

gracquien de fiction ou de pseudo-fiction (dans le cas des fragments). En conférant au nom d'auteur la même origine fictionnelle qu'aux noms propres des romans — anthroponymes et toponymes — Gracq assimile au littéraire et au fictionnel son nom d'écrivain et l'apparente à tous les autres noms de fiction en l'incluant dans la même série. Le porteur du nom devient par là un personnage de fiction au même titre que les autres.

L'allusion établit une relation de co-présence entre plusieurs textes qui, à la différence de la citation ou de la référence, n'est ni littérale ni explicite : comme elle ne rompt pas la linéarité du texte, elle sollicite, pour fonctionner, la compétence du lecteur<sup>57</sup>. La sémiotique ne voit plus dans l'*allusion*, comme le faisait la rhétorique traditionnelle (Fontanier), un simple remplacement de l'élément perçu comme allusion dans le texte par l'élément extérieur auquel celle-ci est censée se référer. On peut distinguer, à l'instar de Ziva Ben Porath<sup>58</sup>, plusieurs étapes dans le travail de reconstruction dynamique de l'allusion effectué par le lecteur : après avoir identifié ses constituantes — le *marker* [M1], d'un côté, autrement dit les éléments du texte donné, et le *marked* [M2] de l'autre, ceux du (ou des) texte(s) évoqué(s) —, il faut activer « tous les éléments contextuels pertinents de M2 [ou *marked*] » pour reconstruire enfin le(s) nouveau(x) modèle(s) dans le texte qui contient l'allusion.

57

Cf. Nathalie PIÉGAY-GROS, 1996, p. 52.

58

Cette distinction, établie par Ziva BEN PORATH, constitue le point de départ de l'excellente étude que Ruth AMOSSY consacre à l'allusion littéraire dans BT (cf. Ziva BEN PORATH. *The Poetics of allusion*. Thèse présentée à l'University of California, Berkeley. Nous suivons ici le résumé de sa théorie réalisé par Ruth AMOSSY, 1980, pp. 13-15). Désormais nous utiliserons les notations M1 et M2, plus courtes que les termes genettiens (1982, pp. 11-12) *hypertexte* (M1) et *hypotexte* (M2).

Malgré le fait que Gracq n'ait jamais, sauf erreur de notre part, reconnu explicitement la part que son amour filial envers *Le Rouge et le Noir* a eue dans le choix du pseudonyme<sup>59</sup>, le rôle fondateur que cet ouvrage tient dans la « biographie d'écrivain » de notre auteur — comme il l'a lui-même maintes fois déclaré aussi bien dans ses textes que dans ses entretiens<sup>60</sup> — nous autorise à faire du Julien Sorel de Stendhal le M2 de l'allusion. Mais l'identification des constituantes de l'allusion ne nous dit rien sur la construction du nouveau modèle intertextuel. Il faut donc procéder à l'examen des contextes de M1 et de M2.

Le point de contact le plus flagrant nous est donné par l'auteur lui-même lorsque, dans un passage de *L2* où il évoque sa fascination pour le livre de Stendhal, il déclare :

Je le lisais contre tout ce qui m'entourait, contre tout ce qu'on m'inculquait, tout comme Julien Sorel avait lu le *Mémorial* contre la société et contre le credo de Verrières.<sup>61</sup>

Cette identification rétrospective par le biais d'une comparaison (« tout comme ») avec le héros du *Rouge* est ainsi donnée par ce qui les rassemble : la lecture d'un livre-enseigne contre le monde étriqué et petit bourgeois de Verrières (M2) et de Nantes (M1).

Plusieurs éléments communs qui, à la différence du premier, ne sont pas

59

---

Érik ORSENNA, à son tour, tire son nom d'auteur du toponyme de *RS*.

60

Cf. les nombreux passages consacrés au *Rouge et le noir* dans *ELEE*. Quant aux entretiens, nous renvoyons le lecteur à ceux réalisés par Jean ROUDAUT (II, p. 1214) et par Jean CARRIÈRE (II, p. 1232).

61

*L2*, p. 326.

suivis d'une déclaration explicite de la part de l'auteur, viennent appuyer l'identification. Il s'agit d'attributs partagés entre le personnage de Stendhal et le *je* non nommé des textes gracquiens. Ainsi, au début du même fragment de *L2*, nous lisons :

Quand j'eus fini le livre, je le recommençais aussitôt. Puis encore, et encore. [...] chaque soir, je rouvrais le volume magique et je reprenais place sur le tapis volant ; à la fin de l'année, si on me lisait au hasard une phrase du livre, je pouvais réciter presque sans erreur la demi-page qui suivait.<sup>62</sup>

Julien Sorel avait, lui aussi, une prodigieuse mémoire : ce « lisard<sup>63</sup> », comme l'appelle son père, avait appris par cœur « tout le Nouveau Testament en latin et le livre *du Pape* de M. de Maistre<sup>64</sup> ».

Leur âme passionnée relie également les deux personnages — Sorel avait une « âme de feu<sup>65</sup> », Gracq se présente comme un adolescent pour qui le *Rouge* est un « premier amour, sauvage, ébloui, exclusif<sup>66</sup> » — tout comme leur profession d'enseignants.

Mais les coïncidences s'arrêtent là. Les contextes de M1 et de M2 contiennent également des éléments qui singularisent le modèle intertextuel gracquien par rapport à l'élément extérieur qui se trouve à sa base : la passion de l'adolescent confiné dans un internat de Nantes se concentre

---

62  
*Ibid.*, p. 325.

63  
STENDHAL, [1830], 1972, p. 32.

64  
*Ibid.*, p. 35.

65  
*Idem.*

66  
*L2*, p. 326.

exclusivement sur la littérature.

Cette « sexualité littéraire brûlante de l'adolescence<sup>67</sup> » qu'éveille sa lecture du *Rouge* ne l'amène pas à négliger son travail (l'arriviste Sorel préfère la lecture aux travaux de force), de telle sorte que tant qu'il n'a pas fini tous ses devoirs, il ne s'autorise pas à ouvrir le livre : la lecture, une demie-heure tous les jours, ne vient nullement déranger un emploi du temps extrêmement discipliné. Ce qu'il éprouve en lisant le roman de Stendhal, qui lui a été d'ailleurs offert, à sa demande, par ses parents (encore une divergence), n'est pas une révolte, mais plutôt « une paisible, une tranquille insurrection intellectuelle<sup>68</sup> ». Pour finir, si Gracq est devenu enseignant, ce n'est que pour se consacrer en paix et sans soucis financiers à la littérature comme il l'entend.

Mais surtout la passion stendhalienne — amours interdits, crimes, emprisonnements — ne trouve pas, chez Gracq, de continuité dans la vie. Le texte confirmera qu'elle se résorbe dans la lecture en annulant tout le reste : le *je* non nommé sera, avant tout, un sujet qui se présente au lecteur *en lisant en écrivant*. La référence de M2 se trouve ainsi définitivement brouillée. L'emboîtement d'images de lecture (mise en abyme) auquel donne lieu l'allusion — un adolescent (M1) lit et relit passionnément l'histoire d'un jeune homme de fiction (M2), qui fait de même avec le *Mémorial*, mais il ne retient de lui que son rapport aux livres — renforce la nature littéraire de M1, un être de papier qui n'existe que dans, par et pour les livres en lui attribuant une coloration fictionnelle.

Car *Le Rouge et le noir* n'apparaît pas, dans le discours critique gracquien, comme un texte de fiction quelconque : c'est la fiction par excellence. Seul Stendhal, à la différence des trois grands autres du roman français — Balzac,

67

*Idem.*

68

L2, p. 326.

Flaubert et Proust — « livre à ses lecteurs une *époque-pays* totalement en marge de la chronologie comme de la géographie<sup>69</sup> ». Pour Gracq, entrer en « Stendhalie<sup>70</sup> », c'est entrer dans la fiction par la grande porte.

Il ne serait pas insensé d'élargir la portée de l'allusion à Stendhal lui-même. Nombre des remarques de Starobinski concernant l'usage stendhalien du pseudonyme consignées dans l'étude « Stendhal pseudonyme » pourraient être alors, toutes proportions gardées, appliquées à Gracq :

*Nolite tangere* pourrait être sa devise. Mais il montre là toute sa faiblesse. Que redoute-t-il ? En laissant apparaître une identité trop claire, il craint d'être complètement deviné, d'être "percé à jour", ce qui pour lui veut presque dire : être annulé, cesser de compter pour quelque chose aux yeux des autres. S'il avait assez de confiance en lui-même, il ne chercherait pas de la sorte à fonder sa valeur sur le mystère de ses allures. L'égotiste, qui souffre souvent d'être mécompris, souffre encore bien davantage d'être trop compris... Par peur d'être atteint par les autres en sa personne, il va s'employer systématiquement à séparer en lui la personne et le personnage.<sup>71</sup>

### 1.3.2. *Assimilation de la composante factuelle*

Mais le pseudonyme gracquien contient aussi un élément non-fictionnel. La deuxième partie de l'allusion va cependant être assimilée à la première en

69

---

*ELEE*, p. 574.

70

*Idem.*

71

Jean STAROBINSKI, 1961, pp. 196-197.

vertu de cette force centripète dont nous avons déjà décelé plusieurs composantes.

### 1.3.2.1. *Quis tulerit Gracchos de seditione querentes*

Le nom « Gracq » — lequel, malgré son origine non-fictionnelle, est fictionnalisé par le biais de son insertion dans le nom-mensonge qu'est le pseudonyme — provient, quant à lui, de « Gracchus », nom de famille romain que portait une branche plébéienne de la *gens* Sempronia. Caius Sempronius Gracchus et son frère, Tiberius Sempronius Gracchus (II<sup>e</sup> siècle av. J.-C), tâchèrent de rendre aux citoyens défavorisés une part de *l'ager publicus* accaparé par l'aristocratie. Tiberius proposa, dans la *lex Sempronia*, des réformes qui avaient pour but, outre la restauration de l'économie, la démocratisation de la république et la reconstitution d'une classe moyenne. Mais ces réformes heurtèrent les intérêts des patriciens réactionnaires, qui provoquèrent une émeute au cours de laquelle Tiberius fut massacré. Son frère Caius poursuivit son entreprise de redistribution de la richesse en fondant de nouvelles colonies afin de donner des terres aux plus pauvres, mais il mourut au cours d'une bataille contre les soldats du consul Opimius, ce qui provoqua l'abolition des lois des Gracchus.<sup>72</sup>

---

72

Cf. *Le Petit Robert 2*, s.v. Gracchus. Voir également Bernhild BOIE, II, p. 1550. Cette version de l'origine historique du pseudonyme *Gracq* contraste avec la vision particulière que nous en présente l'impitoyable Angelo RINALDI (1988, p. 147), que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer. L'article où RINALDI démolit *ASC* est en outre intitulé : *Monsieur Poirier voyage*. Le choix du vrai nom permet au critique de mettre en évidence le caractère non-fictionnel de *ASC* (ce qui prouverait, outre l'ineptitude de l'auteur, le manque de qualité de l'ouvrage) et d'ignorer la division Gracq/Poirier surveillée soigneusement par l'auteur.

Comment expliquer ici le rapport entre M1 (dont l'auteur a enlevé la terminaison du nominatif latin<sup>73</sup>) et M2 qui ne renvoie même pas à un sujet mais à une saga familiale ? Outre le fait que l'inclusion d'une composante issue de l'histoire ancienne dans le *nomen fictum* renvoie au Poirier professeur d'histoire et de géographie et donc, équilibre la tendance fictionnelle observée dans le prénom, le reste semble relever de la pure élucubration. Si, comme l'atteste son discours critique et sa propre pratique de la fiction pure, le livre de Stendhal constitue une référence incontournable dans l'œuvre de Gracq, l'épisode historique où interviennent les deux frères romains ne trouve pas de place dans celle-ci, à l'exception d'un fragment où l'auteur réfléchit occasionnellement sur la relative nouveauté des révolutions sociales :

[...] tout au long des trois mille années où plongeaient les racines de la culture, aucune, absolument aucune image intelligible : rien d'autre que le vers de Juvénal : *Quis tulerit Gracchos de seditione querentes*<sup>74</sup>, et le fantôme insignifiant d'une réforme agraire mort-née.<sup>75</sup>

Voici la seule inscription textuelle d'une composante du pseudonyme. La tentation d'y voir l'extrême opposé de Sorel est grande ; les termes semblent permutés : Sorel poursuit la réussite sociale et s'active à trouver une position au sein de la classe privilégiée ; les frères Gracchus, issus de cette classe,

73

L'auteur se sert pour la fabrication de son pseudonyme de la même technique que dans *RS* pour manipuler des noms historiquement attestés. Cf. Ruth AMOSSY, 1982, p. 265. Ainsi, par exemple, la famille romanesque des Albobrandi renvoie à la famille toscane des Aldobrandini.

74

« Qui supportera que les Gracques se plaignent d'une sédition ? ». Juvénal. *Satires*, II, v. 24. Cf. Bernhild BOIE, II, p. 1549.

75

*ELEE*, p. 761.

s'érigent en défenseurs de la justice sociale. La mort punit ces transgresseurs de l'ordre social (du bas vers le haut ou viceversa). Nous verrons néanmoins que cette hypothèse acquiert plus de force lorsque nous examinerons la seule inscription textuelle du *nomen suum*. Le nom pseudonyme, adopté par l'auteur à l'époque où il militait au sein du parti communiste, aurait en commun avec le prénom ce désir de transgression — *finis transcendam* (je transgresserai les frontières) est la devise des Aldobrandi<sup>76</sup> — que partageront tous les héros gracquiens de fiction.

Au terme de cet examen des composantes du *nomen fictum*, nous pouvons conclure que l'addition de deux aspects — l'extra-littéraire et le littéraire, le *soma* et le *germen* — dans un ordre culturellement reconnaissable (selon le modèle prénom + nom) tentent de reconstituer l'unité de ce que l'auteur présente toujours séparément dans son discours textuel et paratextuel. Ce désir d'unité semble dénier la schizophrénie nom propre/pseudonyme qui envahit le discours auctorial. Mais l'unité du pseudonyme penche inévitablement vers le fictionnel. Non seulement le *nomen fictum* permet à Gracq de fictionnaliser, en termes généraux, le protocole nominal, mais encore le choix d'une composition hybride pour le *nomen fictum* (une composante d'origine fictionnelle pour le prénom et une autre d'origine factuelle pour le nom<sup>77</sup>) facilite de nouveau l'abolition de la distinction fictionnel/ non-fictionnel qui différenciait les deux éléments du M2 pris dans leurs contextes d'origine. Littérature et histoire convergent dans la création

76

---

Voir RS, p. 596. Les références au passé gréco-romain sont innombrables dans le livre (voir à ce propos l'étude de Michel MURAT, 1983, *passim*).

