation » (« Un rappel au désordre ». *Le Monde*, 6-3-1948. Cité par Atsuko NAGAI, 1998, 178). Ces reproches seront partagés également par Maurice NADEAU : « [Gracq sait] s'exprimer dans le souffle même du poète, chausser ses métaphores les plus habituelles, singer son style et jusqu'à ses tics » (« André Breton poète ». *Combat*, 12-3-1946, p. 4. Cité par Atsuko NAGAI, *idem*).

166

Javier DEL PRADO (1983, p. 12) prévient le lecteur de l'aliénation que peut générer le texte. L'un des facteurs aliénants est justement le métalangage, c'est-à-dire le discours du texte sur le texte.

167

Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, 1994, p. 48.

168

L'un des préférés de la critique, qui, dans un acte de conjuration et d'appropriation, le met en exergue à ses travaux, comme pour signifier : « Ma critique est passionnée, donc, je suis un vrai lecteur de Gracq ».

169

ELEE, pp. 680-681.

170

Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, *op. cit.*, p. 50.

Se servant d'abondantes métaphores érotiques ou gastronomiques, Gracq, et c'est bien entendu son droit, revendique, comme nous l'avons montré, une lecture qui soit avant tout jouissance et qui rappelle souvent le Barthes de *Le plaisir du texte*. Mais, en poussant le lecteur à faire de même, il tourne ce plaisir en désir mimétique. Nous nous permettons de citer à nouveau un extrait déjà présenté partiellement pour analyser sa stratégie injonctive :

Ce que je souhaite d'un critique littéraire — et il ne me le donne qu'assez rarement — c'est qu'il me dise à propos d'un livre, mieux que je ne pourrais le faire moi-même, d'où vient que la lecture m'en dispense un plaisir qui ne se prête à aucune substitution. [...] Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme : au diable ses ancêtres, son lieu de naissance, son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d'enfance ! Ce que j'attends seulement de votre entretien critique, c'est l'inflexion de voix juste qui me fera sentir que vous êtes amoureux, et amoureux de la même manière que moi : je n'ai besoin que de la confirmation et de l'orgueil que procure à l'amoureux l'amour parallèle et lucide d'un tiers bien disant.¹⁷¹

En passant du *il* au *vous* Gracq neutralise d'abord le lecteur pour mieux se l'appropriier ensuite. Le résultat de l'entente ironique — réalisée ici par le biais de la métaphore érotique (qui semble dire au critique : « Vous et moi nous avons en commun notre passion sans limites pour la littérature qui est aussi insensée que celle que nous, hommes, éprouvons pour les femmes ») et de l'intimidation polémique (qui vient parachever l'effet paralysant sur la victime-critique : « ce que je souhaite », « ce que j'attends », c'est ce « plaisir » qui se tourne en « confirmation » et en « orgueil », l'orgueil de l'amoureux se confondant avec l'orgueil du critique qui a bien compris la leçon) — est l'inoculation du virus du désir mimétique. Élisabeth Cardonne-Arlyck, une

171

ELEE, p. 680.

*lectrice*¹⁷² qui se sent, et pour cause, quelque peu dépaysée dans cet appel à la virilité critique¹⁷³, ne peut faire moins que de s'exclamer : « Il suffirait de se laisser aller à son goût pour se trouver d'intelligence¹⁷⁴ ». L'apprenti-Gracq, captivé par ce plaisir qui se dégage des textes de l'auteur, semble ainsi condamné à se cantonner dans la paraphrase révérente de la voix de son maître. Gracq, qui a souvent accusé Valéry de *terrorisme* critique n'est pas, on le constate ici, si loin de l'auteur de *Variété*. Ce qui, formulé par Gracq, ne semble qu'une revendication innocente et légitime du plaisir de la lecture, une prise de position qui se veut avant tout anti-dogmatique, devient, à partir du moment où il veut faire du critique un adepte de sa cause, une *doxa* qui contraint le lecteur en l'intimidant. La critique gracquienne devient ainsi le lieu du refoulement des questions incommodes, l'amplification du

172

Au Colloque d'Angers célébré en 1981, un intervenant non nommé qui prend la parole au cours d'une table ronde s'exclame : « Il est réactionnaire, machiste, provincial, élitiste, vieux prof, mysogine, dépassé » (*Actes...*, p. 470).

173

Angelo RINALDI (1992, *s.p.*) a condamné très durement et à plusieurs reprises cette pose hautaine par laquelle Gracq semble se placer au-dessus du bien et du mal. Dans les lignes qui suivent, il choisit la métaphore animale pour exprimer son mécontentement. Outre la rareté de ces propos, ce qui est intéressant ici, c'est la dénonciation d'une attitude anti-critique de la part de quelqu'un qui a à son actif plusieurs livres de critique : « Persuadé de l'insignifiance de son rôle à la ferme des lettres, le vieil âne insulaire que nous sommes, ployant sous le bât chargé de services de presse, l'oreille maintes fois fendue, accepte le propos [une des nombreuses phrases où Gracq revient à la charge contre la critique] sans braire — il n'en est plus à un coup de pied, son espoir est dans la SPA. [...] M. Gracq n'a rien à redouter de la bête fourbue et fidèle, malgré les avanies. Mais il se pourrait que dans le pré quelque poulain pas encore habitué au mors, à la selle, aux sangles, aux oreillères, et volontiers cabré sous l'arrogance des voix estime que c'en est un peu trop aujourd'hui. [...] Il n'est pas exclu que l'ancien disciple de Breton reste par l'exercice d'un métier qu'il abhorre, nous éclipsant jusque dans cette besogne qui dévore nos jours et nos nuits de critique gagne-petit. Et où lui-même bricole, souverain, le dimanche.»

174

Élisabeth CARDONNE-ARLYCK, *op. cit.*, p. 49.

monologue gracquien et non pas l'espace polyphonique d'un dialogue¹⁷⁵.

2.2. *Rien de commun*¹⁷⁶

Un nom d'auteur, c'est une concrétion de traits à la fois littéraires et extra-littéraires. En vrac et à claire-voie : des traits stylistiques, narratifs et thématiques, des lambeaux d'écriture restés en mémoire, des prédicats historiques et culturels, des biographèmes, des jugements de valeur personnels et institutionnels, une légende, etc.¹⁷⁷

Cette généreuse définition de l'instance auctoriale proposée par Vincent Colonna nous permet d'introduire la dimension extra-textuelle de l'auteur. Bien que le rôle fondamental de la figure de l'auteur dans le processus interprétatif ait été suffisamment mis en évidence par la théorie de la réception, elle constitue encore un véritable tabou pour la critique. Rien qu'à

175

Nous restons très sceptique sur l'idée avancée par Pierre MERTENS (1989, p. 162) selon laquelle la critique gracquienne est dialogique. Il faut nuancer cette affirmation : la critique de Gracq est, comme toute critique, dialogique à partir du moment où, pour exister, elle doit se référer à d'autres textes. Or, Gracq, nous l'avons vu, ne veut pas partager le privilège de dire aussi bien ses préférences que ses humeurs avec le lecteur. S'il peut se permettre de pratiquer une critique qui n'est pas toujours favorable — sa relation avec VALÉRY, MALLARMÉ, FLAUBERT, PROUST et tant d'autres est placée sous une mauvaise étoile —, le lecteur, lui, est réduit, comme on l'a vu, au rôle de « tiers bien-disant ».

176

Nous devons rompre ici notre promesse d'écouter la voix de l'auteur et ses échos pour introduire, l'espace de quelques pages (point 2.2.1.), d'autres voix qui permettent de rendre compte de notre objectif au moment d'aborder l'espace biographique construit par la critique autour de Gracq.

177

Vincent COLONNA, 1989, p. 63.

entendre les mots *portrait* ou *vie de l'auteur*, les précautions se multiplient, les oreilles du lecteur averti se dressent. La définition de Colonna a le mérite d'élargir considérablement la dimension auctoriale qui dépasserait ainsi le domaine purement textuel (« des traits stylistiques, narratifs et thématiques ») et intertextuel (« des lambeaux d'écriture ») pour intégrer des aspects extratextuels tels que la dimension biographique et médiatique (« des biographèmes », « des jugements de valeur »). C'est sur cette dernière dimension que nous voulons insister à présent.

