

Université Lumière, Lyon 2
Thèse Pour l'obtention du diplôme de Doctorat
es Lettres (spécialité Lettres Modernes)
Par
Marc-Henri Arfeux
Le 17 décembre 2002

**LA PRESENCE AU MONDE DANS
L'OEUVRE EN PROSE DE JULIEN GRACQ**

Sous la direction de M. Le Professeur Claude Burgelin

Table des matières

Introduction Générale .	3
Première partie : Machineries narratives, symboliques et poétiques du paysage. . .	19
Chapitre un : Argol ou le domaine des signes .	19
Introduction .	19
1) Les signes latents du paysage .	22
2) Approche du manoir d'Argol, montée des signes précurseurs .	27
3) Le château prémonitoire .	32
4) Les pressentiments du regard panoramique . .	46
Conclusion . .	54
Chapitre deux : l'itinéraire initiatique d'Albert .	55
Introduction .	55
1) Les chambres initiatiques du monde .	56
2) L'obscur encadrement des lieux extrêmes. .	62
Conclusion . .	83
Chapitre Trois : Le monde fantasmagorique et la conscience manipulatrice .	85
Introduction .	85
1) Retour spectral par anticipation . .	86
2) Le monde à l'état de théâtre vide .	90
3) Vitesse de la fascination et mise en scène du paysage .	98
4) Le motif du pic asiatique : scénographie d'une vision . .	107
Conclusion . .	110
Chapitre quatre : Consciences contaminées et paysages tyrannisés . .	111
Introduction .	111
1) Un paysage sous tutelle : tentation d'Henri sur la montagne onirique .	111
2) Les territoires du souvenir . .	115
3) Le grand voyage .	121

Conclusion . .	133
Chapitre cinq : Hauts lieux du rêve, territoires du poème . .	133
Introduction .	133
1) Les terres absolues .	134
2) Les territoires urbains . .	145
Conclusion . .	157
Conclusion de la première partie .	159
Deuxième partie : La conscience historique ou l'immanence troublée .	161
Chapitre un : Les malentendus de la conscience historique . .	161
Introduction .	161
1) Contradictions de l'engagement et de l'écriture .	162
2) Sujet historique et présence immédiate au monde .	164
Conclusion . .	175
Chapitre deux : Plongées contradictoires dans la matière de l'Histoire .	176
Introduction .	176
1) Le voyage vers les Syrtes : prémonition cosmique du rivage opposé .	177
2) Pressentiments cartographiques du Farghestan . .	193
3) : Voyage dans le domaine d'Arnheim-sur-Meuse .	201
4) : Itinéraire en omnibus de Paris-gare du nord à Bray-la-Forêt .	218
Conclusion . .	229
Chapitre trois : L'insurrection de l'immanence .	230
Introduction .	230
1) Le guetteur des lointains .	230
2) La face de l'autre monde et son envers secret .	241
3) Le " Toit " protecteur .	254
4) Etre avec le monde : le cogito d'immanence . .	262
5) Sur le chemin d'immanence de l'Histoire en désagrégation .	269
Conclusion de la deuxième partie .	275
Troisième partie : la face multiple de la terre .	279

Introduction .	279
Chapitre un : la conscience fusionnelle du monde .	283
Introduction .	283
1) Les chambres de verdure de la conscience . .	284
2) Le chant bruissant du monde et l'expérience moderne . .	287
3) Le devenir végétal de la pensée .	299
4) Le voile de tulle de Julien Gracq et le napperon étoilé de Francis Ponge . .	302
5) Les noces rompues de l'homme avec le monde . .	304
Conclusion . .	311
Chapitre deux : Le tissu disparate du monde .	312
Introduction .	312
1) Le paysage ouvert et déchiré . .	314
2) Les paysages en archipel . .	325
3) Ce qui nous parle dans un paysage .	339
4) Trouver le monde au fil des routes .	353
Conclusion . .	357
Chapitre trois : Territoires formateurs et paysages déceptifs .	358
Introduction .	358
1) Itinéraires de la mémoire . .	359
2) Paysages d'inquiétude et expériences déceptives .	386
Conclusion . .	405
Conclusion générale .	409
Bibliographie . .	419
Edition des oeuvres de Julien Gracq employée dans cet ouvrage . .	419
Ouvrages et études critiques consacrés à l'oeuvre de Julien Gracq .	420
A) ouvrages critiques . .	420
B) Ouvrages collectifs .	420
Oeuvres littéraires . .	421
Etudes critiques, essais et oeuvres philosophiques d'ordre général .	423