77

L'ordre des composantes du pseudonyme n'est pas gratuit. Le pôle fictionnel est le prénom, *i.e.* ce qui singularise l'individu. Le pôle référentiel, le nom, est ce qu'on hérite de ses géniteurs.

d'un *alter ego* qui se joue des frontières du réel. Sans compter que le terme de fiction « Julien » est plus facilement identifiable par le lecteur que le terme factuel (qui est en plus « francisé »). La référence extra-littéraire s'avère de plus timide (une seule occurrence textuelle) si on la compare à l'autre, qui envahit le discours critique gracquien sur l'œuvre de Stendhal.

Utilisé indifféremment pour la fiction et pour la non-fiction, le pseudonyme fait, enfin, de cette dernière une prolongation naturelle de la première. Toute opposition entre œuvre romanesque et recueils de fragments est ainsi récusée.

### 1.3.2.2. *Le gendre de Monsieur Poirier*

Mais la fictionnalisation ne concerne pas seulement le pseudonyme. Elle s'en prendra aussi au nom d'état civil. Nous avons trouvé une seule inscription textuelle de « Poirier » dans un fragment de *L* où il est question de l'esclavage. Les esclaves ont longtemps « meublé » l'habitat humain :

[...] dans la scène des esclaves jetés aux murènes, nous voulons voir les “sadiques de la décadence romaine”, alors qu'il ne s'agit que d'un parvenu un peu bouffi de son aisance mobilière, un M. Poirier qui voulait étonner son gendre.<sup>78</sup>

Il s'agit du héros bourgeois d'une comédie d'Émile Augier et de Jules Sandreau intitulée *Le gendre de Monsieur Poirier* et publiée en 1854. Poirier est un ancien petit commerçant<sup>79</sup> enrichi qui paie les dettes de son gendre,

78

---

*L*, p. 146.

79

Emmanuel Poirier, le père de l'auteur, tenait, avec son beau-frère, une mercerie en gros (cf. *L2*, pp. 349-353).

l'aristocrate Gaston de Presles, et qui rêve de devenir pair de France. Poirier serait-il devenu le creuset où viennent se dissoudre sur un fond comique les transgressions sociales commentées plus haut ? Jeu textuel inavouable de la part de l'auteur ? Délire de notre part ? Ou, plus simplement, panache de l'auteur qui brave l'interprétation en affichant en toute impunité cet homonyme dans son texte, comme pour mieux montrer qu'« un livre est le produit d'un autre moi » ?

Nous espérons, en tout cas, avoir suffisamment montré que cette fictionnalisation généralisée — qui dépasse les limites du *nomen fictum* et qui est, pour ainsi dire, transférée au *nomen suum* — confirme l'insuffisance de l'argument esthétique (sonorité) avancé par Gracq pour expliquer son choix du pseudonyme<sup>80</sup>. Cette tendance à la fictionnalisation du paratexte se verra par ailleurs confirmée dans l'analyse du protocole modal.

---

80

Allan n'avait-il pas formulé ce besoin de transcender son moi biographique ? « Je songe à une *conversion* où il s'agirait vraiment de faire peau neuve — où, toute prévision des conséquences exclue, soudain la continuité proprement biographique serait brisée, où vraiment selon la parole mystérieuse "je" deviendrait un autre » (*BT*, p. 214). Gracq fait ici allusion à la formule rimbaldienne « je est un autre ».

## *2. Le protocole modal*

Alors que l'analyse du protocole nominal se trouvait concentrée sur un seul aspect, la pseudonymie, celle du protocole modal présente la difficulté de la dispersion des indices de fictionnalisation. Nous avons distingué à l'intérieur du péri-texte les interventions dont la responsabilité auctoriale est difficilement séparable de la responsabilité éditoriale. Suivant notre intention de déterminer les stratégies d'assimilation du texte au paratexte, nous examinerons, à l'intérieur du premier groupe, la nomination générique dans l'édition originale, ainsi que l'appareil critique de l'édition de La Pléiade. Nous nous arrêterons sur une composante péri-textuelle de cette édition, la chronologie, qui se prête, en tant que texte éminemment autobiographique, à cette assimilation. Les interventions auctoriales directes nous les avons repérées notamment dans les dédicaces, les notes et les textes liminaires. Enfin, notre approche de l'épi-texte gracquien exigera l'examen de divers entretiens ainsi que celui de l'avant-texte.

## 2.1. *Le péritexte*

Lorsqu'on se penche sur le paratexte gracquien le premier constat que l'on fait est la coexistence de deux éditions de son œuvre bien distinctes. La première, celle que l'on pourrait désigner quelque peu abusivement comme « édition originale <sup>81</sup> », fut à la charge de José Corti. La seconde et, comme tout semble l'indiquer, définitive, est constituée par les deux tomes parus dans la collection de La Pléiade en 1989 et 1995 respectivement. Nous allons d'abord nous interroger sur le rôle des deux éditeurs dans l'élaboration du péritexte gracquien.

### 2.1.1. *L'auteur et ses adjuvants*

L'œuvre gracquienne est une de ces « œuvres majeures-marginales » issues de la Modernité qui suscitent de la part de la critique un « engouement souvent justifié mais presque épuisant »<sup>82</sup>. Malgré les importantes différences matérielles qui séparent les deux éditions, nous allons voir qu'elles ne s'opposent diamétralement qu'en apparence, et que les deux éditions respectent scrupuleusement les décisions auctoriales concernant le paratexte et laissent la voie libre à son intervention.

---

81

Une bonne partie de textes inclus dans les recueils avaient fait précédemment l'objet de publications isolées.

82

Hélène CIXOUS, 1974, p. 9.

### 2.1.1.1. *La nomination générique dans l'édition de Corti*

Les éditions Corti offrent au lecteur des volumes d'une élégance sobre et soignée dont l'homogénéité n'est brisée que par l'emploi de couleurs et de caractères différents pour chaque couverture. Tous contiennent les mêmes éléments afin de permettre d'identifier l'ouvrage sans faire de concessions au superflu : nom de l'auteur (toujours le pseudonyme), titre de l'ouvrage, emblème de la maison d'édition (la rose des vents) entouré de la devise de Corti : *Rien de commun* — au centre de la rose des vents on distingue les initiales superposées de l'éditeur corse : J C — et nom de la maison d'édition. Les illustrations sont aussi rares et se limitent à deux ouvrages de notre corpus<sup>83</sup>.

Quant aux caractères imprimés, on constate une certaine diversité entre les différents éléments qui figurent sur la couverture. On peut dire que c'est là la seule coquetterie graphique que se permet l'éditeur<sup>84</sup> avec l'initiale des deux *Lettrines*, distinguée du reste des caractères composant le titre par l'emploi d'une couleur différente et par son caractère orné qui fait des deux

83

Le plan du centre de Nantes qui figure sur la couverture de *FV*, et un frontispice (placé avant la page de titre) en noir et blanc de BRETON, réalisé par Hans BELLMER, ami de Gracq et auteur d'un portrait de celui-ci.

84

Ainsi, dans *L*, *L2*, et *ELEE* le nom de l'auteur figure en majuscules et le titre en minuscules ; dans *ASC*, Corti choisit d'alterner l'emploi des capitales et des minuscules ; dans *FV* et *AB*, il ne se sert que de capitales, et dans *P* et *CGC*, de minuscules. C'est l'éditeur qui joue avec l'italique dans les titres pour les rendre agréables esthétiquement parlant. Quant à l'emploi de l'italique pour certains mots du titre, il est dû, curieusement, au seul caprice de CORTI. Sur ce point, l'édition de *La Pléiade* est plus fidèle au manuscrit de Gracq qui ne se sert de l'italique que dans les textes. Bien que, dans certains cas, l'éditeur semble deviner les désirs de son auteur. Ainsi, par exemple, lorsqu'il proposa à Gracq de mettre la première partie du titre *ELEE* — en lisant — en caractères droits et la deuxième — *en écrivant* — en italique. Ce procédé permet de mettre en image la diffraction inhérente à la représentation en littérature : l'écriture devient un miroir où les figures s'inversent et se transforment en un processus unique (sur les valeurs de l'italique dans ce titre, cf. Michel MURAT, *Actes...*, p. 468).

« *L* » une mise en abyme graphique du texte.

Outre son emblème, la rose des vents, et la devise *Rien de commun*, les feuilles non massicotées, courantes autrefois et devenues de nos jours une marque de prestige<sup>85</sup> qui transforment la lecture en une sorte d'aventure initiatique, constituent sans aucun doute le label de qualité de la maison Corti. Pour Bertrand Fillaudeau, il s'agit de considérer le volume comme une représentation symbolique de l'activité du lecteur, un « plaisir actif<sup>86</sup> ».

Cette discrétion du péri-texte éditorial s'érige ainsi en « signe extérieur de noblesse<sup>87</sup> » qui ne laisse aucune place au tapage médiatique (jaquettes, bandes, prières d'insérer, photos de l'auteur, etc.)<sup>88</sup>. Les livres de Corti n'auraient qu'un seul destinataire : le lecteur cultivé. Celui-ci se passe très bien des balisages du genre « le livre du mois » courants dans les grandes surfaces. Ces livres s'adressent à un public de connaisseurs — ou de découvreurs — pour qui Corti est cet « ange gardien » dont parlait Gracq et qui apprécie une politique éditoriale passant à côté des modes et voulant « travailler sur les marges et sur la durée<sup>89</sup> ».

85

---

Comme le prouve l'anecdote racontée par FILLAUDEAU, qui s'est fait accuser de radin par des étudiants furieux qui lui adressent des lettres de reproche. Voir entretien réalisé par Philippe SAVARY (1995, p. 5).

86

*Idem.*

87

Gérard GENETTE, 1987, p. 29.

88

Cet élitisme éditorial est réperable dans certaines traductions récentes en espagnol des livres de Gracq. C'est le cas notamment de *En el castillo de Argol* (Siruela) et *La forma de una ciudad* (Muchnick).

89

Déclarations effectuées à Philippe SAVARY, *op. cit.*, p. 6.

Aucun élément graphique ne permet donc de faire des distinctions génériques ni de séparer la fiction de la non-fiction. Les dénominations génériques autoriales sont absentes du paratexte hormis deux exceptions dont l'imprécision vient confirmer le manque d'intérêt que cette question suscite chez Gracq (sauf pour dénier toute tentative autobiographique) : celle de *récit* qui figure sur la couverture de BF et celles de *récit* et de *nouvelle*, employées indifféremment par l'auteur dans son « avis au lecteur ». Gracq se servira ailleurs du terme *roman* pour se référer à CA, BT et RS<sup>90</sup>.

Il en va de même pour ses textes critiques, où l'auteur aborde ces termes de manière indistincte : *récit* peut désigner tantôt un genre, tantôt un mode narratif pour ne pas parler du contenu encore plus imprécis de termes tels que *histoire* ou *livre*<sup>91</sup>.

Le terme *récit* semble cependant le préféré de Gracq. Voyons comment Gracq le distingue du roman :

Ces mots "récit", "roman" et "nouvelle" ont l'inconvénient de découper la production littéraire en compartiments que rien ne justifie vraiment. Je ne leur attache qu'une valeur toute relative. J'ai tendance à appeler *récit* une fiction plus longue qu'une nouvelle, mais qui se développe de façon linéaire au fil du temps, sans donner lieu à l'intrigue plus ou moins enchevêtrée qui passe pour caractériser le "roman" traditionnel.<sup>92</sup>

Ce qui distinguerait le récit du roman est l'intrigue, moins complexe dans le premier cas, et non pas le régime fictionnel qui serait commun au deux. La dénomination *récit* est en outre plus neutre, plus ambiguë du point de vue

90

Comme l'explique Bertrand FILLAUDEAU dans une conversation rapportée par Mireille NOËL (1994, p. 461).

91

Voir Bernard VOUILLOUX, 1986a.

92

Lettre adressée par Gracq à Mireille NOËL (*op. cit.*, p. 462).

de la fictionnalité, que celle de *roman*, car elle est compatible aussi bien avec un pacte romanesque qu'avec un pacte autobiographique, alors que *roman* renvoie immédiatement à une pratique fictionnelle. La préférence pour le terme *récit* permet à l'auteur de se passer de distinctions génériques et illustre surtout l'évolution de son œuvre : l'émergence de fragments autobiographiques pourrait ainsi être envisagée comme la suite logique, dans un espace d'écriture non différencié de celui de la fiction, de cette simplification croissante de l'intrigue qui sera réduite au strict minimum : un seul personnage, un Je non nommé qui évolue dans un espace d'où toute présence de l'Autre est bannie.

Les distinctions graphiques (couleur, typographie) ne visent donc pas à grouper les différents ouvrages selon leurs genres mais à rendre singulier chaque ouvrage tout en l'enchaînant aux autres, non seulement à ceux du même auteur, mais à ceux d'autres auteurs publiés chez Corti. Cette singularisation, cette fois, oui, « capricieuse », de chaque texte de Gracq convient parfaitement à un auteur qui a du mal à trouver une unité dans l'ensemble de sa production<sup>93</sup> et qu'une autre unité ne gêne pas : celle des auteurs Corti.

Mais les indications génériques ne sont pas absentes de ces volumes. Le lecteur les trouve placées entre parenthèses immédiatement après la mention de chaque titre « du même auteur ». Nous avons dénombré trois versions différentes de ces indications (selon qu'un ouvrage X est ou non marqué génériquement parlant) dont la responsabilité est éditoriale (Corti cherchait

à faciliter la lecture du catalogue au lecteur<sup>94</sup>). Bien qu'allographes, ces indications supplémentaires ont eu sans doute l'accord de Gracq et méritent toute notre attention.

À la différence des « valeurs sûres » (théâtre, poésie<sup>95</sup>, parfois roman), les dénominations les plus fluctuantes dans les différentes versions consultées sont celles appartenant au régime factuel : ainsi *P* peut être non marqué ou marqué comme *essais* ou comme *critique*. Il en va de même pour *ELEE*, sauf qu'il ne porte jamais la dénomination *essais*. D'autres versions plus pauvres en indications génériques se contentent, à quelques différences près, de séparer le théâtre et la critique du reste (non marqué). Voici la liste la plus récente et complète ne figurant que dans les derniers ouvrages<sup>96</sup> :

94

---

Voir Mireille NOËL, *op. cit.*, p. 461.

95

Les romans et *LG* ne sont pas toujours marqués.