2.2.1. *L'illusion biographique*

La biographie que nous voulons reconstruire ici ne prétend aucunement s'inscrire dans la tradition de la critique biographique inaugurée par le vilipendé Sainte-Beuve¹⁷⁸. Aborder le Gracq extérieur au texte semble un exercice dangereux dans le cadre d'un travail universitaire qui se doit de récuser toute illusion biographique. L'honneur revient à Proust d'avoir dénoncé le premier la confusion entre le Moi social de l'écrivain connaissable par l'historien et le Moi profond révélé par l'écriture qui se trouve à la base de la méthode beuviste du portrait. Dans un passage devenu célèbre de son *Contre Sainte-Beuve*, Proust jette les bases de la critique littéraire moderne en

178

Il est frappant pour le lecteur d'aujourd'hui de constater que la critique biographique, l'un des piliers de l'histoire littéraire traditionnelle avec la critique philologique et l'histoire des écoles et des genres, représenta à ses débuts un progrès en ce sens qu'elle tentait de libérer le lecteur d'une mystification romantique du créateur et de le rapprocher de l'homme en chair et en os qui se trouve, qu'on le veuille ou non, à l'origine de toute œuvre littéraire. Ce qui n'est de nos jours qu'une illusion naïve condamnée unanimement par la critique post-lansonienne constitua, au moment de sa naissance au XIX^e siècle — qui coïncida, rappelons-le, avec la prolifération des journaux intimes et des mémoires —, un pas en avant dans la connaissance positive du phénomène littéraire et dans le détachement progressif des modèles prescriptifs inaugurés par les classiques.

établissant une nette distinction entre l'être physique qu'est l'auteur d'un côté — l'instance auctoriale extérieure au texte — et le narrateur, de l'autre — être de papier qui n'existe que par son énonciation et qu'on ne peut pas extrapoler du texte :

[...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le récréer en nous que nous pouvons y parvenir [...].¹⁷⁹

Il est vain de chercher dans le texte la trace d'un être matériel défini sous les traits de l'état civil. Et pourtant, force nous est de constater que cette vérité incontestable, que cette pierre angulaire des études littéraires contemporaines coexiste de nos jours de la manière la plus naturelle du monde avec une prolifération toujours croissante du marché éditorial biographique. Cette forme de la critique des sources qui consiste à chercher l'homme dans l'écrivain, à expliquer l'œuvre par la vie de son auteur reste, paradoxalement et en dépit des féroces attaques lancées par la nouvelle critique contre tout ce qui ne relève pas directement de l'analyse de la structure interne du texte, une « construction symbolique », un « système de représentation¹⁸⁰ ». Comme le signale Lejeune, la biographie est une « forme culturelle, historiquement variable, idéologiquement déterminée » mais en même temps et paradoxalement « une forme *a priori* de notre perception du monde [qui] se dérobe à l'analyse¹⁸¹ ». Ce genre *a prioriste* continue d'avoir un espace propre dans les manuels de littérature du genre Lagarde-Michard

179

Marcel PROUST, [1910], 1971, pp. 221-222.

180

Jean-Claude GARDIN *et al.*, 1981, p. 10.

181

Philippe LEJEUNE, 1980, p. 9.

en usage dans l'enseignement secondaire¹⁸², mais aussi dans des collections largement utilisées par le public universitaire comme *Écrivains de toujours*, devenue de nos jours *Les Contemporains*, ou *Poètes d'aujourd'hui*¹⁸³.

Il est faux de croire que l'illusion biographique continue d'agir seulement dans le cas des lecteurs non spécialisés. Comme le note très justement Vincent Colonna, le lecteur cultivé, familier des théories marxiste et freudienne qui vont respectivement à l'encontre de la figure bourgeoise de l'auteur et de l'unité du Moi, et qui se trouvent à la base de la mort de l'auteur dénoncée par la critique textuelle et par la déconstruction, le lecteur cultivé, disions-nous, est en fait le plus grand consommateur d'images d'auteur et compte, parmi ses acquisitions les plus précieuses, les prestigieux albums de La Pléiade et, parmi ses outils de travail quotidiens, des volumes de correspondance, des carnets personnels, des livres d'entretiens, des biographies, etc.¹⁸⁴ Qu'on le veuille ou non, la figure de l'auteur continue en cette fin de siècle de hanter le lecteur, qu'il soit informé ou pas. Seulement, dans le cas du premier, cette obsession biographique, cette curiosité, oserions-nous dire, naturelle ne peut s'exercer, en raison de l'interdit panfictionnaliste, que de manière dramatique et sur le mode de la culpabilité. Lorsque Lejeune revient dans *Moi aussi* sur les postulats formulés dans *Le pacte autobiographique*, l'ouvrage incontournable par excellence dans toute étude qui se respecte sur l'autobiographie, il essaie de répondre à quelques-uns des reproches qui lui ont été faits, et que nous analyserons plus en détail au cours

182

Ces manuels, dont l'utilité n'est nullement remise en question ici, présentent, comme on le sait, des extraits choisis considérés comme représentatifs d'un ouvrage ou d'un mouvement littéraire, précédés d'une petite biographie de l'auteur.

183

Voir Anne MAUREL, 1994, p. 28.

184

Cf. Vincent COLONNA, 1989, p. 454.

du deuxième chapitre. Mais annonçons déjà l'insistance inexplicable avec laquelle le genre autobiographique, et avec lui la hantise de la figure de l'auteur, continue de fonctionner malgré toutes les préventions théoriques qui vont à l'encontre de l'unité du sujet et de son prétendu caractère référentiel, basé, comme on sait, sur l'identité entre narrateur et signataire :

On *sait bien* tout cela, on n'est pas si bête, mais, une fois la précaution prise, on fait comme si on ne le savait pas. Dire la vérité sur soi, se constituer comme sujet plein — c'est un imaginaire. L'autobiographie a beau être impossible, ça ne l'empêche nullement d'exister.¹⁸⁵

Barthes, qu'on ne saurait accuser de prôner un retour vers le biographisme, avait déclaré dans *Le plaisir du texte* :

Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. [...] perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit ; mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller") [...].¹⁸⁶

Certes, Barthes se réfère à une figure de l'auteur intra-textuelle, le désir ne peut s'effectuer qu'à l'intérieur du texte. Mais cela ne l'empêche pas de reconnaître le fétichisme du lecteur.

Lorsque nous avons parlé des espaces où la critique biographique continue de s'exercer, nous nous sommes limitée aux espaces de l'écriture. Mais si l'on

185

Philippe LEJEUNE, 1986, p. 31.

186

Roland BARTHES, 1973, p. 45-46.

considère la place croissante que la dimension médiatique — télévision, radio, Internet — de l'auteur prend dans la réception de l'œuvre, notre argument prend alors une force incontestable. Philippe Lejeune, qui a compris l'importance de cette dimension médiatique des écritures du Moi, se demande dans l'étude qu'il consacre à cette problématique de quelle manière l'évolution des médias transformerait « la manière dont chacun se vit comme sujet et vit ses relations avec les autres sujets¹⁸⁷ ». Tout comme le public qui parcourt un musée ne se contente pas d'admirer ses tableaux, mais a besoin, lorsqu'il s'approche d'une peinture, de se pencher d'abord pour lire l'étiquette qui permet de l'*identifier*, de la singulariser au milieu de la salle¹⁸⁸, le lecteur, dans son approche du texte littéraire, ne peut faire abstraction des étiquettes génériques et des nombreuses dénominations qui circulent dans les médias. Et celles qui se réfèrent à l'auteur sont loin d'être les plus rares. Bien au contraire, très souvent, le discours sur l'auteur l'emporte largement sur les considérations purement textuelles. Que l'on songe aux nombreuses émissions littéraires télévisées¹⁸⁹. Qu'on le veuille ou non, le Moi littéraire est, entre autres, un produit mis en circulation sur le marché¹⁹⁰. On peut

187

Philippe LEJEUNE, 1980, p. 8.

188

Voir Philippe LEJEUNE, 1986, p. 74.

189

Jacques LECARME et Bruno VERCIER (1989, p. 55) dénoncent la tyrannie exercée par l'*effet Pivot* dans la République des lettres. PIVOT sait très bien que le pouvoir de séduction de l'homme qui est derrière le texte s'érige souvent en caution du texte lui-même et détermine en grande partie son succès ou son échec.