A Fatiha

A mes Parents

Nous avons choisi pour ce travail l'édition en deux volumes des oeuvres de Julien Gracq dans la Bibliothèque de la Pléiade. Par commodité nous les abrégions PI et PII pour désigner respectivement les deux tomes de cette édition. Lorsque nous citons pour la première fois un texte, ou lorsque nous nous référons successivement à des textes appartenant à l'un et l'autre volume, nous précisons donc leur situation dans l'édition de la Pléiade par ces abréviations.

Introduction Générale

“ *Tant de mains pour transformer ce monde, et si peu de regards pour le contempler* ”¹. Cette formule de Julien Gracq résonne sans doute comme un constat, mêlé de regret et de lucidité ; elle sonne aussi comme un rappel et une invitation à repenser la relation de l’homme avec le monde, dans une époque travaillée comme jamais par les puissances de grande transformation, notamment celles de la technique et de la science. Elle ne se contente pas de signaler un simple état de fait, mais prend nettement parti en faveur du regard contemplatif - sans pour autant dénier naïvement l’oeuvre accomplie par les mains laborieuses, comme en témoignent de nombreux autres passages des *Lettrines*, et dès avant ces deux ouvrages, les poèmes de la ville industrielle dans *Liberté Grande* ².

Dans *Pourquoi la littérature respire mal*, Julien Gracq interroge à nouveau le lien de l’homme avec le monde. Analysant et décrivant la domination d’une littérature du “ non ” principalement incarnée selon lui par l’oeuvre de Malraux, de Sartre et de Camus, mais aussi par le Nouveau Roman, il lui oppose une littérature du “ oui ” dont il souligne simultanément la disparition provisoire et le retour indispensable. Le triomphe momentané des littératures du soupçon et de la conscience tragique semble répondre aux exigences

¹ *Lettrines*, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, p. 210, Editions Gallimard, Paris, 1995.

² Il serait peu judicieux de lire cette formule de *Lettrines*, à la lumière de la critique heideggerienne de la technique. Si Julien Gracq s’avoue parfois gêné par la métamorphose des paysages soumis aux lois du commerce, il ne manifeste cependant pas d’aversion fondamentale envers le devenir des lieux, comme par exemple la disparition progressive du bocage fermé des régions de l’ouest.

d'une situation historique sans précédent, mais son radicalisme excessif relève peut-être davantage d'une forme de morbidité parfois complaisante que d'une nécessité profonde : **“ La condition humaine c'est certes, mais c'est bien loin d'être seulement, comme tend à nous le faire croire un livre très beau, mais qui a usurpé son titre, ce combattant lucide et désespéré, enfermé dans son tête-à-tête avec le monde absurde et la mort et pour qui l'action semble parfois comme une drogue – la condition humaine c'est aussi, par exemple, dans une image qui symbolise les puissants recours naturels qui restent à la portée de l'homme jusqu'au bord de la catastrophe, le guerrier retiré du monde des Falaises de marbre, qui herborise au bord de l'incendie d'un monde finissant. Ce pacte renoué dans les circonstances les plus tragiques, les plus grisantes de l'Histoire, avec les puissances sans âge d'un monde sans âge, resté fraternel et amical – si nous savons encore communier, si nous savons encore nous ouvrir à lui entre deux lectures politiques – je suis prêt à lui reconnaître encore une valeur d'exemple ”**³.