96

Nous signalons en caractères gras les ouvrages relevant du régime factuel.

AU CHÂTEAU D'ARGOL (1938, roman)  
UN BEAU TÉNÉBREUX (1945, roman)  
LIBERTÉ GRANDE (1946, poèmes)  
ANDRÉ BRETON (1948, essai)  
LE ROI PÊCHEUR (1948, théâtre)  
LA LITTÉRATURE À L'ESTOMAC  
(1950, pamphlet)  
LE RIVAGE DES SYRTES (1951, roman)  
PENTHÉSILÉE (traduction de Kleist, 1954)  
UN BALCON EN FORÊT (1958, récit)  
PRÉFÉRENCES (1961, essais)  
LETTRINES (1967, critique)  
LA PRESQU'ÎLE (1970, nouvelles)  
LETTRINES 2 (1974)  
LES EAUX ÉTROITES (1976, récit)  
EN LISANT EN ÉCRIVANT (1980,  
critique)  
LA FORME D'UNE VILLE (1985)  
AUTOUR DES SEPT COLLINES (1988)  
CARNETS DU GRAND CHEMIN  
(1992)

Le plus souvent, ces indications sont, nous l'avons dit, absentes. Mais même dans cette version, on peut constater une tendance à la réduction de la valeur informative des marques génériques. L'emploi du terme *récit*, tel que l'entend Gracq, permet par exemple de regrouper dans un même ensemble deux ouvrages très différents quant au statut du narrateur, qui est hétérodiégétique

pour *BF* et autodiégétique pour *EE* et de neutraliser par là toute séparation entre régimes factuel et fictionnel.

Nous n'avons pas trouvé d'explication pour l'emploi des noms *essai* (*AB*), *essais* (*P*), *critique* (*L1*, *ELEE*), si ce n'est la longueur, plus importante dans les essais. Mais comment expliquer alors la dénomination au pluriel, *essais*, employée pour *P* alors qu'il s'agit, comme pour *ELEE*, d'un recueil de textes à longueur variable et portant tous sur la littérature ? La nomination des formes factuelles semble donc aussi imprécise que celle des formes de fiction. La dissymétrie entre *L1* (marqué d'un nom de genre factuel) et *L2* (non-marqué), alors que ces deux livres constituent, comme nous l'avons vu dans l'introduction à cette étude, un continuum de fragments tirés des mêmes cahiers et dépourvus d'indication temporelle, ne semble avoir d'autre raison que l'économie de moyens. Une chose au moins est claire : les ouvrages non marqués appartiennent tous au régime factuel. L'éditeur refuse de se servir ici des termes *essais* et *critique* avec lesquels il avait marqué génériquement les ouvrages de non-fiction à charge autobiographique minimale (*P*, *L*, *ELEE*). Il laisse également de côté le terme  *récit*  employé pour *EE*. Considère-t-il peut-être que les titres non marqués génériquement sont plus parlants ? Quoi qu'il en soit, l'évolution vers l'autobiographie de l'œuvre de Gracq ne trouve pas de dénomination possible. Il est hors de question d'employer le terme *autobiographie* (qui ne conviendrait d'ailleurs pas au caractère hétéroclite des fragments qui forment *CGC*) sous peine de porter atteinte à l'esthétique anti-genres et panfictionnaliste de l'auteur. La dénomination zéro crée ainsi un vide qui affiche le caractère innommable que prendra la matière autobiographique chez Gracq.

### 2.1.1.2. *L'appareil critique de l'édition de La Pléiade*

Lorsque Gracq, qui travailla toujours de concert avec Corti, accepta de rentrer de son vivant dans le temple de La Pléiade, il savait sans doute que c'était là le seul moyen de continuer d'exercer le contrôle sur l'édition définitive de son œuvre. Il ne faut pas perdre de vue que les deux volumes publiés dans la collection de La Pléiade, cette manifestation de « l'érudition comme signe de culture<sup>97</sup> », constituent une édition anthume. Cette circonstance s'avère déterminante au moment d'analyser l'orientation idéologique, littérairement parlant s'entend, de l'appareil critique. Lorsque, cinquante ans après s'être vu refuser son manuscrit de *CA* par Gallimard, Gracq donne son accord pour être publié chez La Pléiade, il choisit Bernhild Boie comme responsable de l'édition. Boie avait été, comme nous l'avons signalé plus haut, l'auteur en 1966 de la première thèse portant sur Gracq<sup>98</sup>.

Sans prétendre extrapoler les conclusions que l'on peut tirer de la lecture des quelques poncifs qui parsèment ce genre d'éditions, il ne nous semble pas inintéressant, après les remarques sur le mimétisme critique effectués au cours du premier chapitre, de faire quelques commentaires sur la présentation de l'édition de Boie où l'on trouve une véritable déclaration d'intentions que le critique réalise sans se départir « de la fidélité à soi-même », comme le signale Michel Murat, avec qui nous sommes d'accord

97

---

Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 24.

98

Quant à la collaboration de Claude DOURGUIN dans la préparation du second volume, nous ignorons si elle fut proposée aussi par Gracq ou par BOIE elle-même.

lorsqu'il affirme que « l'extériorité du point de vue fait défaut<sup>99</sup> » à l'édition critique de La Pléiade.

Boie précise dans la présentation l'importante intervention de l'auteur dans l'édition : il est responsable notamment du choix des textes parus hors volume qui devaient être publiés chez La Pléiade ainsi que de la correction de quelques-uns afin d'éliminer les coquilles. Elle signale en outre que les critères suivis par Gracq dans la sélection des textes figurant dans les appendices (préfaces, témoignages et entrevues) obéissent exclusivement à des « exigences d'expression<sup>100</sup> » .

Les appendices sont constitués par les textes qui avaient fait l'objet de publications isolées dans des revues. Comme il n'aimait pas abandonner ses écrits au sort de publications non contrôlées, Gracq profita de l'occasion pour en exclure certains (ceux qui ne sont pas passés par le travail de la plume comme celui de France-Culture, réalisé en direct, que nous aborderons plus tard). À la différence des textes qui avaient déjà fait l'objet d'une publication en volume, les appendices ont été soigneusement révisés par l'auteur, même deux fois dans certains cas. Le texte intégral (questions et réponses) des entretiens retenus par l'auteur pour l'édition de La Pléiade a donc été soigneusement contrôlé par lui.

Quant à la décision de répartir l'œuvre en deux volumes selon des critères purement chronologiques afin de mettre en évidence « l'entrelacement [...] d'une écriture romanesque et d'une écriture critique<sup>101</sup> », elle revient

99

Michel MURAT, 1994, pp. 3-4.

100

Bernhild BOIE, II, p. XVII.

101

Bernhild BOIE, I, p. LXXXIII.

également à Gracq. Il n'était bien évidemment pas question de séparer la production fictionnelle du reste. Cette division chronologique obéit à une préférence personnelle de l'auteur qui a manifesté souvent le besoin de voir rangés ses ouvrages sur l'étagère dans l'ordre chronologique<sup>102</sup>. N'oublions pas cependant que ce rangement chronologique n'est, dans le cas qui nous occupe, entièrement satisfaisant que pour les ouvrages faisant partie du premier volume, car dans le cas de ceux issus des fragments et inclus dans le second volume, il n'y a pas de correspondance entre chronologie de genèse et chronologie de publication : comme on sait, les fragments ont été redistribués pour la publication et les indications temporelles qui les précédaient ont été éliminées.

Pour ce qui est de l'élaboration de l'appareil critique, Boie déclare avoir essayé de ne pas « échanger la fraîcheur d'une lecture immédiate contre la distance d'une érudition critique<sup>103</sup> », ce qui, sans préjuger de la valeur de ses analyses, nous renvoie au discours du mimétisme vu au premier chapitre. Le critique ne cache pas une certaine docilité envers le maître : outre la « leçon de prudence critique » que comporte l'édition d'un contemporain, le fait de pouvoir accéder à des informations de première main fait que les interprétations « s'en trouvent tout à la fois enrichies et *contrôlées* de façon durable<sup>104</sup> » (nous soulignons). L'intervention de Gracq ne s'arrête pas aux vérifications de données ou aux décisions d'ensemble que nous venons de passer en revue : il a aussi « vérifié — ou écarté — nombre d'hypothèses

102

Voir « Entretien avec Jean-Carrière », II, p. 1259.

103

Bernhild BOIE, I, p. LXXXIV.

104

*Idem.*

critiques<sup>105</sup> ». De telle sorte qu'il est impossible de déterminer la frontière entre la voix de l'auteur et la voix de l'éditeur. La présentation du second volume s'avère encore plus explicite : « Dans sa structure, dans ses choix, ses présences et ses refus, ce volume porte, autant que le premier, la marque de l'écrivain.<sup>106</sup> ». À en juger par ces déclarations, la symbiose semble si parfaite que l'on peut considérer comme énoncé par l'auteur, puisque ratifié par lui, le contenu de l'ensemble de l'appareil critique de l'édition de La Pléiade. Cette publication permet ainsi à Gracq de parachever en quelque sorte son édifice critique en couronnant les nombreux fragments ou études consacrés aux œuvres des autres, voire parfois à la sienne, par cette espèce de testament littéraire qui serait la lecture définitive de son œuvre. Derrière la « fraîcheur d'une lecture immédiate » — au nom de laquelle Boie présente sous un jour favorable des analyses trop complaisantes envers Gracq — plane l'ombre d'un auteur qui balise scrupuleusement les itinéraires ouverts aux randonneurs et interdit l'accès à ceux qu'il préfère ne pas montrer. Gracq opère une double sélection dans son œuvre : d'abord, il choisit les textes qui mériteront de voir le jour (nous nous référons à ceux qui n'avaient pas été publiés chez Corti), puis, il intervient dans l'élaboration de l'appareil critique qui accompagne l'ensemble de ses productions. Le tour du propriétaire auquel nous sommes conviés ne pourra dès lors être effectué que sous la modalité de la visite guidée d'un édifice aux nombreuses salles fermées. La plus surprenante est sans doute celle de *Prose pour l'étrangère*, recueil de onze poèmes en prose totalement dépourvus d'appareil critique<sup>107</sup>.

105

---

*Idem.*

106

Bernhild BOIE, II, p. XVIII.

107

Si l'on excepte ces trois données laconiques : dates d'écriture et de publication et nombre d'exemplaires tirés (voir I, p. 1433).

### 2.1.1.3. *La Chronologie*

Lejeune note à propos de Hugo que s'il a finalement renoncé à écrire son autobiographie, c'est parce qu'il voulait que celle-ci soit le produit de ses écrits : « Imagine-t-on Dieu écrivant ses mémoires ? Sa création témoigne pour lui.<sup>108</sup> » Cette remarque nous paraît transposable au cas qui nous occupe. Hugo laisse à sa femme le privilège de fouiller dans ses archives et d'établir sa biographie *Victor Hugo raconté*. Toute proportion gardée, Gracq en fera autant avec l'éditeur par lui désigné. Les deux auteurs « délèguent » cette basse besogne à un historiographe, comme le faisaient jadis les rois.<sup>109</sup> » Et ceci sans perdre, pour autant le privilège d'avoir toujours le dernier mot.

La chronologie peut être considérée au premier abord comme l'expression minimale de la biographie : la « mise en récit », source, on l'a vu, de fictionnalisation, est ici réduite au strict minimum. Le biographe, différent du modèle, se limite, du moins en théorie, à consigner, de la manière la plus neutre (emploi de la troisième personne) et exhaustive possible, les événements qui jalonnent la vie et l'œuvre de l'auteur et les présente de manière chronologique. Mais ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas de montrer, à l'instar de Lejeune, que la biographie entraîne au moins autant de partis pris et de présupposés que l'autobiographie<sup>110</sup>. Comme nous l'avons déjà signalé, la forte intervention de l'auteur dans le paratexte de son œuvre

108

---

Philippe LEJEUNE, 1980, p. 67.

109

*Idem.*

110

Cf. Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, pp. 77-78.

nous oblige à lire ce texte comme s'il était issu de sa plume<sup>111</sup>. La chronologie constitue la version définitive de la biographie de l'auteur, car elle compte avec son autorisation. L'analyse de la chronologie s'avère particulièrement pertinente pour notre étude, car le postulat de fictionnalité que Gracq fait planer sur tous ses textes en est en principe exclu : la convention veut que les éléments péritextuels fassent partie à part entière du régime factuel. L'auteur doit donc faire face à la dure épreuve d'élaborer un récit à régime factuel sur lui-même et, qui plus est, il doit le présenter dans l'ordre chronologique — ce qui distingue radicalement ce récit des textes autobiographiques —, tout en en sortant *indemne*. Pour ce faire, Gracq n'empruntera à cette variante générique de la biographie qu'est la chronologie que sa forme habituelle : il présentera le récit à la troisième personne et le divisera en parties correspondant aux différentes tranches temporelles.

Mais, même sur le plan formel, cette chronologie est volontairement rattachée au texte par l'insertion entre guillemets de nombreux fragments autobiographiques appartenant à celui-ci : il n'y a pas de raison pour réécrire en « moins littéraire » tout ce qui a déjà été considéré comme bon à tirer. Il n'y a pas de raison non plus pour ajouter quoi que ce soit à ces bribes de « vie écrite » que Gracq a décidé de sortir de ses tiroirs (seul un tiers des dix-neuf cahiers de notes rédigés ont, rappelons-le, vu le jour).

Cet effort de « rapiécage » — encore un point commun avec le *Victor Hugo raconté*<sup>112</sup> — fait de la chronologie un collage de fragments tirés des textes et la rapproche des peu nombreuses biographies élaborées par les critiques,

111

Ceci ne constitue pas une pratique étrange. Saint-John PERSE rédigea d'un bout à l'autre la biographie incluse dans l'édition de La Pléiade de son œuvre. Il s'agit donc d'une autobiographie à la troisième personne.

112

Cf. Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 93.

avant la parution du premier volume de *La Pléiade*, en partant des seuls renseignements mis à leur disposition, autrement dit ceux contenus dans les textes autobiographiques de l'auteur, et de quelques entretiens parcimonieux<sup>113</sup>. L'auteur se situe ainsi sur le même plan que ses biographes, comme s'il n'en savait pas plus qu'eux, comme si sa seule source était, comme pour ceux-là, ses propres textes.

Les chronologies allographes permettaient cependant de suppléer à un manque par rapport au texte d'origine, car elles présentaient de manière suivie ce qui, dans les textes autobiographiques gracquiens, n'est consigné que de manière fragmentaire et discontinue. L'effort de reconstruction ne dépasse cependant pas le stade de la paraphrase en dehors de l'insertion ci et là de quelques précisions qui ne figurent pas dans les textes autobiographiques (quelques bribes d'entretiens et un court fragment procédant d'un texte inédit<sup>114</sup>), la chronologie de *La Pléiade* s'en tient à ce rôle paraphrastique.