190

« Les discours ne reçoivent leur valeur (et leur sens) que dans la relation à un *marché* », affirme Pierre BOURDIEU (1982, p. 60). Et sur le marché, Gracq n'est plus un auteur marginal, mais une valeur solide, un auteur consacré ayant déjà figuré au programme de l'agrégation de lettres et occupant une place non négligeable au rayon *parascolaire*. Aussi Patrick THÉVENON (1989, *s.p.*) découragé par le style de prosateur latin que Gracq prend dans *ASC*, écrit-il : « Cent cinquante pages sèches qu'on serait tenté d'écarter d'une main impatiente si elles n'étaient pas signées par l'un des plus grands noms de la littérature

rétorquer que s'il est un auteur anti-médiatique de nos jours, c'est précisément Gracq. Or cette affirmation n'est, comme nous le verrons, vraie qu'en partie — l'építex-te et le péritex-te gracquiens sont loin d'être inexistant-s — et constitue à notre avis l'un des *leit-motive* de la légende forgée autour de Gracq, légende que l'auteur, avec sa *dis-crétion affichée*, a contribué, serait-ce malgré lui, à alimenter.

Si, comme Sartre le disait déjà dans *Qu'est-ce que la littérature*, tant que l'œuvre n'est pas lue « il ne reste que des traces d'encre sur du papier mois*i*¹⁹¹ », si l'identité du Moi littéraire, comme tout le texte d'ailleurs, n'existe que parce que le lecteur fait son entrée en scène, on ne peut passer sous silence l'un des éléments constitutifs de cette identité que le lecteur construit au fur et à mesure de sa lecture — autrement dit, le rapport qui existe entre l'image qu'il se forge du Moi qui émerge dans l'écriture et les éléments extérieurs au texte qui s'organisent autour du Nom propre¹⁹². Ce tabou, qui frappe d'interdit tout commentaire susceptible d'être pris pour une confusion naïve des instances *auteur*, *narrateur* et *personnage*, expliquerait peut-être le peu d'impact que les observations consignées par Lejeune dans « L'image de l'auteur dans les médias¹⁹³ » ont eu dans les nombreuses études existantes sur l'autobiographie¹⁹⁴. L'étude de la figure de l'auteur telle que

française contemporaine : celui de Julien Gracq. »

191

Jean-Paul SARTRE, 1948, p. 36.

192

Philippe LEJEUNE, 1986, p. 79.

193

Ibid., pp. 87-101.

194

L'étude d'Hélène JACCOMARD, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie* (1993), est, à notre connaissance, l'une des rares études à se pencher sur cette question dans une optique largement inspirée par les travaux allemands et anglo-saxons sur la réception.

nous l'entendons ne se confondrait pas avec cette non-distinction entre les instances que nous avons énumérées. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir la manière dont elles sont confondues et assimilées entre elles dans un discours biographique qui attribue à l'une les traits des deux autres et *vice versa*. Dans son originale étude *La figure de l'auteur*, Maurice Couturier critique très durement les limites de l'exclusion formaliste de l'auteur et se propose d'explorer ce fantasme qui établit, tout en restant dans les frontières du texte, un dialogue intersubjectif avec le lecteur à l'aide d'un « réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires (actants appartenant à la boîte noire du texte)¹⁹⁵ ». C'est dans cette perspective que nous nous autorisons à aborder l'illusion biographique.

Après ces prolégomènes, peut-être longs mais nécessaires si l'on veut éviter toute équivoque en ce qui concerne l'objectif de ce sous-chapitre, une dernière remarque s'impose. Sans vouloir prétendre à l'analyse exhaustive des formes que prend la réception de l'œuvre gracquienne, notre approche de la figure médiatique de Gracq se fera en deux temps. Ici, nous nous limiterons à reconstruire le portrait gracquien ébauché ci et là par la critique. Le discours biographique, il fallait s'y attendre, vient s'infiltrer par le biais de la dérive imitatrice dans le discours critique, et l'admiration passive et soumise que suscite l'œuvre de Gracq vient se doubler d'une autre admiration : celle que le critique éprouve pour la figure de l'auteur. Le discours biographique sur l'auteur emprunte de nombreux motifs surtout à son œuvre de fiction. Comme nous le verrons, il va, dans certains cas, jusqu'à la mise en relation de Gracq avec des personnages légendaires. Dans un deuxième

195

Maurice COUTURIER, 1995, p. 22.

temps, que les besoins de l'analyse nous obligent à reporter au troisième chapitre, dans lequel nous aborderons le paratexte, nous explorerons cette zone indéterminée que Genette a baptisée du nom d'*épitexte* et qu'il définit dans *Seuils* comme l'ensemble de messages « qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes et autres)¹⁹⁶ ». Cette division à l'intérieur de l'analyse du Gracq médiatique obéit ainsi à la distinction établie par Genette lui-même entre le discours médiatique de l'auteur et celui dont la responsabilité auctoriale revient à la critique¹⁹⁷.

Nous allons donc présenter une matière diffuse et éparpillée constituée par tout ce qui, dans les différents textes¹⁹⁸ consultés, vient rejoindre la

196

Gérard GENETTE, 1987, pp. 10-11. Il distingue ainsi deux grandes catégories paratextuelles : l'épitexte et le péritexte, ce dernier situé, à la différence du premier, « dans l'espace du même volume » : titre, préface, titres de chapitres, notes, etc.

197

Nous verrons que parfois il est très difficile de décider où s'arrêtent les interventions de l'auteur et où commencent celles de l'éditeur, surtout dans des cas où, comme ici, l'entente entre les deux semble totale et sans failles. Mais ne nous avançons pas.

198

Si nous choisissons ici la dénomination trop vague de *textes*, c'est parce que celle de *travaux critiques* serait sans doute abusive et pourrait induire en erreur. Le lecteur serait porté à croire que nous présentons sous un jour défavorable l'ensemble des travaux critiques suscités par l'œuvre de Gracq, ce qui serait injuste et surtout prétentieux de notre part. Ce n'est pas notre intention. Une bonne partie des travaux consultés en rapport avec notre problématique, certes, peu étudiée jusqu'à présent, s'est avérée très fertile pour notre étude. Il est juste de signaler que grand nombre des commentaires auxquels nous ferons référence appartiennent à des articles de la période impressionniste, qui sont plus près du *témoignage* que de l'analyse littéraire proprement dite, et à des articles de presse. Or ceux-ci répondent à des exigences d'écriture assez différentes de celles qui président à l'élaboration d'un article de recherche universitaire, constituant par là un sous-genre critique qui n'a pas, à notre connaissance, fait l'objet d'une étude rigoureuse jusqu'à présent (voir à ce sujet la typologie de la critique dressée par Michel CHARLES dans *L'arbre et la source*, pp. 19-30). Philippe LEJEUNE a signalé l'intérêt limité des informations données sur l'auteur dans les témoignages. Rédigés à la première personne par un narrateur qui se présente comme « personnage dans l'histoire du modèle », les témoignages ont « un point de vue objectif

biographie ou le portrait. Ce n'est donc pas le contenu informatif des propos biographiques ce qui nous intéresse ici¹⁹⁹, mais la manière dont ils émergent dans le discours, pour rejouer la fiction ou pour se transformer en légende, en traduisant ainsi le manque éprouvé par des lecteurs habitués à satisfaire leur curiosité par les médias (biographies, séances de dédicaces, interviews, émissions radiophoniques ou télévisées, films et autres). Aussi l'affabulation viendrait-elle compenser cette pauvreté, somme toute assez exceptionnelle surtout lorsqu'il s'agit d'un auteur consacré, de données biographiques. On voit donc toute la distance qui sépare ce qui suit de l'inévitable chapitre *Vie et œuvre* qui ouvre souvent une étude littéraire.