Les correspondances chronologie-texte ne s'arrêtent pas aux emprunts sous forme de citations. Un coup d'œil rapide aux indications temporelles suffit pour retrouver ici la même importance que celle qui est accordée dans l'œuvre à la période de l'enfance-adolescence et aux années de formation au détriment de l'âge adulte et surtout de la vieillesse.

L'abondance de détails correspondant aux premières années de vie de l'auteur

113

---

Voir notamment : « Éléments pour une biographie : dans les années profondes » de Jean-Louis LEUTRAT (1991, pp. 169-259), « Tableau bio-bibliographique » de Michèle MONBALLIN (1987, pp. 305-308, *Julien Gracq : la forme d'une vie* de Hubert HADDAD (1986, *passim*).

114

Voir *Chronologie*, I, p. LIX.

sont, en outre, un signe non équivoque de son intervention. Voici la formule introductive :

*27 juillet* : naissance de Louis Poirier à Saint-Florent-le-Vieil, rue du Grenier-à-Sel, dans la maison du grand-père paternel où vivaient auprès de lui ses deux enfants et leurs familles.<sup>115</sup>

La situation spatiale de la naissance de l'enfant donnera lieu à une énorme analepse de plus de deux pages — exactement le même espace employé pour consigner les informations comprenant les périodes 1971-1978 et 1980-1988, c'est-à-dire presque vingt ans . Le lecteur plonge ainsi dans des détails concernant les ancêtres de l'enfant, dont il ne sera plus question jusqu'à son entrée à l'école maternelle, qui ouvre la période 1912-1921. Ce début analeptique constitue un emprunt à la chronique, fort courant dans les autobiographies traditionnelles, et nous présente trois générations des deux lignées de la petite bourgeoisie locale opposées sur le plan idéologique : les Poirier (républicains et passablement anti-cléricaux) du côté paternel et les Belliard (conservateurs et bien-pensants) du côté maternel. Mais la profusion de détails consignés dans cette présentation, somme toute assez stéréotypée, n'aboutit pas à une séquence sur la naissance de Louis Poirier annoncée au début. Si le père et la mère ont droit à des portraits séparés, aucun commentaire n'est fait sur le couple, et le récit s'arrête de manière inopinée. Le début de la division temporelle suivante (1912-1921) nous apprend que Louis Poirier entre à deux ans à l'école maternelle du village. Son existence apparaît ainsi liée, dès le début, à une institution scolaire qui détermine non seulement tout ce qui est en rapport avec l'étude mais aussi ce qui en dépend : vacances, sorties, etc. Nous trouvons ici une autre constante de toute l'œuvre autobiographique gracquienne : le sujet est toujours engagé

dans un rythme temporel défini par l'institution scolaire, d'abord comme élève, puis comme enseignant.

L'enfant, qui « apprend vite à lire et à écrire », est ainsi coupé, dès le début, de toute existence extra-littéraire. Son premier souvenir d'enfance, un gendarme « agitant en bout de bras un télégramme en criant “Ça y est” » (1914) est inséparable de ses lectures des articles de *L'Illustration* consacrés aux descriptions des batailles navales<sup>116</sup>. Comme dans les textes autobiographiques, lecture et expérience forment un continuum sur lequel on ne peut opérer aucune coupure.

En totale cohérence avec l'œuvre, la *Chronologie* ne contient aucune indication concernant la vie affective de Gracq. Toute la place est accordée à sa carrière d'écrivain et à ce qui la nourrit : voyages<sup>117</sup> et lectures, surtout ceux de son adolescence, qui mériteront une attention particulière compte tenu de leur rôle déterminant dans la « biographie d'écrivain » de Gracq. Cette reprise des *topoi* des textes autobiographiques gracquiens se clot par une citation de l'auteur qui, placée ici, constitue une sorte d'« avertissement au lecteur » définitif :

Dans une vie parcourue à l'envers, au temps de sa fin, par le souvenir, ne méritent de subsister, et ne subsistent plus, sans nul souci d'équilibre ou de continuité chronologique, que les seuls rameaux où la sève intime monte encore. Il faudrait abandonner délibérément tout ce qui constitue le “cadre d'une vie”, béquille du biographe, propre à le faire clocher infailliblement : faire de ce cadre le nerf d'une biographie, c'est confondre le fil de fer avec la branche de l'espalier qui s'y enroule, mais n'y puise rien, et l'ignore totalement. Il faudrait élaguer tout ce qui n'a pas été, — entre soi et le monde — heures d'écoute profonde, de branchement parfait, et prendre

116

*Ibid.*, p. LXI.

117

Le fait que la *Chronologie* ne néglige pas le séjour de quelques heures dans l'Ardenne française (cf. pp. LXXVI-LXXVII) montre bien qu'il n'y a que la biographie d'écrivain qui compte pour Gracq.

pour principe d'un tri impitoyable le beau titre de Cingria : *Bois sec — bois vert*.<sup>118</sup>

Placé stratégiquement à la fin, ce qui est une déclaration de principes dans le texte d'origine devient la « morale » de l'histoire, comme celles que l'on trouve à la fin des contes à visée pédagogique ou à la fin des fables : ainsi tous les curieux se retrouvent le bec dans l'eau !

On peut donc conclure que la *Chronologie* est constituée, pour l'essentiel, d'un collage de fragments autobiographiques qui ne vient ajouter rien à ce que Gracq dit dans ses textes. L'effort réalisé pour préserver la continuité thématique et, dans la mesure du possible, formelle avec le texte montre bien que la chronologie constitue une prolongation (reformulation, résumé), voire une reproduction (citation) du texte. La vie de l'auteur prend ainsi les dimensions de sa propre création.

### *2.1.2. Interventions auctoriales directes*

Bien que, comme on l'a vu, aucun nuage ne semble entacher la collaboration étroite de Gracq avec ses éditeurs, la rigueur nous oblige à présenter séparément les interventions strictement auctoriales : titres, dédicaces, notes et textes liminaires.

### 2.1.2.1. *Titres gracquiens*

Dans la perspective de fictionnalisation du discours de non-fiction qui est la nôtre, l'analyse des différents titres gracquiens confirme, nous allons le voir, cette tendance à gommer toute distinction entre régime factuel et régime fictionnel ; elle donne également des indices sur la direction dans laquelle évolue l'écriture de Gracq. En effet, le choix du titre n'obéit pas seulement à des critères personnels, mais à des facteurs externes — genre et époque — qui conditionnent, comme il arrive aussi pour les noms des personnages, la réception de l'ouvrage. En choisissant, par exemple, un titre-prénom pour un de ses ouvrages, Gracq se serait rangé dans la tradition du « "récit" bref, psychologique, "à la française"<sup>119</sup> », objet, nous l'avons vu, de ses critiques. Charles Grivel a raison d'affirmer que « le titre comprend l'œuvre entière comme celle-ci l'implique<sup>120</sup> ».

Le penchant de l'auteur pour les titres thématiques, c'est-à-dire ceux qui, selon la distinction effectuée par Genette, contiennent des éléments de l'univers diégétique (à la différence des titres rhématiques, qui visent le texte lui-même moyennant, par exemple, des indications génériques<sup>121</sup>) est visible aussi bien dans les titres du premier volet que dans ceux du second. Parmi les titres thématiques, les toponymiques — *CA*, *RS*, *BF*, *Pi*, *R*, *EE*, *FV*, *ASC*,

119

Tout comme les noms de famille (*Rougon-Macquart*, *Thibault*) connotent les romans-flueves (cf. Gérard GENETTE, 1982, p. 45).

120

Charles GRIVEL. *Production de l'intérêt romanesque*. The-Hague-Paris : Mouton, 1973, p. 166. Cité par Michel HAUSSER, 1981, p. 166.

121

Cf. Gérard GENETTE, 1987, pp. 73-89.

*CGC*<sup>122</sup> — l'emportent largement sur ceux qui désignent un personnage — *BT*, *RP*, *RC* ; ces derniers concernent seulement le volet de fiction, car un nom de personnage connote encore plus directement la fiction qu'un toponyme. Cette préférence pour les titres toponymiques et la rareté de titres éponymes du personnage central de l'ouvrage programme la lecture en fonction non pas des actants humains qui agissent, peu, dans la fiction, mais d'un autre actant, toujours le même, qui se situe au-dessus des personnages : le *cosmos*.

Quant aux titres qui font référence explicitement à la littérature<sup>123</sup>, on trouve aussi bien des titres thématiques (*AB*, *LE*, *P*) que rhématiques (*L*, *L2*, *ELEE*, *CGC*), bien que cette dédénomination soit abusive pour *CGC*, qui serait à la fois rhématique — « carnets » — et thématique par le toponyme inclus dans l'expansion prépositionnelle « du grand chemin ».

Signalons que les ponts ne sont cependant pas entièrement coupés entre ces titres, qui appartiennent exclusivement au régime factuel, et les titres thématiques de fiction qui font référence à des personnages. Comme le signale Mireille Noël<sup>124</sup>, ils désignent tous, par-delà le nom d'un personnage, un intertexte littéraire : *BT* est le Beltenebros de *Amadis de Gaule* de García Rodríguez de Montalvo, *RP* renvoie à la version de Wolfram von Eschenbach reprise par Wagner du mythe du Graal, *RC* fait allusion à un vers de Shakespeare, « When King Cophetua loved the beggar maid », et à

122

Nous soulignons les titres des ouvrages de non-fiction.

123

Bien entendu, *FV*, titre toponyme, renvoie en même temps à l'univers littéraire : Gracq avait puisé ce titre dans son poème « Le Cygne » des *Fleurs du mal* : « [...] la forme d'une ville/Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel » (cf. BAUDELAIRE, [1857], 1972, p. 211).

124

Mireille NOËL, 1994, p. 458.

une ballade du XIII<sup>e</sup> siècle, *Le Roi et la Mendicante*.

Il est cependant possible de trouver quelques différences entre les deux volets de l'œuvre gracquienne ou, du moins, une tendance qui semble caractériser les derniers livres de notre auteur. Alors que, dans la fiction, les lieux *fictionnalisés* sont affichés dans le titre, les lieux réels des textes de non-fiction ne trouvent pas de place dans les titres, bien qu'ils constituent la matière principale de textes dont l'intrigue se réduit, on l'a dit, à la mise en scène d'un sujet qui explore l'espace. Argol (*CA*) et les Syrtes (*RS*) sont des lieux réels : Argol est un petit village breton dont Gracq n'a retenu que le nom qu'il lut par hasard dans un horaire d'autocars ; le terme *Syrtes* désigne deux golfes, la petite Syrte et la grande Syrte, situés entre la Tunisie et la Lybie actuelles<sup>125</sup> ; si nous avons employé le terme *fictionnalisés*, c'est parce que aucun des toponymes réels utilisés par Gracq dans ses ouvrages de fiction ne désigne le lieu réel évoqué : Gracq ne se sert de ces indices topologiques que pour mieux les détourner de leur fonction référentielle. Ainsi, par exemple, l'univers des Syrtes est inventé d'un bout à l'autre : le récit se construit en dehors de toute logique spatio-temporelle ; les référents réels hétéroclites utilisés dans sa composition (Venise, l'Orient, le Bas-Empire romain, etc.) ne sont nullement repérables à l'état brut dans le texte : ils s'accumulent et se combinent, transformés, pour créer un monde qui ne ressemble à aucun monde réel.

Dans la non-fiction, Gracq utilise la stratégie opposée mais obtient, paradoxalement, des résultats semblables. Les lieux réels ne sont évoqués qu'indirectement dans les titres par le biais, non plus de noms propres, mais

125

---

Voir Michel MURAT, 1983, vol. I, p. 56.

de noms communs. Si dans les toponymes de fiction, le lieu est désigné de façon directe mais, on l'a vu, trompeuse — Argol, les Syrtes —, les toponymes des œuvres de non-fiction ne désignent pas un endroit précis. On pourrait trouver une explication simple à cela : les lieux référés dans les différents recueils de fragments sont extrêmement nombreux. Mais les trois ouvrages de non-fiction à cadre spatial fixe — *EE*, *FV* et *ASC* —, ne contiennent pas non plus de désignation toponymique directe : *Les eaux étroites* raconte le parcours de l'Èvre, l'affluent de la Loire dont Gracq avait tant de fois remonté le cours pendant son enfance ; *FV* renvoie de façon générique à toutes les villes, bien que la matière du livre soit une ville bien précise : Nantes ; *ASC* serait en définitive le titre qui désignerait le plus clairement le lieu dont il est question dans le texte : Rome (conventionnellement connue sous l'appellation métonymique de ville des *sept collines*, nom qui transporte immédiatement le lecteur à cette Rome légendaire) et, par extension, l'Italie (*autour*), qui laissent Gracq assez indifférent.

Dans le cas de *Pi*, véritable récit-charnière, malgré le statut hétérodiégétique du personnage, des deux volets<sup>126</sup>, l'identification de celle-ci à la presqu'île de la Guérande, située au nord de Saint-Nazaire, ne pose pas de difficulté pour un lecteur familiarisé avec cette région française. Dans tous les cas, les nombreux toponymes à forte sonorité bretonne qui jalonnent l'itinéraire de Simon — cet *alter ego* du Je non-nommé autobiographique — permet de situer de manière approximative les lieux du récit<sup>127</sup>.

En se détournant de l'emploi des noms propres, Gracq peut, du moins dans

---

126

Cf. sur ce point les travaux d'Élisabeth CARDONNE-ARLYCK (1981 et 1984).

127

Michèle MONBALLIN, 1987, pp. 64-70.

le titre, préserver ces ouvrages d'une référentialité directe et continuer de les assimiler au volet de fiction. Il ne s'agit pas bien sûr de leurrer le lecteur, puisque, dès qu'il commencera à lire, il saura qu'il a affaire à un référent toponymique réel (ce qui l'aide d'ailleurs à identifier le régime factuel du livre qu'il a entre les mains). Ce que le titre neutralise encore une fois, c'est la possibilité pour le lecteur de se situer clairement d'un côté ou de l'autre de la frontière qui sépare le monde réel des mondes possibles de la fiction. Son horizon d'attente est, dans ce sens, neutralisé ou, plutôt, légèrement orienté vers la fiction, si l'on pense que c'est par rapport aux textes de fiction (et à leurs titres), qui précèdent *grosso modo* ceux de non-fiction dans la chronologie de la publication, que le lecteur va essayer de situer les nouveaux textes.

Exceptionnellement, et pour ne pas induire ses lecteurs en erreur, Gracq demanda pour le premier tirage de *FV* une bande publicitaire rouge sur laquelle on pouvait lire : « un portrait souvenir de Nantes » qu'il enleva dès le deuxième tirage — ainsi qu'un dessin du plan de la ville sur la couverture. Le prix à payer pour cet effort de fictionnalisation est, à ce qu'il semble, une certaine contradiction : alors que le titre est volontairement générique, Gracq insère des « suppléments référentiels » qui signalent une seule ville parmi toutes les villes possibles (*une*). Cette contradiction nous la retrouverons dans des déclarations d'intention du genre « je ne cherche pas ici à faire le portrait d'une ville<sup>128</sup> », qui contrastent, comme nous le verrons plus tard, avec la densité référentielle et informative du texte.

De l'analyse des titres gracquiens se dégagent plusieurs conclusions. D'abord,

le fait indiscutable que, aussi bien dans les textes toponymiques de fiction que dans ceux de non-fiction, la présence de l'homme ne se manifeste que de façon métonymique à travers les lieux où il vit — château, balcon — ou qu'il parcourt — route, chemin (et elle semble contestée par la nature qui envahit la *Route* et qui isole les lieux habités par l'homme). On observe une évolution sémantique vers l'absorption de l'homme par le milieu dans lequel il évolue. Dans le dernier titre de Gracq — *CGC* — le *chemin*, dont la nature ouverte contraste avec les lieux clos ou statiques des titres de fiction, permet d'intégrer l'homme dans le monde par le biais de l'écriture (*carnets*). Cette évolution illustre, comme nous l'avons vu pour la préférence marquée de Gracq pour le terme *récit*, la tendance qui va des intrigues de fiction, où les membres de groupes humains assez réduits se sentent attirés ou repoussés entre eux par des forces qui ne relèvent pas du psychologique, vers les fragments, d'où toute présence humaine, à l'exception du narrateur-veilleur des signes, est bannie.

Quant au style, l'évolution se fait vers le descriptif. La tendance que nous avons observée consistant à effacer les noms propres de titres qui deviennent paradoxalement de plus en plus plus descriptifs (à l'aide, par exemple, de qualificatifs : « étroite », « grand ») montre bien l'évolution de l'écriture gracquienne vers une précision descriptive qui ne contribue pas pour autant (nous verrons qu'il en ira de même dans les textes), à accroître la charge référentielle des lieux évoqués. Ce n'est qu'en ouvrant le livre que nous découvrons les lieux réels (Rome dans *ASC*, Nantes dans *FV*<sup>129</sup>).

Nous n'analysons pas ici les titres de chapitres utilisés par Gracq dans son

œuvre de non-fiction. La division en chapitres titrés pratiquée dans *CA*, *RS*, *AB* (dont quatre titres de chapitre sur cinq correspondent à des citations de Breton), disparaît au profit de chapitres (*FV*) ou de long passages (*EE*) séparés seulement par un blanc typographique ou par des astérisques dans le cas des recueils de fragments plus ou moins courts (*L*, *L2*, *CGC*, *ELEE*). Le titre est ainsi déplacé dans le texte et permet d'ouvrir un paragraphe ou un ensemble de paragraphes qui partagent la même thématique. Parfois il est isolé sur la première ligne du paragraphe, mais le plus souvent il est inséré dans le texte et abandonne ainsi son statut péritextuel. C'est pour cette raison que nous aborderons plus en détail cette question lors de l'étude du fragment gracquien.

#### 2.1.2.2. *Dédicaces, notes*

L'analyse des dédicaces montre l'effort réalisé par l'auteur pour préserver son activité extra-littéraire de la curiosité du lecteur qui se voit ainsi privé de toute repère biographique. Nous avons recensé seulement trois dédicaces dans toute la production gracquienne : celle de *BT* à Roger Veillé, avec qui Gracq avait étudié au lycée Marcelin-Berthelot en 1942, et celles de deux poèmes de *LG*, *Les hautes terres du Sertalejo* et *La sieste en Flandre hollandaise*, dédicacés respectivement à Jules Monnerot et à Suzanne Lilar, écrivains et amis. Ces derniers dédicataires occupent une place importante dans l'activité professionnelle de Gracq. Monnerot, d'origine martiniquaise, condisciple de Gracq au lycée Henri IV et cofondateur avec Bataille du Collège de sociologie est très cité par Gracq (surtout dans *AB*) pour son ouvrage *La poésie moderne et le sacré* qui constitue un élément clé pour comprendre la vision particulière que Gracq a du surréalisme. Suzanne Lilar, l'écrivain belge

dont Gracq a préfacé plusieurs ouvrages, est aussi une personnalité importante dans l'activité littéraire de l'écrivain qui la présenta à Breton. Lilar avait invité Gracq en 1949 à donner sa première conférence à l'étranger : « Le Surréalisme et la Littérature contemporaine ». L'amitié de Julien Gracq pour Roger Veillé est, comme l'indique la note qui lui est consacrée dans l'édition de *La Pléiade*, le fruit d'une amitié « née d'un commun intérêt pour l'art et la littérature <sup>130</sup> » (Veillé, peintre amateur, avait réalisé un portrait de Gracq).

En conclusion, les seuls noms propres que Gracq accepte d'introduire dans le péri-texte correspondent à des personnes étroitement liées à sa carrière d'écrivain. Les dédicaces (bien qu'insérées dans un roman et dans un recueil de poésie) donnent l'occasion à Gracq de ratifier publiquement sa position : aucune intromission extra-littéraire ne doit entacher son programme anti-autobiographique.

Quant aux notes auctoriales, nous en avons dénombré une soixantaine qui correspondent intégralement au volet de non-fiction <sup>131</sup>. Elles constituent la seule marque paratextuelle spécifique du régime factuel <sup>132</sup>. Gracq s'en sert surtout pour les essais consacrés à un auteur, comme *AB* et *P*. Parmi les notes les plus habituelles, nous trouvons celles à caractère complémentaire qui ajoutent des précisions au texte et les notes de type bibliographique, où l'auteur donne la source d'une citation du texte ou la complète. Mais Gracq

130

Voir Bernhild BOIE, I, p. 1189.

131

À l'exception d'une note insérée dans la préface de *CA*.

132

Les notes, qui figuraient numérotées dans l'édition originale, sont signalées par un astérisque dans l'édition de la *Pléiade* afin de les distinguer de l'appareil de notes de l'éditeur.

fait peu de concessions au lecteur en matière d'érudition : il ne se décide que très rarement à donner la source d'une référence, ce qui explique en partie les nombreuses notes éditoriales de l'édition de *La Pléiade*, dont certaines corrigent des références erronées données par l'auteur (Gracq cite souvent de mémoire)<sup>133</sup>. Ces notes ont donc, dans l'ensemble, des fonctions assez conventionnelles et conviennent surtout au discours critique. Il n'est donc pas surprenant qu'elles ne soient jamais utilisées dans les textes à caractère autobiographique, ce qui annonce une certaine spécificité dans le traitement que Gracq confère à ces textes à l'intérieur du volet de non-fiction.

Le plus souvent, la provenance des textes compris dans les appendices (entretiens, préfaces, témoignages) est indiquée par l'éditeur — n'oublions pas que les voix auctoriale et éditrice sont difficilement séparables — au moyen d'indications en italique situées au-dessus du titre de chaque texte : *entretiens, préfaces, témoignages*, etc., ce qui confirme sa tendance à éluder la nomination générique<sup>134</sup>.

### 2.1.2.3. *Les textes liminaires*

L'intérêt des textes liminaires (prologues, préfaces, avertissements, etc.), où se laisse aussi entendre la voix de l'auteur, n'est que secondaire pour notre

---

133

Cette confiance de Gracq en l'érudition de ses lecteurs semble avoir diminué avec le temps, puisque la totalité des notes insérés dans *CGC* correspondent à des traductions du latin (sauf une traduction de l'allemand).

134

Nous n'avons trouvé que deux notes auctoriales de ce genre : l'indication « texte radiodiffusé » pour « Les yeux bien ouverts » (*P*, p. 843.) et « Symbolique d'Ernst Jünger » (*P*, p. 977).

propos, car les références directes au contrat de lecture que l'auteur souhaite établir avec le lecteur sont très rares. Voyons néanmoins quels conclusions on peut tirer de leur utilisation et de leur contenu en ligne générale.

Gracq s'est servi plus fréquemment des textes liminaires pour le volet de non-fiction que pour celui de fiction. Tout se passe comme si le régime factuel poussait l'auteur à multiplier les précautions. Seulement la fiction pourrait être abordée sans médiation de l'auteur si l'on excepte deux ouvrages — *CA* (récit) et *RP* (théâtre) — pour lesquels Gracq a considéré opportun de faire connaître au public sa position vis-à-vis du texte<sup>135</sup>.

Les deux préfaces correspondant à des textes de fiction se rapprochent du « commentaire intellectuel<sup>136</sup> » du texte. Aussi, dans l'« Avis au lecteur » de *CA*, qu'il écrivit deux ans après le livre, Gracq prend-il des distances envers un ouvrage qu'il trouve trop spontané ; dans l'« Avant-propos » de *RP*, qu'il rédige aussi quatre ans après avoir écrit la pièce, l'auteur analyse le rôle du mythe dans le théâtre contemporain et revendique la tradition celte de la légende du Graal. Ce refus de la christianisation de la légende, et donc de la transcendance chrétienne, avait d'ailleurs été abordé dans l'« Avis au lecteur » au sujet de Parsifal.

Les préfaces des textes de non-fiction sont sans doute beaucoup moins intellectuelles si l'on excepte la « note » que Gracq rédigea à la demande de Camus pour son pamphlet *LE*. Camus, qui n'avait pas hésité à publier le

135

Gracq s'est servi du terme « prologue » pour se référer au texte placé au début de *BT* (*CGC*, p. 1036). Ce prétendu prologue, en italique dans l'édition de Corti, ne saurait cependant être assimilé à une préface, puisque le « je » qui apparaît ne correspond pas à l'auteur mais au narrateur premier du récit, le même qui prendra la parole à la fin du journal de Gérard, le narrateur second.

136

Bernhild BOIE, I, p. 1129.

pamphlet dans la revue *Empédocle*, se sentit pourtant gêné par l'usage que la critique avait fait de *LE* en accusant Gracq de refuser tout engagement dans la littérature (en raison de ses attaques contre Sartre et l'existentialisme). Afin d'éviter toute confusion, Gracq opposera dans sa « note » la littérature engagée à celle d'agrément en élargissant habilement la notion de littérature engagée à tout ce qui n'est pas divertissement. Cette « note », rédigée à la même époque que les précédentes (1939-1950) partage avec elles son ton polémique et son contenu théorique.

Gracq n'écrira plus de préface jusqu'en 1985, date de la publication de *FV*. Les textes liminaires correspondant aux derniers ouvrages (*FV*, *ASC* en 1988 et *CGC* en 1992) se distinguent des précédents par une identification plus problématique et par un contenu qui s'écarte des ambitieux programmes intellectuels des débuts.

Alors que les textes que nous avons vus étaient titrés — « Avis au lecteur » et « Note » respectivement — et séparés visiblement du corps du texte, ceux placés au début de *ASC* et de *FV* ne sont pas titrés, de telle sorte que, comme le note Mireille Noël<sup>137</sup>, le lecteur les lit comme s'il s'agissait d'un premier chapitre. Dans le texte placé au début de *FV*, Gracq annonce, comme on l'a vu, qu'il ne cherche pas à faire le portrait d'une ville et, dans celui de *ASC*, il s'explique sur les raisons qui l'ont poussé à visiter Rome et sur la façon dont il s'est pris. Il n'y a aucun commentaire sur la division en trois chapitres du texte (« Autour de Rome », « À Rome », « Loin de Rome ») qui est en elle-même assez explicite.

Ces textes ont ainsi en commun leur rôle de « mode d'emploi » du livre. Le métier d'enseignant de Gracq aurait influencé plus qu'il ne l'avoue son

137

Mireille NOËL, *op. cit.*, p. 466.

œuvre, à commencer par ces préfaces à caractère fortement pédagogique. La préoccupation principale de Gracq consiste à détourner le public d'une lecture autobiographique de telle sorte que les déclarations d'intention de l'auteur — qui ne constituent d'ailleurs pas l'apanage du péri-texte et que l'on trouve aussi nombreuses au fil du texte — tournent autour de cette question. Voyons-en quelques exemples :

Je ne cherche pas ici à faire le portrait d'une ville. Je voudrais seulement essayer de montrer — avec toute la part de gaucherie, d'inexactitude et de fiction que comporte un tel retour en arrière — comment elle m'a formé, c'est-à-dire en partie incité, en partie contraint à voir le monde imaginaire, auquel je m'éveillais par mes lectures, à travers le prisme déformant qu'elle interposait entre lui et moi, et comment de mon côté, plus libre que j'étais par ma réclusion de prendre mes distances avec ses repères matériels, je l'ai remodelée selon le contour de mes rêveries intimes, je lui ai prêté chair et vie selon la loi du désir plutôt que selon celle de l'objectivité [...].<sup>138</sup>

Le grand chemin auquel se réfèrent les notes qui forment ce livre est, bien sûr, celui qui traverse et relie les paysages de la terre. Il est aussi, quelquefois, celui du rêve, et souvent celui de la mémoire, la mienne et aussi la mémoire collective, parfois la plus lointaine : l'histoire, et par là il est aussi celui de la lecture et de l'art<sup>139</sup>.

Dans le premier exemple, l'auteur ne se contente pas d'invoquer la charge de fictionnalité inhérente à l'autobiographie. Il semble invalider toute possibilité de distinction entre le monde de ses lectures et le monde tout court, tellement les deux sont imbriqués formant un continuum où viennent s'estomper des notions telles que le réel ou le vrai. Ce qu'il est intéressant de remarquer ici, ce n'est pas la lucidité avec laquelle l'auteur reconnaît que toute entreprise d'autoreprésentation (le « retour en arrière ») est vouée à

138

---

*FV*, p. 774.

139

*CGC*, p. 939.

l'échec, mais l'engagement consciemment anti-autobiographique pris par l'auteur vis-à-vis du lecteur. Gracq remodèle la ville de son passé selon la « loi du désir » et parvient ainsi à annihiler la charge référentielle d'un livre qui cependant constitue un excellent guide pour le visiteur en raison des nombreux détails qui y sont consignés sur l'urbanisme et sur la vie économique, sociale et culturelle de la Nantes d'antan et de celle d'aujourd'hui<sup>140</sup>. Ce n'est qu'à la fin du passage, où l'on voit que la ville comprend le sujet et *vice versa*, que l'on comprend la véritable portée de la première phrase : l'auteur ne cherche pas à faire le portrait de la ville tout comme il ne cherche pas à faire le sien.