2.2.2. *L'auteur en fuite*

Le premier constat qui se dégage de notre analyse est le fait que le discours

assumé. [...] le témoignage ne prétend pas dire la vérité, mais une vérité. [...] Même quand il est mesuré et critique, le témoignage est dans son intention première le plus souvent hagiographique ; la situation idéale du témoin est celle d'un proche qui a partagé la vie du modèle sans être impliqué dans aucune relation conflictuelle ou amoureuse avec lui, et qui peut allier la proximité avec la sérénité » (1980, p. 86). Dans un futur proche, nous souhaiterions élargir notre recherche sur la réception de l'œuvre gracquienne en analysant de manière exhaustive le discours biographique dans cet espace hétéroclite et inexploré — articles de presse, guides touristiques, publications de la mairie de Nantes, séances de lecture, etc. — que nous proposons d'appeler *l'infra-critique*. Les séances de lecture, par exemple, organisées généralement dans le cadre des activités culturelles d'une ville, semblent avoir un esprit résolument démocratique qui contraste avec le caractère élitiste des lecteurs gracquiens : au programme des activités touristiques de la ville de Pornic prévues pour le mois d'août 1997, les séances de lecture de *La presque île* (le cadre n'est pas indifférent : un château) côtoient, entre autres, une fête de la moule, un concours de pétanque, une dégustation de poisson et une foire à la brocante.

199

On aurait beau vouloir compléter les lacunes de la chronologie de La Pléiade. Tâche impossible ! Gracq a pris bien soin de s'en servir pour écrire sa biographie définitive, de telle sorte qu'il n'y a rien à redire. Dans le chapitre troisième, consacré à l'étude du paratexte, nous analyserons les effets pervers, c'est-à-dire anti-autobiographiques, de la chronologie de La Pléiade.

biographique sur Gracq ne donne pas lieu à la construction d'une figure unitaire. Gracq, le romancier anti-réaliste par excellence, est souvent assimilé aux héros transgresseurs issus de sa plume et opposé point par point à Poirier, le professeur gris et casanier qui mène une vie réglée par le calendrier scolaire et qui n'accepte que très rarement de collaborer avec la critique, afin de préserver son intimité et de séparer nettement son activité d'écrivain du reste.

2.2.2.1. Marginal ou classique ?

Cette opposition Gracq-Poirier présente cependant quelques failles. D'abord, le Gracq écrivain ne constitue pas non plus une figure homogène. Il existe un Gracq marginal dont on admire la fidélité envers José Corti, son éditeur de toujours, le refus du prix Goncourt, qui lui fut décerné pour *RS* en 1951²⁰⁰, ainsi que le fait qu'il n'ait jamais accepté de se produire sur le petit écran. Il est ainsi comparé à d'autres *marginiaux* des lettres francophones — Cioran, Beckett, Michaux, Char — qui formeraient une espèce de confrérie spirituelle en dépit de tout ce qui les sépare sur le plan littéraire.

Mais il existe aussi un Gracq consacré par La Pléiade, une sorte de dernier grand classique dont on souhaite qu'il reçoive et accepte le prix Nobel. Il est certain que, bien que la légende du Gracq marginal persiste jusqu'à présent,

200

Gracq fut conséquent avec son parti-pris contre les prix littéraires vivement exprimé quelques années auparavant dans son pamphlet *La littérature à l'estomac*. Dans une lettre qu'il adressa au rédacteur en chef du *Figaro littéraire*, et publiée par ce journal le 28 novembre 1951, Gracq écrivait poliment mais fermement : « Je ne tiens pas à me poser en champion publicitaire de la vertu : cela ne me serait pas agréable. [...] Mais, tout de même, je ne veux pas qu'on pense sérieusement qu'après avoir détourné peut-être quelques jeunes (peu nombreux, qu'on se rassure) de la conquête des prix littéraires, je songe maintenant à la dérober à me *servir*. » (I, p. 1360).

l'attribution du prix Goncourt a marqué un avant et un après²⁰¹ dans sa carrière d'écrivain²⁰².

Mais la figure de Poirier échappe également à une description unitaire. Si, d'un côté, elle semble s'écarter du marginal aussi bien par son aspect physique que par son activité d'enseignant, certains éléments semblent venir contredire cette image : le professeur gris d'histoire-géo, le petit bourgeois rangé à l'existence terne et étriquée se distinguait au lycée Henri IV par ses cravates voyantes et par le port d'un monocle²⁰³. Il avait fait partie du groupe d'élèves fervents d'Alain, qui ne va pas sans rappeler Allan — le guide

201

Pour CORTI, la découverte de Gracq a aussi signifié un avant et un après dans sa carrière de libraire. Dans ses *Souvenirs désordonnés* (1983), CORTI présente Gracq comme l'artisan de sa fortune (p. 22). Il n'hésite à aucun moment à avouer sa profonde reconnaissance ainsi que son amitié envers Gracq et explique, par exemple qu'un écrivain lui offrit de fixer une somme qu'il lui verserait afin d'obtenir le privilège de voir publiée son œuvre chez l'éditeur de Gracq (*ibid.*, p. 20). CORTI est devenu, comme les surréalistes dont il eut le mérite indiscutable de *flairer le filon*, un personnage légendaire de l'édition en France. Il avoue non sans ironie : « Des jeunes viennent à moi. Je suis pour eux, au regard du surréalisme, ce qu'étaient pour les recrues de 1813 les vétérans des grandes campagnes de Napoléon. Ils m'envient d'avoir connu les beaux jours d'une époque qui leur paraît fabuleuse » (*ibid.*, p. 129).

202

Gracq, qui n'est pas dupe, sait que les choses ne seront plus comme avant et que, quoi qu'il fasse, son nom lui a été d'une certaine manière volé. Dans un texte publié par *Arts* le 7 décembre 1951 (I, pp. 1364-1365), l'auteur exprime le profond malaise que suscite en lui cette situation d'impuissance. Il a l'intuition que sa marginalité va, désormais, se retourner contre lui et que « quoi qu'il fasse », la première page de sa légende vient d'être tournée : « Je refuserai toute publicité au titre du prix [...]. Je ne puis faire davantage. Une machine se met en route. Le refus est noyé, balayé, dans le déluge de la copie des quotidiens — mieux même, il ajoute à l'éclat de la cérémonie, le lauréat involontaire obligé de lire une brève déclaration de refus est mitraillé par les caméras. Quoi qu'il fasse, il ajoutera au bruit. Quoi qu'il fasse, il sera "très malin". [...] Vous êtes prix Goncourt tout de même, ce qui veut dire que désormais, aussi complètement que possible, on se dispense de vous. »

203

Comme le rappelle Henri QUEFFÉLEC, ami personnel de Gracq, « la cravate du constrict Louis Poirier [...] était la marque d'un ancien d'Henri IV habitué aux mots de passe et aux libertés farceuses que peuvent prendre d'office les disciples du Maître. » (1972, pp. 355-356).

charismatique de *BT* qui entraînera la perte de ceux qu'il séduit²⁰⁴ — et il deviendra plus tard l'ami de Breton. Jean-Louis Leutrat ne laisse pas de signaler un certain goût gracquien du *travestissement* — on se souvient du bal masqué de *BT* et de l'étrange carnaval avec lequel on commémore à Orsenna (*RS*) la Nativité. Et les différents masques revêtus par l'auteur ne sont plus assimilables à Gracq ou à Poirier mais aux deux en même temps, sans que l'on puisse finalement déterminer une frontière au milieu de cette profusion carnavalesque.

On le voit, rien que le nom semble déjà suggérer une identité non pas tellement double mais multiple, en ce sens que les propriétés attribuées au pseudonyme sont souvent confondues avec celles attribuées à l'homme Poirier et *vice versa*. Plus que de deux instances clairement distinctes, comme le voudrait l'auteur qui tient en tout moment à séparer son œuvre de sa vie privée, il s'agirait ici d'un assemblage au nom indifférencié. L'emploi du pseudonyme complique déjà, à ce premier niveau onomastique, la référence biographique et nous met face à un auteur multiple.