Le second exemple détourne le lecteur de l'emploi métaphorique de chemin (celui utilisé dans des expressions courantes telles que « être dans le droit chemin », « faire du chemin », « le chemin de la gloire ») en tant que trajectoire vitale, voie suivie au cours d'une vie. L'auteur semble vouloir se référer exclusivement au sens propre de « voie qui permet d'aller d'un lieu à l'autre », selon la définition du *Petit Robert*. Il en va de même pour le mot « mémoire ». À l'égal de « chemin », le mot « mémoire » ne déclenche pas la promesse de raconter une vie. La mémoire personnelle se trouve comme diluée dans un spectre plus large, celui de la mémoire collective (histoire, lecture, art). L'autobiographie se résorbe ici dans les mémoires, au sens générique du terme, dans lesquelles l'individu ne fait que prendre acte du parcours d'une collectivité, ce qui, comme nous le verrons, constitue une constante des fragments autobiographiques.

Plutôt que le touriste occasionnel, c'est le géographe qui se sent concerné par la qualité de l'analyse géographique (urbaine et physique) des paysages évoqués par Gracq dans son œuvre. Comme le signale Marc BROSSEAU (1992, p. 232), les géographes, parmi lesquels ils se compte, sont « fiers d'avoir un des leurs parmi les grands de la littérature française. »

Du commentaire intellectuel, qui n'a pas à se soucier du statut générique du récit, puisqu'il s'agit de fictions, au mode d'emploi véhiculé par un discours fortement pédagogique, le changement de régime infléchit ainsi le contenu et la fonction des textes liminaires gracquiens.

## 2.2. *L'építex-te*

Si l'« ange gardien » que Gracq voyait dans le pítex-te trouvait un certain agrément à ses yeux, l'emplacement « n'importe où hors du livre<sup>141</sup> » de la seconde catégorie paratextuelle envisagée par Genette condamne celle-ci au mépris le plus catégorique : « il n'y a pas de raisons qu'un auteur ait à ajouter à ce qu'il publie, et qui devrait être autosuffisant<sup>142</sup> », tranche Gracq dans un entretien.

En toute cohérence avec ce programme, l'építex-te ne constitue pas une exception à la pénurie du paratex-te gracquien<sup>143</sup> : Gracq évite les photos, refuse d'assister au colloque d'Angers (il envoie sa sœur à sa place), ne prodigue pas les entretiens, ne publie pas sa correspondance.

L'építex-te gracquien s'avère dans ce sens singulier si l'on considère avec Genette que le contenu de celui-ci déborde en général le cadre de l'œuvre :

[...] le commentaire de l'œuvre se diffuse indéfiniment dans un discours

141

---

Gérard GENETTE, 1987, p. 316. Nous suivons sa définition : « [...] est építex-te tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité ».

142

« Entretien avec Jean Carrière », II, p. 1261. Après quoi, l'auteur gronde son interviewer : « [...] vous voyez que vous-même, en m'interviewant, vous me faites faire un pas de plus en direction du vice. » (*idem*).

143

Cette pauvreté des documents médiatiques a, comme nous l'avons vu au premier chapitre, un effet pervers. Nous voudrions dissiper le malentendu qui a permis de noircir tant de pages avec des portraits fantomatiques de l'auteur. On ne peut continuer de faire comme s'il n'existait pas d'image médiatique de Gracq. Sa réserve n'est pas comparable à celle d'un Thomas PYNCHON. Les photos de Gracq, bien que rares, ne sont pas inexistantes, il a accordé parfois des entretiens, on dispose même de quelques images de lui se promenant avec Jünger et diffusées à l'occasion de l'émission que lui consacra « Un siècle d'écrivains » sur *France 3*; et tout ce matériel constitue bel et bien l'image médiatique de l'auteur.

biographique, critique ou autre, dont le rapport à l'œuvre est parfois indirect et à la limite indiscernable.<sup>144</sup>

Rien de tout cela chez Gracq : le discours sur l'œuvre ne se fonde pas dans d'autres discours extérieurs à celle-ci, encore moins dans des discours biographiques. La « média-biographie<sup>145</sup> » gracquienne concerne exclusivement la littérature, et la sienne au premier chef, et constitue, *grosso modo*, une reformulation des propos consignés dans ses livres. En effet, malgré l'éloignement spatial et les spécificités liées aux différents types de discours épitextuel (presse, émissions de radio, journal intime, correspondance, table ronde, etc.), la force centripète exercée par le texte sur le péritexte ne perd pas, dans le cas qui nous occupe, une parcelle de son efficacité. Les manifestations auctoriales épitextuelles miment celles du *Je* textuel aussi bien du point de vue du contenu que, dans la mesure du possible, de celui de la forme.

### 2.2.1. *Les appendices*

Lorsque Genette affirme que « l'ultime destin du paratexte est de tôt ou tard rejoindre son texte, pour *faire un livre* », il pense particulièrement à *La Pléiade*, ce « musée [...] de la totalité du paratexte, quel qu'ait été son lieu

---

144

*Ibid.*, p. 318.

145

Terme proposé par LEJEUNE (1980, p. 185) pour rendre compte du poids que les différentes situations de communication imposées par chaque média ont sur l'élaboration du modèle. Il devient le plus souvent impossible de séparer ici la responsabilité auctoriale de celle des actants qui sont intervenus dans la réalisation du document.

d'élection primitif.<sup>146</sup> » Ceci est particulièrement vrai dans le cas de Gracq, qui préfère grouper dans des recueils des textes ayant fait l'objet de publications éventuelles dans des revues. C'est pourquoi, il faut tout d'abord distinguer du vrai épitexte les entretiens qui ont été sélectionnés par l'auteur pour constituer les *appendices* de l'édition de La Pléiade<sup>147</sup>, un véritable passe-partout où sont contenus des écrits « épars ou inédits<sup>148</sup> ». Toutes les questions et les réponses de ces entretiens ont été faites par écrit « ou du moins revues et remaniées par l'auteur.<sup>149</sup> » Il en va de même pour « Les yeux bien ouverts » et « Symbolique d'Ernst Jünger », insérés dans *P* et précédés de l'indication « textes radiodiffusés ». <sup>150</sup> Ayant été rédigés à l'avance, leur diffusion *a posteriori* sur les ondes n'entraîne aucune transformation sur le plan textuel<sup>151</sup>.

146

Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 370.

147

L'enquête sur la diction poétique et l'entretien sur *Penthesilée* de H. VON KLEIST au premier volume (*cf.* pp. 1041-1045 et 1120-1121 respectivement) et les entretiens avec Jean-Louis de RAMBURES, Jean-Louis TISSIER, Jean ROUDAUT et Jean CARRIÈRE au deuxième volume (*cf.* pp. 1189-1273).

148

Voir Bernhild BOIE, II, p. XVII.

149

*Idem.*

150

Le premier emprunte la forme de l'interview par question et réponse et fut lu à la radio en 1954 dans le cadre d'une série d'émissions portant sur le rêve. Le second fut lu en 1959 à l'antenne par Gracq lui-même et illustré par des textes de JÜNGER lus par ALAIN CUNY.

151

N'ayant pu avoir accès à ces enregistrements, nous ne pouvons décider du degré de subversion que cette manipulation introduisait dans la pratique courante de l'interview radiophonique. L'auditeur savait-il que questions et réponses avaient été rédigées d'avance par l'auteur ? Était-ce une pratique courante à l'époque ? N'étant pas spécialiste dans ce domaine, nous ne hasarderons aucune hypothèse sur ce point. Une chose au moins est certaine : l'interview et la table ronde en direct tels qu'ils sont pratiqués aujourd'hui constituent une pratique relativement récente. Comme l'explique LEJEUNE dans son étude « L'entretien radiophonique » (*cf.* 1980, pp. 103-160), seul les écrivains consacrés

Le degré d'assimilation de ce « faux épitexte » au texte est très élevé, mais les entretiens qui n'ont pas été inclus par l'auteur dans les *appendices* font également l'objet d'une surveillance étroite de sa part. Ainsi, lorsqu'il accepte d'être interviewé sans rendre le texte rédigé avec ses réponses, il ne le fait qu'à condition que les journalistes ne reproduisent pas littéralement ses propos.<sup>152</sup>

L'examen détaillé des différents entretiens accordés par Gracq montre par ailleurs une différence dans la disponibilité de Gracq lorsqu'il s'agit de donner des détails sur le processus d'écriture de ses livres. Gracq, qui répète souvent ne pas avoir de secrets en ce qui concerne sa biographie d'écrivain, est avare de confidences dès qu'il s'agit de ses textes autobiographiques. Ainsi, un critique qui questionne Gracq sur la présence de la mort dans ses fragments, voit chez Madame B., un personnage réel que Gracq rencontrait quotidiennement, une sorte de revenante qui viendrait prolonger les personnages fantomatiques du recueil de *PI*. Ce à quoi Gracq répond : « Ces fragments [ceux de *L* sur lesquels il est questionné au sujet de Mme B.] introduisent vraiment de façon trop modeste aux questions que vous posez, et que je ne me charge pas de résoudre dans une interview. C'est trop

---

avaient droit à être interviewés à la radio pendant la première moitié du siècle et ils le faisaient, la plupart du temps, en déclamant leurs textes à la manière des acteurs. Une autre pratique, instaurée celle-ci par Jean AMROUCHE, consistait à rendre à l'avance un questionnaire à l'écrivain : on lui laissait le temps de préparer les réponses et on consacrait les premières minutes de l'émission à ce questionnaire pour mettre « la victime en confiance » (*ibid.*, p. 119). L'entretien radiophonique se basait, au moins jusqu'aux années cinquante, sur une « conception trop professorale » (LEJEUNE se réfère toujours à AMROUCHE) qui ne trouvait pas d'équivalent dans d'autres pays tels que l'Angleterre ou les États-Unis et que LEJEUNE explique par la « conception spécifiquement française du rôle oraculaire de l'écrivain. » (*ibid.*, p. 120).

difficile !<sup>153</sup> ».

Cette discrétion contraste avec la profusion de détails avec laquelle il aime s'expliquer sur ses récits et ses personnages de fiction. Un autre exemple : dans la version écrite d'une interview où Gracq accorde aux journalistes quelques commentaires cryptiques sur ses anciens camarades du lycée Clémenceau, seules leurs initiales seront reproduites : « M., ancien président au Tribunal, R., avocat, G., qu'il rencontre chaque été à l'occasion d'un rituel déjeuner<sup>154</sup> ». On trouve ici la marque de l'auteur, qui se servira du même procédé pour évoquer — et il ne le fera que rarement — des êtres réels (en dehors des auteurs) dans ses fragments autobiographiques.

### 2.2.2. *Gracq en direct*

Il ne suffit donc pas d'abandonner le domaine des *appendices* pour trouver des entretiens apparemment moins contrôlés. L'enregistrement radiophonique que nous avons choisi constitue à notre connaissance le seul où Gracq ait accepté une participation en direct. Il s'agit de l'émission de « Lettres ouvertes », diffusée par France-Culture, qui lui fut consacrée en 1989 à l'occasion de la parution du premier volume de ses œuvres complètes publiées dans La Pléiade<sup>155</sup>.

---

153

« Entretien avec Jean Roudaut », II, p. 1229.

154

Voir Patricia DELMAS, 1985, p. 7.

155

Émission diffusée le 3 mai 1989 et animée par Roger VRIGNY et Christian GIUDICELLI. Gracq s'exprime sur les témoignages de Bernhild BOIE, Roger GOUZE, André Pieyre DE MANDIARGUES et Henri QUEFFÉLEC.

Bien qu'il s'agisse d'une émission en direct, on n'y trouve pas, on s'y attendait, la moindre trace de spontanéité, ni de la part de l'interviewé, ni de celle des intervieweurs qui se démènent entre le respect des interdits autobiographiques imposés par l'écrivain, qu'il faudra donc traiter avec des pincettes, et les attentes d'un public de non-spécialistes, grand consommateur de déclarations à bâtons rompus des maîtres-à-penser qui dominent la scène culturelle française. Les animateurs relèvent donc le défi de contenter tout le monde et, pour ce faire, ils vont établir un décalage entre ce qu'ils affirment vouloir faire et ce qu'ils font réellement, le tout agrémenté d'excuses adressées à l'auteur. Mais cédon's la parole à Roger Vrigny :

[...] je voudrais autant que possible ne pas choquer en vous l'homme qui a toujours refusé de mêler sa vie privée à celle de l'écrivain. [inaudible] au fond, comment Louis Poirier est devenu Julien Gracq, *je ne vais pas du tout m'employer à le faire ni à vous le faire dire*, parce que toujours, vous avez tenu ferme la-dessus, *il y a l'écrivain* qui a son œuvre [...] et puis il y a, par ailleurs, *l'homme dans sa vie privée*, dans sa vie quotidienne, dans ses goûts, dans ses heurs ou ses malheurs et *rien de l'un n'a à faire avec l'autre*<sup>156</sup>. Mais, pour nous qui nous interrogeons cet après-midi, à l'égard d'un écrivain que nous aimons, que nous admirons, [...] *nous nous interrogeons, malgré nous, sur*, disons, euh... *la formation d'une vocation*, les circonstances qui ont pu accompagner [...] telle ou telle, euh... envie, tel ou tel désir, euh... telle ou telle pulsion de l'être, qui l'on conduit là où il est arrivé maintenant. Et il est indispensable il me semble en tout cas pour ceux qui nous écoutent comme pour tous vos lecteurs, *il est indispensable d'en savoir un peu plus, alors excusez notre indiscretion, dût votre modestie en souffrir, mais on va tout de même parler un peu de vous* au début, parler... *on va essayer de faire votre portrait* et ce portrait nous le ferons à travers divers témoignages euh ... de... d'hommes qui vous ont connu, d'hommes et de femmes qui vous

---

Ces propos font écho à ceux que Gracq ne se lasse pas de répéter. Voici un exemple : « [...] chacun sait qu'il y a, pour les auteurs de livres, une biographie de l'écrivain, distincte de l'homme, qui a sa courbe, ses péripéties à elle, sans lien apparent avec les événements de sa vie, parce que les seuls éléments en sont les livres, écrits ou manqués, et ce qui les a fait naître. De cette biographie d'écrivain, mes livres ne cherchent à rien dissimuler. » (cf. « Entretien avec Jean Roudaut », II, p. 1211-1213).

connaissent [...].<sup>157</sup> (Nous soulignons).

L'animateur commence par rappeler l'interdit anti-autobiographique pour faire semblant, par la suite, de le transgresser : « mais [...] nous nous interrogeons, malgré nous ». Bien évidemment, la précision « malgré nous » est complètement superflue, puisque ce que l'animateur veut obtenir en réalité de Gracq, ce sont les grandes lignes de « la formation d'une vocation » sur laquelle il s'est expliqué, comme on sait, largement aussi bien dans son œuvre de non-fiction que dans tous les entretiens qu'il a accordés ; on pourrait même dire que, dans ses entretiens, il n'est question que de cela : comment Gracq est-il devenu écrivain (ses lectures, ses paysages, ses rencontres — celle de Breton, par exemple —, sa façon d'entendre la littérature, etc. Les termes employés par Vrigny : « envie », « désir », « pulsion de l'être » conviennent parfaitement à la manière dont il souhaite orienter sa demande. L'animateur s'en tiendra d'ailleurs au programme et, lorsqu'il sera question de l'internat de Nantes, il ajoutera d'une voix peu assurée : « Je crois qu'on y reviendra parce que *là, là c'est dans l'œuvre* que ça a une influence ».

Après cet incipit peu prometteur, on pouvait s'attendre à ce que dans le reste de l'enregistrement Gracq s'efforce de répéter ce que l'on sait déjà avec toute la correction et le style que lui permettent un entretien en direct et un animateur quelque peu pressant. Bien sûr, il ne va pas jusqu'à essayer de parler comme il écrit des fictions : le résultat serait trop extravagant, surtout si l'on pense à la profusion analogique qui caractérise ses récits. Il adopte

---

157

Pour être tout à fait cohérente avec notre démarche, nous aurions dû traiter ces propos au point 2 du premier chapitre. Nous avons voulu cependant le faire ici afin de mettre en rapport cette ouverture de l'animateur avec l'attitude de Gracq au cours de l'entretien.

plutôt un ton professoral, celui de ses écrits critiques de non-fiction<sup>158</sup>. Le mimétisme est tel qu'il n'hésite pas à emprunter à ses livres des images pour répondre aux questions. Ainsi, lorsqu'il aborde les rapports entre réalité et roman, il se sert du même parallélisme (la réalité est au chaudron ce que le roman est à la cloche) que l'on trouve dans un fragment de *L* consacré à cette question<sup>159</sup>. Pas une seconde il ne cède au laisser-aller ou à la perte de contrôle, qu'il déplore d'ailleurs en matière littéraire à un certain moment de l'entretien. D'une voix râpeuse, il nuance, il précise, il complète les « hypothèses » lancées par ses interlocuteurs, qui ont d'ailleurs préparé soigneusement l'entretien.

Les témoins ne sont pas, eux, plus spontanés. Leurs souvenirs sont restitués, en bonne et due forme, tels qu'on peut les trouver presque mot pour mot dans le numéro consacré par *Givre* à Gracq. Quand au témoignage de Bernhild Boie, elle n'ajoute pas un mot à ce qu'elle a écrit pour l'édition critique de Gracq.

Bien que le caractère improvisé des entretiens à bâtons rompus que l'on pratique de nos jours ne soit qu'un autre type de mise en scène, sans doute plus sophistiqué que la voix par moments quelque peu guindée de Gracq — qui a pourtant le mérite de ne pas contredire sa façon de concevoir le rôle de l'écrivain dans les médias —, un certain arrière-goût d'époque révolue subsiste après l'audition de cet entretien : l'époque des grands entretiens radiophoniques des années quarante et cinquante concernant des auteurs consacrés en France et dont on attendait retrouver dans la diction et dans les

158

---

Exactement le même ton que ses entretiens écrits : s'il lui arrive de se servir d'un « mot de l'époque » comme « motivé », il le mettra entre guillemets pour marquer sa distance vis-à-vis du style relâché (cf. « Entretien avec Jean Roudaut », II, 1226).

159

Cf. *L*, p. 150.

propos la quintessence de l'écriture<sup>160</sup>.

### 2.2.3. *Images de Gracq*

Le second document<sup>161</sup> n'est pas, on s'y attendait, très différent du premier. Exception faite du support, vidéo pour celui-ci, et de l'absence de témoignages, les déclarations de Gracq à son interlocuteur ne constituent qu'une paraphrase de ce qu'il a répété dans ses livres.

La voix en *off* de Michel Mitrani explique au début qu'il s'est rendu chez Julien Gracq, à Saint-Florent-le Vieil, pour l'interviewer. L'entretien est ensuite présenté de manière discontinue et les lectures de textes de Gracq alternent avec les explications bio-bibliographiques faites par Mitrani. Quand aux images, elles nous présentent les différents cadres de l'œuvre de Gracq : les bocages de la Loire, Saint-Florent, Nantes, etc. Les quelques photos de Gracq qui sont montrées au cours de l'émission, apparaissaient déjà dans les trois livres sur Gracq qui contiennent de la documentation graphique<sup>162</sup>. Seulement à trois reprises et pendant quelques secondes, le spectateur voit apparaître Gracq à l'écran : au restaurant, place de l'Odéon, où il fut surpris

---

160

Ce qui précède explique notre ferme, et longtemps réfléchi, décision de ne pas solliciter à son éditeur un entretien avec Julien Gracq. Gracq n'a jamais ajouté dans ses entretiens rien qu'il n'aurait écrit au préalable dans ses livres. Et la lecture de ceux que l'on trouve dans certaines thèses confirme qu'il n'y a aucune exception à cette règle.

161

Ce document, entièrement consacré à Julien Gracq et non disponible sur le marché actuellement fut réalisé pour l'excellente émission littéraire de France 3 « Un siècle d'écrivains » en 1995. Michel MITRANI, auteur d'un film qui s'inspira du récit *BF* de Gracq, en est le réalisateur et l'intervieweur.

162

Cf. Jean CARRIÈRE, 1986 ; Alain COELHO *et al.*, 1988 ; Jean-Louis LEUTRAT, 1991.

par les journalistes, après avoir reçu, rappelons-le, en 1951, le prix Goncourt qu'il refusa ; à Paris, plus récemment, chez lui ; à Guérande, enfin, le scénario de *Pi*, se promenant sans sa veste habituelle avec son ami Jünger. Une trentaine d'années séparent les premières images des autres. Au jeune enseignant en noir et blanc surpris, comme une bête traquée, par les flashes des photographes — quelques-uns introduisent leurs caméras par le vasistas d'une fenêtre —, qu'il supporte mal à en juger par ses grimaces maussades et par ses clignements d'yeux, succède l'homme mûr, l'écrivain consacré qui semble ignorer la caméra.

Mais une distance s'instaure entre les premières images et les dernières. L'embarras et la gêne du début font place à la détente et à un léger sourire qui fait penser à l'« écrivain en vacances » décrit par Barthes dans *Mythologies*. Ces images illustreraient, le « mythe des vacances littéraires », qui prétend rapprocher du grand public l'homme qui se cache derrière l'artiste sans le rendre pour autant plus humain, de telle sorte que ses confidences les plus banales — qu'il porte des pyjamas bleus ou qu'il aime le reblochon, pour reprendre les exemples caricaturaux de Barthes — ne font que confirmer son essence divine. Même en short :

[...] l'écrivain, lui, garde partout sa nature d'écrivain : pourvu de vacances, il affiche le signe de son humanité ; mais le dieu reste, on est écrivain comme Louis XIV était roi, même sur la chaise percée.<sup>163</sup>

Gracq lui-même est sans doute conscient de cette intronisation de son image lorsque, à la fin du film, il affirme peu convaincu :

en vieillissant naturellement on se rigidifie d'une certaine manière parce

qu'on se fait une idée de vous qui n'a plus de raison de changer et que vous n'avez pas la force de changer [...]. C'est un fait de vieillissement, de sclérose, et on finit par être rejoint par cette espèce de personnage qui ne vous ressemble pas tout à fait [...]. On finit par être rejoint par sa propre effigie. [...] dans les articles, je suis l'ermite octogénaire de Saint-Florent-le Vieil. Bon, très bien, pourquoi pas ? Je ne contredis pas, d'ailleurs. C'est vrai, un peu.

Il aurait, discrètement, cédé à ce qu'il avait identifié déjà en 1948 et à propos d'André Breton comme la « tentation congénitale à l'artiste » : la fascination qu'éprouve le poète par sa propre statue :

Il vient toujours dans sa carrière un moment assez dramatique où s'invite d'elle-même à souper au coin de son feu une statue qui n'est autre que la sienne, dont la poignée de main pétrifie [...]. Une lutte épuisante, jusqu'à la dernière seconde, contre l'étreinte paralysante de l'homme de pierre fait souvent [...] la trame pathétique de toute une vie d'artiste en fuite devant sa propre effigie, acharné à ne pas se laisser rejoindre au moins avant le seuil final — à ne pas se laisser dévorer avant l'heure par le monstre qui croît et se fortifie du sang qu'il perd [...].<sup>164</sup>

Le contenu autobiographique du document audiovisuel que nous venons d'examiner mime jusqu'au moindre détail celui que l'on trouve dans les livres de Gracq. Le lecteur ne se sent à aucun moment rentrer dans l'intimité de Gracq : la matière autobiographique est réabsorbée par la matière livresque. Mais surtout, du point de vue du montage, aucune image ne fait coïncider la voix de Gracq avec ses gestes, son corps ou les expressions de son visage. Tandis que la voix en *off* de l'auteur s'explique sur ses livres, les séquences où des images de Gracq sont montrées renvoient aux héros masculins issus de sa plume : la première image, celle où Gracq est surpris par les journalistes, est emblématique du danger que l'Autre représente toujours pour l'intégrité

du héros gracquien. Le Gracq mûr qui parcourt le royaume de son enfance avec son *alter ego* allemand renvoie au compagnonnage masculin (Albert et Herminien, Aldo et Marino, Grange et le capitaine Varin), le seul rapport avec l'Autre supporté par les personnages gracquiens pour qui la figure de la femme fait toujours basculer l'équilibre précaire de leurs sociétés masculines. Le Gracq qu'on voit sur les images est en train de marcher, tout comme Simon dans *Pi* ou comme le *je* non nommé des fragments. Fiction, fragments, images : autant de véhicules d'une seule entreprise : le parcours du « grand chemin » qui « traverse et relie les paysages de la terre<sup>165</sup> ».

#### 2.2.4. *L'avant-texte*

Nous avons jusqu'à présent abordé diverses manifestations de l'épître public. À l'intérieur de l'épître privé — correspondances, confidences orales, journaux intimes, avant-textes —, Genette distingue l'épître intime — « tout message, direct ou indirect, concernant son œuvre passée, présente ou à venir, que l'auteur s'adresse à lui-même, avec ou sans intention de publication ultérieure<sup>166</sup> » — de l'épître confidentiel (l'auteur s'adresse à un ou à plusieurs destinataires). L'étude de l'épître confidentiel n'est pas possible pour l'instant, étant donné que la correspondance de Gracq avec son

---

165

CGC, p. 939.

166

Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 355.

éditeur n'a pas fait l'objet d'une publication<sup>167</sup>. Il ne nous reste donc que l'avant-texte<sup>168</sup>.

L'avant-texte gracquien, que Bernhild Boie a pu, exceptionnellement, consulter pour la préparation de son édition critique, ne ressemble ni à celui d'un Proust — qui procède par accumulation de versions — ni à ceux d'un Flaubert ou d'un Zola — qui pratiquent une écriture à programme dans laquelle tout ou presque tout est prévu d'avance : plans, scénarios). Gracq n'a pas de plan : il suit sa lancée et note en marge des mots ou des phrases jetés en avant de la plume ; la fin du *RS* apparaît ainsi une page avant dans la marge<sup>169</sup>. Dès que le texte a été rédigé, Gracq le recopie sans introduire aucun changement important qui vienne changer le flux des phrases ou l'ordre des paragraphes<sup>170</sup>. L'avant-texte constitue ainsi un autre élément d'assimilation du paratexte au texte. Surtout si l'on prend en considération les commentaires de Gracq sur les rares différences entre texte et avant-texte :

Je n'aime guère montrer mes manuscrits. En partie parce qu'ils sont une fausse cuisine, farcie d'ajouts et de ratures parfois trompeuses en ce que j'ai tendance, après avoir écrit un mot, à le rayer aussitôt pour bien souvent le rétablir, comme si j'avais besoin de beaucoup de *noirs* sur ma page, pour

167

Interrogé au sujet de la correspondance existante mais inédite de CORTI avec Gracq, Bertrand FILLAUDEAU donne une réponse évasive : « Julien Gracq doit penser que ces correspondances ne constituent pas une œuvre susceptible d'être publiée. » (voir Philippe SAVARY, 1995, p. 6).

168

L'intérêt de l'avant-texte dans l'étude du genre autobiographique a été récemment souligné par Philippe LEJEUNE (2000, pp. 7-11).

169

Cf. Bernhild BOIE, II, p. 1485. Dans un entretien avec Jean Paget (radiodiffusé le 5 décembre 1966), Gracq déclare : « Le plan d'un roman ne lui préexiste pas. Le plan d'un roman se fait en même temps que le roman ».

170

Cf. les propos de Bernhild BOIE sur ce sujet dans l'émission « Un siècle d'écrivains ».

des raisons plus plastiques que littéraires. Ce sont là des tics d'écrivain, qui ne méritent pas qu'on en ait la coquetterie.<sup>171</sup>

Gracq se cantonne ainsi, comme nous l'avons vu pour le paratexte — « ange gardien » — dans les arcanes insondables de l'art. L'« étrange sexualité littéraire » cède la place ici aux raisons plastiques, à des tics, aussi gratuits qu'inexplicables. Nous avons trouvé le même recours à l'inexplicable chaque fois qu'il aborde la question du pseudonyme.

L'avant-texte gracquien, tel qu'il est présenté par l'auteur et par ceux qui y ont eu accès vient ainsi mettre en question toute possibilité d'analyse génétique. Le manuscrit se situe ainsi aux antipodes du brouillon<sup>172</sup> et projette par là l'idéal gracquien de texte achevé et clos sur lui-même. Écrits soigneusement à la main, avec une belle écriture régulière, et pleins de « noirs » qui sont introduits par coquetterie et qui confèrent après coup un aspect de brouillon à ce qui constitue un texte achevé depuis le début, les manuscrits de Gracq seraient encore plus « littéraires » que les textes publiés. L'auteur ratifie ainsi dans la pratique ce qu'il ne cesse de nous dire dans son discours critique : tout ce qui suggère ou exhibe le processus d'élaboration d'une œuvre — Nouveau Roman —, son architecture — Centre Pompidou — est désapprouvé. Cette esthétique gracquienne de l'achevé aura des conséquences non négligeables dans son écriture fragmentaire.