2.2.2.2. *Le portrait officiel*

Marginal ou consacré, Gracq est toujours secret : « il mettrait sur le sable les

204

La critique a voulu voir chez Allan un double de BRETON. Ruth AMOSSY (1980, *passim*) a montré que le tissage de références intertextuelles, implicites en bonne partie, autour de la figure d'Allan (Edgar *Allan* POE, Jacques VACHÉ, RIMBAUD, VIGNY, etc.) est en réalité beaucoup plus complexe et qu'il dépasse le domaine littéraire (références religieuses — le Christ —, historiques — NAPOLÉON —, etc.).

biographes les plus persévérants » affirme un critique²⁰⁵. Dans le portrait que nous appelons *officiel*, celui que nous a livré cet informateur de première main que fut son éditeur, José Corti, nous ne trouverons pas cet auteur multiple. Corti s'attache à dénier toute possibilité de mettre en rapport Gracq avec ses personnages. Le portrait qu'il nous livre est celui d'une absence que seul le texte peut combler :

Entre-temps, j'avais fait la connaissance de mon auteur, la connaissance physique, dois-je dire, car il m'a fallu une longue, très longue fréquentation pour le connaître vraiment. *Peu de paroles, guère de gestes, pas d'abandon ; encore moins de confidences.* Très exactement le contraire de l'homme de lettres. Mais cette froideur — ou cette réserve — ne signifie pas que l'homme soit distant. *Il est simplement lisse et sans ouverture.* Le méditerranéen que je suis, tout élan, spontanéité, enthousiasme [...], ne trouvait pas son compte à cette calme et froide courtoisie. Il aura fallu des abbées [sic] de visites, à de certains moments quasi quotidiennes, pour qu'il en vienne à la véritable amitié. Je lui avais donné la mienne dès le premier jour.²⁰⁶ (Nous soulignons).

Corti reproduit dans ce portrait le programme anti-autobiographique gracquien. La connaissance physique de la personne de l'auteur non seulement n'explique en rien l'œuvre, comme Gracq ne cesse de le répéter, mais elle n'explique pas non plus l'homme. L'éditeur ne peut être plus tranchant : Gracq n'est même pas distant, ce qui laisserait penser à la possibilité d'un rapprochement, mais « simplement lisse et sans ouverture ». Plus que d'une présence, il faudrait parler ici d'une absence, d'un auteur en fuite dont l'opacité totale condamne d'avance toute tentative d'approche biographique. À cette présence « lisse et sans ouverture » qui cherche à détourner le regard du lecteur et à le prévenir contre une curiosité malsaine,

205

Pierre ASSOULINE, 1989, p. 36.

206

José CORTI, 1983, pp. 24-25.

Corti ajoute un argument définitif pour les durs d'oreille : le Gracq de l'écriture serait incomparablement plus séduisant que l'homme Poirier, un être avare de paroles, qui ne cultive pas la conversation de salon et dont les silences en disent plus que les propos. Son intelligence et son esprit ont besoin de la plume pour briller de tous leurs feux :

[...] Gracq, qui tire sur le Breton, fermé sur lui-même, ne s'abandonne que dans son œuvre. [...] attentif et réservé, [Gracq] écoute plus qu'il ne parle ; une approbation, une objection, cela se formule en une petite phrase. Mais j'imagine que pendant les quelques secondes qui séparent l'instant où la balle vient dans son jeu et celui où il la renvoie, il a fait, en esprit, tout un dialogue²⁰⁷ ; *il a été l'autre et lui-même*. S'il ne livre, et laconiquement, que sa conclusion, ce n'est pas dédain de l'interlocuteur ni paresse ; c'est plutôt économie, prudence, subtilité et nuances ne se pouvant exprimer que par l'écriture. [...] La plume à la main [...] Gracq ne reste pas en retrait de la pensée ; il ne connaît pas d'hésitation ; son analyse est sûre. [...] il a même pu, s'attaquant aux mœurs littéraires, prendre la position que l'on sait, qui n'est pas précisément celle d'un esprit timoré, et montrer qu'il a le "punch".²⁰⁸

Dans le portrait officiel²⁰⁹, tous les moyens semblent bons pour détourner la

207

Henri QUÉFFÉLEC (*op. cit.*, p. 358) décrit dans les mêmes termes un entretien entre Poirier et un grand joueur d'échecs lors de leur voyage en Hongrie : « Les deux hommes n'échangeaient que des phrases très courtes, isolées par des silences au cours desquels ils ne se regardaient pas. On sentait qu'ils réfléchissaient ensemble. » Le rôle des silences et du non-dit (gestualité, implicite) dans les dialogues gracquiens est fondamental.

208

José CORTI, *op. cit.*, pp. 26-27. L'éditeur fait dans les dernières lignes référence au Gracq agressif de *La littérature à l'estomac*, le pamphlet mordant que l'auteur écrit en 1950 — une année après il refusait le prix Goncourt — contre la foire aux lettres parisienne.

209

Mais CORTI n'est pas le seul à s'exercer dans l'art du portrait gracquien en fuite : « Se détache, encadré d'un liséré noir, le visage sérieux, presque austère et comme saisi à contrecœur de Julien Gracq. Il s'agit d'une photo — connue — qui doit dater du début des années 50, au moment de l'attribution refusée du prix Goncourt. Le costume strict, la cravate impeccablement nouée, la coupe rase, la commissure des lèvres très légèrement plissée ajoutent à la rigidité évidente de la pose. Il y a là, flagrante, une réticence qui se

curiosité du lecteur : Gracq est son écriture. Le reste n'a pas le moindre intérêt. Un Corti mi-amusé, mi-condescendant, se souvient des conjectures rocambolesques qui circulèrent à Paris sur l'identité de l'auteur de *RS* au moment où l'affaire du Goncourt déclencha l'indiscrétion du public. Dans l'extrait qui suit, Corti tourne en dérision, sans méchanceté mais fermement, ceux qui, naïvement, imaginèrent un Gracq mesuré à l'aune du passionné et courageux Aldo ou du mystérieux Allan, et allèrent jusqu'à conjecturer que Gracq était un pseudonyme de Corti :

Son personnage intriguait. On voulait savoir qui était cet écrivain dont aucun journal n'avait jamais produit une photographie et qui se *dissimulait* sous un pseudonyme qui évoquait l'ancienne Rome. On lui *prêta l'identité* d'un homme célèbre qui s'était donné la fantaisie de *se masquer* pour publier une œuvre *hors-série* ; quelques uns, sachant que j'avais volontiers l'esprit canularique, [...] en vinrent à penser qu'auteur et éditeur — soupçon hélas trop flatteur — ne *faisaient qu'un*. Cet incognito ne pouvait résister éternellement à l'assaut des curiosités. Il dura pourtant plusieurs années ; exactement jusqu'au grand jour, ce trois décembre 1951, où l'actualité littéraire braqua sur lui les projecteurs du Prix Goncourt. On connut alors l'auteur célèbre, ses traits, sa silhouette, son métier de professeur. Ce dernier des romantiques, on n'avait plus à la [*sic*] rêver, à lui prêter la paleur de Byron, la mèche folle de Chateaubriand. On voyait un homme d'une élégance sobre, qui en était arrivé, en réaction du laisser-aller, à se faire, sans allusion à Tristan Tzara, une anti-tête, toujours exactement tondu de la nuque aux tempes et ne tolérant de cheveux que ce qu'il faut pour permettre le tracé d'une petite raie. *C'était un homme*

crispe en rictus. Le portrait tient de la photographie officielle et du cliché d'identité. Il paraît terne, banal même, et souffre de la proximité des autres portraits : je pense, en particulier, à un jeune Malraux [la comparaison avec Malraux, favorable à ce dernier, est fréquente], cigarette aux lèvres, l'œil incandescent, aventurier. Là où les autres posent et se posent, Gracq, lui, *s'efface*, se montre comme à regret, comme s'il lui coûtait de rester figé sous l'eau du verre. Il semble timide, gauche, grand reclus de l'écriture. Et pourtant *nulle angoisse*, nul vertige sous cette apparence professorale [...]. » (Philippe LE GUILLOU, 1991, pp. 14-15. Nous soulignons). Si l'accord sur cette faculté du portrait gracquien d'échapper aux pouvoirs fixateurs du nitrate d'argent semble faire l'unanimité, la question de l'angoisse reste sans réponse : « Il n'y a, chez Gracq, que la prunelle qui intrigue. Une lueur creuse, un puits, quelque chose comme la source secrète d'une angoisse. » (Jean-P. AMER, 1992, p. 86).

*qu'une fiche signalétique*²¹⁰ *n'aurait pu définir que comme moyen en tout. Il n'y a en effet rien de commun*²¹¹ *entre l'homme et l'œuvre ; entre le Gracq réservé que l'on rencontre, le professeur froid — dont les élèves disent qu'il ne se déride jamais, mais fait d'excellents cours — et l'écrivain qui a miraculeusement peint les enchantements d'Argol, les féeries de la forêt des Ardennes, les magies de la mer des Syrtes ; qui nous a rendu sensible le poids du destin, et qui est le vrai Gracq [...]*²¹². (Nous soulignons).

Cette anti-tête, qui ne correspond à aucun des modèles établis préconçus — ni les romantiques, présentés ici de manière caricaturale pour mieux montrer l'écart qui les sépare de Gracq²¹³, ni les avant-gardistes (le fait de

210

L'allusion à la fiche signalétique semble moins innocente qu'il n'y paraît si l'on songe à la « fiche signalétique des personnages de mes romans » établie par Gracq lui-même (*L*, p. 153). CORTI se sert ici du même terme pour démentir toute ressemblance entre Gracq et ses personnages. Le premier, « moyen en tout », s'opposerait point par point aux personnages gracquiens.

211

L'éditeur se sert à nouveau de la même stratégie. On a très souvent utilisé la devise de sa maison d'édition (*Rien de commun*) pour se référer indistinctement à l'œuvre de Gracq et à lui-même. Pierre ASSOULINE, par exemple, affirme : « [...] pourtant cet homme a vécu. Nous en avons retrouvé des preuves tangibles. Mais qu'on se rassure : rien de commun tout de même. » (1989, p. 36). Mais CORTI s'en sert ici *a contrario*, comme pour la fiche signalétique. En disant qu'il n'y a rien de commun entre la vie et l'œuvre, l'éditeur restreint le pouvoir évocateur et affabulateur de sa devise à l'écriture gracquienne. Tous ses efforts convergent, dans l'ensemble des extraits dont il est question de Gracq, vers le même objectif : couper court à la curiosité envers l'homme physique et diriger l'attention sur son œuvre, celle qui contient « le vrai Gracq ».

212

José CORTI, *op. cit.*, pp. 24-25. On retrouve plus ou moins le même discours sur cette capacité de Gracq pour ne rentrer dans aucune image prédéterminée. Ni romantique tourmenté au moment de l'affaire du Goncourt, ni grand auteur consacré lors de son entrée en Pléiade : « Ce n'était pas une de ces intronisations en fanfare, à la manière de la colonelle Yourcenar, surgie dans la capitainerie littéraire chamarrée de décorations [...]. Non. Julien Gracq avait donné le sentiment de s'être promené jusqu'à la Pléiade et d'y être entré parce qu'aucun planton n'avait osé lui demander ses papiers. Les journalistes étaient allés interviewer le grand homme. Ils rencontraient un professeur à la retraite, rasé de frais, attentif, bras et jambes croisés, bon élève subissant un examen. »

213

Ses élèves du lycée Claude Bernard, pour qui Poirier est bien une présence d'une précision presque maniaque — il « s'arrangeait pour que son discours s'achève à la seconde même où se déclenchaient les sonneries » — sont, eux, les plus choqués lorsqu'ils apprennent que cet homme est l'auteur de *RS* : « Nous ne parvenions pas à imaginer Monsieur Poirier alanguï, rêvant des sables maléfiques d'Orsenna, ou au lit, mordant furieusement les tresses de la

partager la même coupe de cheveux ne constitue nullement une allusion à Tzara, de telle sorte que le lecteur doit se résigner à imaginer un auteur sans visage) —, appartient à un être si « moyen en tout », qu'il est impossible de le singulariser²¹⁴.

La maison Corti devient ainsi l'alliée fidèle et efficace de Gracq dans son entreprise anti-médiatique. L'éditeur corse, qui agit à tout moment de concert avec son auteur, s'érige en gardien qui veille à ce que l'intimité de Gracq ne soit pas dérangée. Il refusera de collaborer avec la critique²¹⁵. Bertrand Fillaudeau, le successeur de Corti, ne s'écartera pas du droit chemin et lorsqu'on lui demande s'il a envisagé la publication des correspondances de Corti avec Gracq, il répond que ces correspondances ne sont pas jugées dignes d'être publiées par l'auteur²¹⁶.

Mais, comme l'avait prévu Gracq lui-même, cette discrétion proverbiale va

belle Vanessa. Et pire, lorsque nous lisons dans les journaux de l'époque la description des "orgies" du groupe surréaliste, et que nous apprenions que Julien Gracq était présent à cette fête au cours de laquelle plusieurs participants s'étaient gravé au fer rouge sur la peau, les initiales du marquis de Sade, nous en arrivions à douter de tout. Mais le témoignage des anciens élèves, celui des autres professeurs [...], les photographies publiées dans les revues [...], étaient irréfutables. Poirier était bien Gracq. » (Alain JAUBERT, 1981, p. 31).

214

Sur la couverture, d'un blanc immaculé, de la série que *La revue des lettres modernes* (1991) a consacrée à Gracq, les éditeurs ont reproduit un portrait partiel du visage de Gracq dont les contours, en relief mais blancs comme la couverture, sont à peine perceptibles. Ils s'expliquent sur cette décision : « Son souci de ne pas se départir de la réserve qu'il manifeste depuis toujours a amené Julien Gracq à ne pas nous autoriser à reproduire sa signature sur la couverture de la Série qui lui est consacrée, ce qui le singularise au regard de notre pratique depuis trente ans. » (p. IV).

215

À la demande d'une contribution pour le *Cahier de l'Herne* consacré à Gracq, Corti renonce en ces termes : « Permettez-moi de demeurer en retrait pour la raison que j'ai refusé systématiquement de faire officiellement autre chose que mon métier » (*L'Herne*, p. 38).

216

Philippe SAVARY, 1995, *s.p.*

se retourner contre lui. En effet, la curiosité que suscite le personnage de Gracq est directement proportionnelle aux efforts conjugués de l'éditeur et de l'auteur pour se maintenir à l'écart des médias. Plus les détails biographiques se font rares, plus ils deviennent précieux aux yeux du lecteur :

Le lecteur de *La Pléiade*, quand il a traqué les éventuels inédits, se jette sur la biographie, plus proprement nommée, ici, "Chronologie". L'extrême précision des informations sur la vie scolaire et universitaire du jeune Poirier — nomination au concours général, rang d'admission à Normale Sup et à l'agrégation... — rend plus sensible le silence complet qui entoure, par exemple, la vie affective dudit Poirier, au point que le lecteur, sitôt qu'il voit cité un nom de femme, est porté à lui conférer la plus haute importance [...].²¹⁷

L'effet pervers de cette pénurie de données biographiques va se concrétiser sous la forme de l'affabulation²¹⁸. Non pas que les critiques avides de détails sur la vie de Poirier aillent jusqu'à présenter comme réels des faits imaginés, lui attribuant, par exemple, des passions tumultueuses comme celles vécues par ses personnages. Le public d'élite qu'est celui de Gracq n'admettrait pas une affabulation si grossière. Ce que nous appelons ici, faute de mieux,

217

Jean-Paul GOUX, 1989, p. 8.

218

Alain JAUBERT, l'ancien élève de Poirier, décrit très bien l'effet d'affabulation que déclenchait chez les élèves qui guettaient Gracq à la sortie du lycée ce « mannequin à la mécanique bien huilée » qui ne s'adressait jamais à eux et qui disparaissait subitement après le cours. Le lendemain de sa rencontre avec lui, un soir à la cinémathèque de la rue d'Ulm lors de la projection de *L'Âge d'or* — Gracq, gêné, avait fait semblant de ne pas le voir —, son professeur l'interrogea, ce qu'il n'avait encore jamais fait. Comme il fut incapable de répondre aux questions en rapport avec la politique de Guillaume II, il dut entendre de sévères remarques sur son manque de travail : « Je crois bien qu'il avait voulu me signifier par là qu'il n'était que le professeur d'histoire et rien d'autre. Mais j'interprétai alors tout à fait différemment cet incident : j'y vis comme un message de sympathie, le signal qu'il savait que nous avions communiqué dans le même film. Par la suite, je trouvai toutes sortes d'analogies entre le personnage incarné par Gaston Modot et Julien Gracq. [...] tous ses gestes stéréotypés, ses circuits maniaques, étaient comme les étapes d'une admirable performance d'acteur [...]. Jamais Gracq-Poirier ne nous adressa la parole, à nous qui étions si avides de communiquer avec lui. Totalement frustrés, nous l'écoutions, décortiquant les phrases de son cours pour y déceler quelque message secret, surréaliste [...] » (1981, p. 31).



affabulation, il faut l'entendre comme l'arrangement romanesque ou légendaire du moindre fait réel par le recours à des motifs de sa fiction, voire à des personnages de légende aussi bien littéraires qu'historiques.