171

---

« Entretien avec Jean Roudaut », II, p. 1213.

172

Pendant la rédaction, Gracq travaille individuellement chacune des phrases jusqu'à avoir obtenu exactement l'effet recherché avant de passer à la phrase suivante. L'auteur n'a jamais remanié un texte en dehors des entretiens. Dans celui réalisé par Philippe SAVARY (*op. cit.*, p. 5), FILLAUDEAU déclare que CORTI, en accord avec sa conception de l'édition et de la littérature en dehors des modes et des canons, se faisait un honneur de respecter cette décision et ne touchait jamais à un texte de Gracq : « Entre le manuscrit et l'impression, au plus quelques virgules ».

### 3. *Conclusions au chapitre troisième*

L'analyse du paratexte a montré le bien-fondé des réserves que nous avons émises quant à la valeur des déclarations auctoriales. Gracq, qui confine le paratexte au domaine des pratiques qui excèdent et dégradent la littérature, s'applique cependant à contrôler celui-ci afin de prolonger la force injonctive des déclarations anti-autobiographiques effectuées dans le texte. Aussi bien le protocole nominal que le protocole modal sont les lieux où s'exerce une force centripète tendant à assimiler le volet de non-fiction à celui de fiction en faisant du premier une sorte de prolongation du second. Le paratexte gracquien nie sa nature de *supplément* par rapport au texte et tente par tous les moyens de s'ériger en texte, tant du point de vue formel qu'en ce qui concerne le contenu. Par ailleurs, l'emploi du pseudonyme, n'est sans conséquences dans la réception de l'œuvre. La force illocutoire du nom-mensonge, qui désigne la figure de l'auteur, renvoie le lecteur au monde du *comme si*, non seulement en raison des arguments esthétiques (sonorité), donnés par l'auteur pour justifier le choix de son pseudonyme, mais aussi parce que l'assemblage des deux *nomina aliena*, qui se trouvent à la base du *nomen fictum*, est constitué d'une composante fictionnelle (prénom) et d'une composante factuelle (nom) qui est assimilée à la première. Les marques qui configurent le protocole modal, beaucoup plus disséminées dans les différents espaces péritextuels, confirment d'ailleurs cette assimilation : d'une part, les interventions auctoriales effectuées en collaboration avec les éditeurs — dans l'édition Corti, l'imprécision des nominations génériques et l'esthétique, dans celle de La Pléiade, l'appareil critique, notamment la chronologie —, de l'autre, les interventions auctoriales directes — titres, dédicaces, notes, textes liminaires. Quant à l'épitéxte gracquien, qu'il soit écrit ou audiovisuel, il redit le texte. Aussi l'épitéxte audiovisuel s'adapte-t-il, dans la mesure du

possible, au code écrit et littéraire au détriment de ce qui fait sa spécificité communicative (son, images) pour mettre en scène un auteur distant, une présence-absence que l'image n'est pas à même de matérialiser. L'avant-texte, dernière frontière épitextuelle analysée, affiche sa littéarité et nie par là l'intérêt d'une approche génétique : le texte gracquien n'a pas d'histoire et laisse le lecteur sur sa faim quant au « mouvement de construction, et de présentation, de la personnalité<sup>173</sup> ».

## Chapitre quatrième

### *Stratégies de fictionnalisation de la matière autobiographique*

## *0. Introduction*

Nous avons vu au chapitre précédent la parfaite coïncidence des informations contenues dans la chronologie et celles qui sont consignées dans le texte. Il est légitime de déduire de ce qui précède que Gracq ne triche pas avec le lecteur, cosignataire du pacte autobiographique — celui-ci existant, tout de même, malgré son ambiguïté —, du moins sur le plan événementiel. La fictionnalisation gracquienne ne consiste pas, comme dans les autofictions *stricto sensu*, à s'attribuer des aventures inventées. La position idéologique véhiculée par les auteurs d'autofictions à l'égard de la littérature, nous pensons à Doubrovsky, n'est pas non plus partagée par l'auteur, qui ne s'intéresse nullement à la psychanalyse en tant que moyen de déconstruction/reconstruction du sujet, pas plus qu'aux jeux textuels du Nouveau Roman.

Néanmoins, les nombreuses stratégies de fictionnalisation, que nous avons repérées, sur le plan textuel nous permettraient de voir dans le volet gracquien de non-fiction un exemple d'autofiction au sens large, celui qui autorisait à Colonna l'inclusion dans cette catégorie de *La Divine Comédie* ou du *Quichotte*. Mais l'extension de cette dénomination générique fait douter, nous l'avons dit, de son efficacité. Certes, classer notre corpus à l'intérieur de l'autofiction équivaldrait à revendiquer la volonté non-référentielle de l'auteur. Mais c'est justement cela que fait si bien l'auteur dans ses déclarations d'intention anti-autobiographiques. Force est de conclure que, du moins dans notre cas, la dénomination générique *autofiction*, loin d'épuiser la question autobiographique chez Gracq, la pose

avec plus d'urgence. Il s'agira donc pour nous de voir dans ce chapitre tout ce qui rapproche l'espace factuel gracquien de la fiction. Toute la question est alors de déterminer par rapport à quoi nous allons établir la fictionnalité des fragments.

Parmi les théoriciens de la fiction, Marie-Laure Ryan propose une typologie des formes d'accès aux mondes fictionnels basée sur les éléments communs entre le monde actuel, ce que Harshsaw nomme le C.R.E., et les mondes fictionnels. Les genres déterminent le degré d'accessibilité aux mondes de fiction : les genres factuels, d'un côté, ont en commun la compatibilité avec le monde réel (bien que la fictionnalisation n'en soit pas exclue), les genres fictionnels, de l'autre, peuvent, en fonction de leur capacité mimétique, être classés sur une échelle selon leur difficulté croissante à accéder au monde du réel. Nous aurions ainsi par ordre : la fiction du réel (*De sang-froid* de Truman Capote), la fiction historique et réaliste (roman historique), la fabulation historique (la trame historique subit des modifications), la fiction réaliste (sans localisation géographique déterminée), les récits de science-fiction, les contes de fées, les légendes fantastiques, le réalisme fantastique (*La Métamorphose* de Kafka), les « poèmes sans signification » et la poésie phonique. Plus le C.R.I. introduit des éléments du C.R.E. (allusions historiques ou géographiques, croyances), plus le degré d'accessibilité sera grand<sup>1</sup>.

À l'opposé du modèle basé sur la *mimèsis* de Ryan se situent les panfictionnalistes ou « ségrégationnistes », comme les appelle Thomas Pavel, qui considèrent que la littérature est indifférente au critère, issu de la logique,

1

---

Marie-Laure RYAN, [1991], 1997, pp. 186 et *ssq.*

de vérité-fausseté (Russell, Austin, Frege), parmi lesquels se trouverait notre auteur, qui soutient que dans la fiction tout doit être fictionnel. Lubomir Doležel, quant à lui, ne nie pas la pertinence de ce critère, mais il refuse de l'appliquer suivant une vision mimétique, à laquelle il oppose la cohérence interne d'un texte (une affirmation du narrateur sera vraie si elle est appuyée par les événements narrés et fausse si elle est déniée par le texte) : un *ersatz* fictionnel est *vrai* dans la mesure où il rend compte d'un état de choses qui existe dans le monde fictionnel du texte. C'est en vertu de cette propriété de la fiction que quelqu'un qui affirmerait que Sherlock Holmes vivait à Baker Street gagnerait un pari et quelqu'un qui dirait que le célèbre personnage de fiction vivait à Berczy Street la perdrait. C'est pour la même raison que nous savons que ce sont des moulins et non pas des géants que Don Quichotte a devant lui<sup>2</sup>.

Aucun de ces deux modèles ne semble pas convenir entièrement à notre analyse. Nous ne refusons pas la comparaison C.R.I./C.R.E., si elle constitue un outil visant à rendre compte d'une poétique du Moi, et non pas à vérifier la vérité/fausseté des informations consignées dans le texte. Le modèle proposé par Doležel nous semble, quant à lui, plus rentable dans l'étude de fictions constitutives que de fictions conditionnelles. Notre point de référence va être, par conséquent, l'œuvre de fiction gracquienne elle-même. C'est fondamentalement par rapport à celle-ci, antérieure du point de vue chronologique, que nous allons évaluer la charge fictionnelle des fragments. Notre référent n'est donc pas tant le C.R.E. (mais il n'est pas exclu de l'analyse) comme le C.R.I. mis en place dans les récits. Nous entendons ainsi la *fictionnalisation du Moi* comme un effet de lecture provoqué par

2

---

Lubomir DOLEŽEL, [1980], 1997, p. 99.

l'accumulation et la combinaison de stratégies génériques, intertextuelles, syntaxiques et sémantiques qui visent à assimiler l'écriture fragmentaire aux textes de fiction.

Nous verrons, dans un premier temps, quels sont les rapports que le fragment entretient avec le journal intime, déjà utilisé dans la fiction, et comment Gracq réussit à subvertir l'essence autobiographique de celui-ci. Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur les implications que le fragment a dans l'écriture autobiographique et sur la manière dont Gracq subvertit l'emploi contemporain du fragment par le biais du fragment-hérissé des romantiques.

Nous verrons ensuite quelle est la rentabilité pour la fictionnalisation du réseau intertextuel complexe qui est mis en place dans les fragments, ainsi que la manière dont ceux-ci reprennent les thèmes de la fiction. Pour finir ce programme bigarré, nous étudierons le traitement du temps dans le volet de non-fiction.

## 1. *Subversion générique du journal intime*

Cet intitulé peut, certes, sembler de la provocation pure si l'on se rappelle les durs propos adressés par Gracq au journal intime dans *AB*. Mais, fidèles à notre consigne, nous nous interrogerons, en dépit des déclarations auctoriales, sur la manière dont le journal intime est évité par Gracq sans que pour autant ses fragments s'écartent complètement de cette pratique générique. Autrement dit, nous nous demanderons, suivant les propositions de Jean-Marie Schaeffer et de Dominique Combe exposées dans le volet théorique de la présente étude, comment Gracq réussit à subvertir un genre, le journal intime en l'occurrence, grâce d'une part au rassemblement d'éléments de tout ordre — pragmatique, syntaxique, sémantique — qui débordent le cadre du journal *stricto sensu* et, d'autre part, à l'élimination de certains autres considérés comme indispensables à la réalisation du genre en question. Car « comment pourrait-on réunir, réconcilier, rassembler des éléments qui n'auraient été au préalable distingués, c'est-à-dire séparés, isolés selon des critères *a priori* qui sont ceux de la pureté<sup>3</sup> ? ». Cette double prémisses de travail — ne pas envisager le métadiscours gracquien en termes de caution de notre discours critique et considérer le degré subversif d'un texte à partir de son écart vis-à-vis de la norme — nous amènera donc à la confrontation de marques génériques contradictoires. Nous verrons que c'est précisément cet amalgame qui permet à Gracq de *neutraliser* chez le lecteur la réception générique des fragments et de faire en sorte que celui-ci s'accommode tant bien que mal du déni radical d'appartenance générique, l'un des piliers du métadiscours de l'auteur.

3

---

Dominique COMBE, 1989, p. 110.

### *1.1. Le statut pragmatique des fragments*

Ce qui fait la singularité pragmatique du journal intime par rapport à de l'autobiographie, c'est que le premier, à la différence du second, est un texte autodestiné : le journal intime est, avant tout, une écriture pour soi qui ne veut être communiquée à autrui. Qu'il soit publié de manière posthume ou du vivant de l'auteur, cette condition de départ se donne toujours, du moins au moment de l'écriture. À l'opposé de l'autobiographie, le journal n'a d'autre destinataire que son auteur ; le narrateur devient donc son propre allocutaire<sup>4</sup>. Le pacte est par ailleurs plus incertain ici que dans le cas de l'autobiographie, car le *je* omniprésent du genre égotiste par excellence qu'est le journal intime ne se nomme en principe jamais<sup>5</sup>. Cette présence massive d'un *Moi* qui se refuse pour autant au regard de l'autre-lecteur est à la base de la fascination mêlée de curiosité que celui-ci éprouve en qualité de voyeur.

Or le statut diariste des fragments gracquiens s'avère ambigu sur le plan pragmatique. D'une part, les fragments n'ont pas été envisagés au départ dans le but d'une publication immédiate. Outre la prolifération généralisée des *je*, il reste dans certains énoncés des fragments des traces de cette autodestination, comme ici l'emploi du pronom *nous* : « Allons, nous voici revenus dans les parages familiers des *Falaises de marbre*<sup>6</sup> ». Le procédé de collectivisation du locuteur constitue une marque du dialogue fictif que le locuteur simule avec lui-même. D'autre part, en publiant ses fragments,

4

---

Jean ROUSSET, 1983, p. 439. Cf. Béatrice DIDIER, 1976, p. 151.

5

Béatrice DIDIER, *ibid.*, p. 168.

6

*ELEE*, p. 709.

Gracq repousse l'essence intime des journaux. Les indices purement textuels, tels que le caractère achevé du fragment gracquien qui le rapproche, comme nous le verrons au point suivant, du fragment romantique, tendront en outre à estomper les différences entre les volumes unitaires de fiction et les recueils fragmentaires. Quant au *je*, il n'est pas l'apanage des fragments, non seulement parce que plusieurs récits ont été écrits à la première personne (*RS*, *RC*, *R*, *BT*, ce dernier encadrant le journal intime de Gérard<sup>7</sup>), mais aussi en raison de la généralisation de la focalisation interne et dans la fiction (aussi dans celles rédigées à la troisième personne) et dans les fragments.

L'ancrage énonciatif du *je* des fragments est le plus souvent très vague, si l'on excepte la permanence de quelques déictiques car ceux-ci ont été volontairement amputés du système de datation. L'opération d'effacement de la date, qui figurait dans les cahiers en tête des fragments, élimine la marque emblématique du journal, celle qui, même avant la lecture, constitue l'indice visuel le plus immédiat qui permet de distinguer à simple vue le journal du reste des pratiques fragmentaires telles que le carnet de pensées ou le cahier de travail<sup>8</sup>. L'entreprise d'autoreprésentation est ainsi, du moins sur le plan pragmatique, appelée et attaquée en même temps et non pas, comme le prétend l'auteur, simplement congédiée.

---

7  
Signalons que la relation s'invertit dans les fragments, qui constituent le cadre des microrécits.

8  
Béatrice DIDIER, 1976, p. 171.