2.2.2.3. Motifs gracquiens

Pour construire son discours sur l'auteur, le critique va se servir des thèmes et des motifs gracquiens. Nous en avons sélectionné ici quelques-uns : le promeneur solitaire, la non-rencontre, les phénomènes de synchronicité et les constructions légendaires.

2.2.2.3.1. Les rêveries du promeneur solitaire

Le discours paysagiste occupe une place de choix dans l'œuvre de Gracq. Dans le cas des œuvres de fiction, ses récits poétiques transforment les éléments naturels en de véritables actants dont le pouvoir d'incidence sur l'axe événementiel, qu'ils modifient est supérieur à celui des actants humains, généralement passifs. Dans ses fragments, ce discours deviendra de plus en plus autonome jusqu'au point de constituer le seul sujet de nombreux fragments où Gracq nous livre ses impressions de voyage. Gracq, qui n'a pas beaucoup visité l'étranger et qui ne se sent aucunement attiré par l'exotisme, est avant tout un passionné de géographie qui connaît la France comme sa poche. Il n'est pas étonnant que ses fragments sur telle ou telle région, surtout lorsqu'ils sont sensibles — ce qui n'est pas toujours le cas — aux beautés du pays, soient repris dans les guides touristiques comme réclame. Mais les critiques ne sont pas indifférents à ces pèlerinages gracquiens qui

égalent en ferveur les proustiens²¹⁹. L'évocation des parcours des lieux gracquiens est fréquente dans les articles de la première période et dans les hommages comme celui dont nous présentons ici un fragment où se trouvent condensés bon nombre des motifs gracquiens autour du sujet qui unifie tous ses livres : le parcours solitaire et enchanté du monde :

Quand on passe sur l'autoroute, entre Angers et Nantes, près d'où *on le sait*, de l'autre côté du *fleuve qu'on ne franchit pas*, par discrétion (dans chaque université étrangère pourtant inmanquablement on en trouve, de ces fidèles qui ont franchi le fleuve, sont entrés à l'épicerie ou à la boulangerie pour vérifier que c'était vrai) *on sait que là sont les eaux étroites*, et que le livre est une surface du monde. Guérande est une presqu'île plus publique. *Là on ose*. On va dans les petites gares. On s'arrête à une terrasse. *On voudrait savoir* quels étaient la marque et le type de la voiture (Pléiade dit Deux-Chevaux Citroën, parce qu'il est dit que la voiture lève le derrière quand on la gare : mais ça c'était toutes les voitures, sur nos bas-côtés de routes de campagne). En arpentant la presqu'île réelle, c'est un art énigmatique de la phrase qu'on voudrait comprendre. Et c'est aussi cette forêt bretonne où on voudrait un jour aller, verte dans une faille de roches. Ou bien en marchant sur les grands Causses. Les mots île de Ré comme ils changent si c'est dans *Lettrines* qu'on les trouve. Ou bien dans un train, et on a le front collé aux vitres, un jour qu'on traverse les Ardennes [...].²²⁰ (Nous soulignons).

La discrétion avec laquelle le narrateur parcourt le village natal de Gracq contraste avec l'esprit aventurier qui guide ses pas dans l'espace, plus public, de la presqu'île de la Guérande, qui n'est finalement qu'un lieu travesti par Gracq dans un récit de fiction. L'interdit anti-autobiographique frappe de nouveau, mais pas avec la même intensité partout : on n'ose pas franchir le fleuve par discrétion — Aldo, lui, osera franchir la mer des Syrtes à bord du

219

Ainsi, lors du colloque d'Angers, les participants eurent droit à une remontée collective de l'Èvre en bachot.

220

« Hommage à Gracq ». Texte paru dans un dossier distribué par les libraires du groupement *Initiales*.

Redoutable avec les conséquences que l'on sait —, mais on s'intéresse au modèle de voiture utilisé par Gracq dans ses déplacements. La curiosité semble ainsi pouvoir s'exercer plus librement lorsqu'il s'agit d'aspects peu compromettants ou de lieux éloignés de Saint-Florent. Le lecteur se débat entre son indiscretion et sa fidélité envers le portrait officiel et ne trouve d'autre issue que l'établissement d'une sorte de gradation à l'intérieur de l'interdit anti-autobiographique : il est licite de vouloir connaître le modèle de la voiture de Gracq ou de s'extasier, tel un nouveau Oberman, Pléiade en main (ou en tête), en marchant sur les Causses ou en parcourant l'île de Ré, deux lieux de prédilection du Gracq voyageur²²¹. Mais le village natal, présenté de manière implicite ici comme le noyau du discours biographique, semble étrangement préservé des curieux par le fleuve qui se constitue en enceinte protectrice, en frontière qu'il ne faut pas dépasser. Et si quelqu'un ose franchir le fleuve et rentrer dans les magasins, ce n'est pas pour *enquêter*, mais pour « vérifier que c'était vrai » tout comme notre auteur vérifie dans *ASC* l'adéquation de Rome à ses lectures de Stendhal ou de Chateaubriand. L'implicite que contient cette phrase nous semble capital pour notre travail : ce besoin de vérifier l'existence d'un lieu, Saint-Florent, qui est pourtant réel — et qui fait l'objet dans les fragments de nombreuses considérations historiques, sociologiques ou écologiques²²² — semble cependant peu

221

On pourrait pousser la comparaison entre les motifs du discours biographique et ceux de la fiction en rapprochant ses itinéraires de ceux de Simon, quand il fait le tour de la presque île de la Guérande avant de rencontrer Irmgard, et du thème de la chambre vide dont on connaît l'importance dans la fiction : Aldo s'introduit dans la chambre de Marino, Albert s'introduit dans la chambre d'Herminien, Gérard pénètre dans celle d'Allan, Grange dans celle de Mona. Tous cherchent à s'approprier l'absent à travers ses objets, à y déceler les traces d'une présence fantomatique. Les personnages gracquiens ont besoin d'être absents pour que le héros, le guetteur de signes, puisse les ressentir comme une présence qui ne met pas en danger leur identité (voir sur ce point Marie FRANCIS, 1979, pp. 249-250).

222

Voir par exemple *L2*, pp. 343-353 et *CGC*, pp. 1013-1015.

croyable. Il faut s'y rendre pour vérifier qu'il ne s'agit pas d'un autre lieu de fiction au même titre qu'Orsenna ou qu'Argol. Le critique ne fait que reproduire l'aura d'irréalité dont les éléments biographiques sur l'auteur sont entourés. Nous y reviendrons.

2.2.2.3.2. *La non-rencontre*

Dans ses œuvres, Gracq ne cesse d'écrire le rapport à l'Autre sous le mode de l'impossibilité et du conflit. Les relations que les héros gracquiens, pour ne s'en tenir qu'aux récits de fiction, entretiennent avec l'Autre sont toujours problématiques : les femmes — Heidi, Vanessa, Mona, Irmgard — viennent systématiquement semer la confusion dans le monde des hommes dont la vie sociale est souvent régie par la discipline militaire. C'est le cas de *R*, de *RS* et de *BF*²²³. Dans tous les cas, la rencontre avec l'Autre est plutôt une non-rencontre qui aboutit à l'échec²²⁴.

La non-rencontre ne se limite pas, dans le discours biographique, à des manifestations de mécontentement ou de résignation lorsque Gracq refuse

223

Mais le héros gracquien a du mal à se plier à l'organigramme de la hiérarchie militaire qui préside à cette forme de vie communautaire masculine — le blockhaus de *BF*, l'Amirauté de *RS* (dans les deux cas, il occupe une position intermédiaire) — et éprouve le besoin de transgresser les ordres de ses supérieurs et d'accomplir ainsi un destin auquel il semble voué inéluctablement.

224

Pi est peut-être le récit où cette inaptitude à atteindre l'Autre prend la place la plus importante au point de constituer le seul élément d'une diégèse extrêmement pauvre (voir Elisabeth CARDONNE-ARLYCK, 1981).

de se laisser interviewer²²⁵. Gracq est quelqu'un qui échappe au regard des autres : ses élèves du lycée Claude-Bernard le guettaient sans succès à la sortie des cours et les responsables de la meilleure librairie d'Angers affirment n'y avoir jamais vu l'auteur alors qu'il s'y rendrait de temps en temps. Edmond Humeau, un élève de l'école communale de Saint-Florent-le-Vieil, explique qu'il ne se souvient pas « d'avoir partagé un seul jeu avec Louis Poirier » ni de l'avoir rencontré dans ses courses sur le quai. Il le décrit comme un enfant solitaire qu'on n'apercevait que le dimanche, entouré de sa famille, à l'église de la paroisse²²⁶.

Lorsqu'il y a rencontre, elle a besoin, comme dans la fiction, d'innombrables écrans qui préservent l'identité du danger que représente l'Autre. Un des écrans les plus utilisés par Gracq est celui du théâtre²²⁷. Jean Ballard, qui voyait régulièrement Gracq à l'époque où celui-ci habitait Paris, se demande : « Puis-je dire que je connais Julien Gracq²²⁸ ? ». Leurs rendez-vous avaient habituellement lieu dans un restaurant jusqu'au jour où Gracq l'invita à son appartement de la rue de Grenelle. Mais, on pouvait s'y attendre, la présence

225

Voir par exemple (Jérôme GARCIN, 1988). Mais ce qui nous semble intéressant ici, c'est que Gracq ne refuse pas systématiquement toutes les propositions d'interview. Il fait donc un choix dont nous tenterons d'élucider les critères lorsque nous aborderons le paratexte.

226

Alors que leurs pères respectifs se retrouvaient le dimanche au Cercle pour jouer aux boules, leurs mères ne se fréquentaient pas. Le père de Poirier est présenté comme l'homme de la relation, à l'opposé de la mère que les préjugés de classe empêchent de s'adresser à une ancienne servante : « Elles se saluaient quand elles se rencontraient mais la distance était telle [sic] entre la jeune femme du vétérinaire qui n'oublia jamais qu'elle avait été servante d'auberge et Madame Poirier que la bourgeoisie écartait aussi inexorablement d'une familiarité sensible. » (Edmond HUMEAU, 1972, pp. 352-353).

227

Le lieu clos — le château d'Argol, l'Hôtel des Vagues, la demeure de La Fougeraie — sert à Gracq pour mettre en scène une « dramaturgie de l'attente » (Marie FRANCIS, *op. cit.*, p. 261). La confrontation entre les personnages « est d'autant plus dramatique et tendue qu'elle est plus intime [...] » (*ibid.*, p. 265).

228

Jean BALLARD, 1972, p. 370.

de Gracq rend impossible ici une recréation du motif de la chambre vide. La rencontre va donc dériver vers le théâtral :

Il [...] s'excusa de m'offrir comme siège un pouf très coquettement capitonné de satin rose qui donnait la note de l'ameublement. "J'ai dû accepter, m'expliqua-t-il, avec les murs le mobilier de l'occupante qui m'a précédé et je vis actuellement dans un boudoir. Mais n'allez pas croire sur la foi du cadre que mon style de vie en sera changé. Vous savez que mes personnages, même féminins, ne sauraient s'y plaire, et que je ne cultive pas le genre *cocotte* cher à Willy. Tout cela va d'ailleurs disparaître." Je le crus si bien que je ne suis pas revenu voir et j'ai le regret d'ignorer l'aspect de son appartement rénové. Toutefois j'avais eu le temps de découvrir sur un meuble le n° *Romantique Allemand* et je vis l'occasion d'aiguiller l'entretien sur ce domaine. Je le sentis plus détendu d'être doublement chez lui, et je le devinai prêt à plus d'abandon.²²⁹

Cet extrait de discours biographique présente à notre avis trois remarques intéressantes : d'abord il met le visiteur en présence d'un décor de théâtre, d'un boudoir, comparé par Gracq à ceux qui peuplent les romans de Colette, que l'auteur a hérité de l'ancienne locataire. L'appartement ne constitue pas une prolongation de la personne qui l'habite. Rien ne peut être dit sur ses goûts en matière de décoration. Gracq semble un acteur qui se serait trompé de pièce. Ce manque total d'adéquation entre l'homme et son espace intime, son appartement, rend impossible tout discours biographique. Gracq n'habite pas cet espace, il y pose pour son visiteur. L'autre remarque concerne le commentaire de Gracq²³⁰ : lorsque l'auteur signale que ce décor n'est pas celui qui convient à son style de vie, il assimile ce dernier à celui de ses personnages. Gracq élimine ainsi d'un trait Poirier. L'habitant de cet

229

Ibid., p. 371.

230

Elle ne devrait donc pas être traitée ici, mais au chapitre troisième. Le lecteur saura pardonner cette petite transgression que nous nous permettons ici pour pouvoir commenter tous les aspects de cet extrait qui nous semblent intéressants pour notre analyse.

appartement est exclusivement le créateur de personnages de fiction avec qui d'ailleurs il se confond, comme s'ils ne faisaient qu'un seul personnage. Le commentaire de Gracq, à l'image de ce qui se passe dans le discours critique, établit la manière dont le décor doit être perçu par le visiteur : « n'allez pas croire ». Enfin, il faut que les deux hommes se mettent à discuter autour du numéro *Romantique allemand* pour que Gracq parvienne à éliminer toute trace de Poirier et se sente ainsi « prêt à plus d'abandon » : la conversation sera dirigée vers le seul sujet dont il est disposé à parler dans ce décor de théâtre qu'est devenu son appartement : la littérature.

Jean Roudaut, plus lucide, dénonce, par le biais de la parodie, le danger consistant à se laisser emporter dans le discours biographique par la force évocatrice des lieux de la fiction. L'emploi du conditionnel lui permet de s'abandonner en toute tranquillité à la recreation biographique des lieux de fiction, tout en prenant ses distances envers l'illusion biographique :

Julien Gracq a tellement rêvé [...] de villes et de demeures imaginaires, qu'on pourrait être tenté, pour évoquer sa retraite parisienne, de parodier, banalement, certaines de ses descriptions. On commencerait par montrer que pour parvenir jusqu'à lui on doit observer un carrefour où les commerces essentiels sont groupés comme dans un village [...] ; on conterait comment on a longé une fontaine monumentale [...] tandis que par toutes sortes de voies détournées, le tracé d'une rue selon un ancien sentier, ou un nom qui évoque le passage du fleuve, affleurent à la conscience le souvenir des eaux vives et de la route de campagne [...] ; on dirait encore de quelle manière il faut grimper jusqu'au balcon du dernier étage, d'où Julien Gracq nous regardera le quitter, avant de s'enfermer de nouveau dans quelque casemate de ses Ardennes natales.²³¹ (Nous soulignons).

Si nous reproduisons ici l'essentiel de ce long passage, c'est parce qu'il fait figure d'exception dans cette rêverie du décor théâtral déclenchée par le

231

Jean ROUDAUT, 1981, p. 15.

discours biographique, car elle constitue le seul cas de récréation au deuxième degré des lieux de la fiction : ici, l'illusion biographique est non pas subie, comme elle semble l'être dans les autres cas, mais pratiquée de manière consciente.

2.2.2.3.3. *Synchronicités*

De nombreuses correspondances sur le plan esthétique et thématique rallient, comme nous l'avons vu, l'œuvre de Gracq au surréalisme. Rappelons à titre d'exemple : le recours à l'analogie — par le biais de la dérive figurale et non pas à l'enchaînement cause-conséquence dans le lent déroulement de l'intrigue²³² —, la figure de la femme en tant que médiatrice entre l'ici et l'ailleurs, le rôle des rêves et des prémonitions dans la vie intérieure des personnages ou la récréation du *topos* du merveilleux urbain surréaliste²³³.

Le surréalisme est surtout une atmosphère onirique, dont le récit poétique gracquien, tout comme certains de ses fragments d'ailleurs, se nourrit abondamment — mais il emprunte aussi de nombreux éléments au roman noir ou à la légende du Graal entre autres —, et non pas une pratique orthodoxe, si jamais cet adjectif peut avoir un sens dans le cas d'une production aussi hétéroclite que la production surréaliste.

Nous nous en tiendrons ici à l'un des motifs qui reviennent le plus souvent

232

Cf. l'analyse du discours analogique gracquien réalisée par Anne HERCHBERG-PIERROT, 1993, pp. 221-229.

233

Nous ne prétendons pas épuiser ici la question de l'influence du surréalisme dans l'œuvre gracquienne que nous avons déjà effleurée au point 1.2.1.2.