Ces remarques définissent clairement les termes de la controverse et révèlent l'essentiel des positions gracquiennes à cet égard.

Il ne s'agit certes pas de nier abstraitement la réalité de ce que Rimbaud nomme **“ la bataille d'hommes ”**⁴, mais de ne pas occulter pour autant sous le prétexte complaisant de la pure lucidité tragique, la relation intime de l'humanité avec le monde immédiat. En effet, selon Julien Gracq, la condition de l'homme se caractérise d'abord par ce lien originaire avec **“ cette bulle enchantée, cet espace au fond amical d'air et de lumière qui s'ouvre devant lui et où tout de même, à travers mille maux, il vit et refléurit ”**⁵. Une fois encore l'action se trouve mise en balance avec la contemplation. Elle est même soupçonnée d'être une drogue aveuglant la subjectivité douloureuse et lui interdisant “ les puissants recours naturels ” qui l'assureraient pourtant d'un certain salut dont la sérénité tragique du guerrier jungerien “ qui herborise au bord de l'incendie d'un monde finissant ”⁶ offre un modèle emblématique. La figure héroïque du guerrier jungerien pourrait toutefois prêter à confusion si l'on y voyait le modèle absolu d'une éthique proprement gracquienne.

L'admiration de Julien Gracq pour *Sur les Falaises de marbre* et leur auteur ne signifie nullement son adhésion à une mystique de la chevalerie patricienne maintenue à l'époque contemporaine. Comme on le verra dans la suite de ce travail, “ le guerrier retiré du monde ” de Jünger n'offre que peu de ressemblance avec les soldats de Julien Gracq, qu'il s'agisse d'Aldo dans *Le rivage des Syrtes*, ou davantage encore de Grange dans *Un*

³ *Pourquoi La littérature respire mal*, in *Préférences*, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p.880, Editions Gallimard, Paris, 1989.

⁴ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1972, p.116-117. Julien Gracq se réfère précisément à cette formule à la fin de *Pourquoi la littérature respire mal*, pour affirmer la nécessité de maintenir intact le pacte de l'homme et du monde.

⁵ *Pourquoi la littérature respire mal*, op. cit. p.879.

⁶ *Id.*, p.880.

balcon en forêt. Dans ce passage de *Pourquoi la littérature respire mal*, Julien Gracq absolutise l'opposition d'une figure du détachement lucide à l'homme d'action engagé activement dans les luttes historiques, pour mieux marquer sa distance à l'égard de Malraux, et montrer que la conscience tragique la plus aiguë n'implique pas nécessairement la déchéance du pacte originel de l'homme avec le monde. Nous reviendrons plus en détail sur l'ambivalence du rapport à l'Histoire, tel que Julien Gracq l'analyse à l'occasion de cette conférence de 1960, dans la seconde partie de ce travail. Contentons nous pour l'heure de noter cette attitude exprimée sur le double mode de la polémique et du vœu d'une autre littérature capable de faire vivre la position gracquienne dans toute son ampleur.

Même " les circonstances les plus tragiques, les plus grisantes de l'Histoire " ne signifient pas la rupture du pacte de l'homme avec le monde. Bien loin de le rendre caduc à la manière d'une illusion brusquement dissipée par la puissance de la réalité, elles permettent de le renouer. Parallèlement au monde catastrophique des combats humains subsiste toujours " un monde sans âge, resté fraternel et amical " qui demeure accessible à celui qui sait le reconnaître et communier avec lui. L'opposition du monde historique et du monde des puissances naturelles se justifie d'autant moins que ce dernier peut avoir valeur d'exemple en ce qu'il rappelle justement à l'homme que son existence, sa condition, pour parler dans la langue de Malraux, ne s'épuise pas dans la seule dimension de la conscience historique.

Julien Gracq revendique en effet une attitude qui assure " l'expression de la totalité de l'homme " ⁷. Si ce dernier ne se résume pas à ses actions et ses engagements successifs, c'est qu'il est aussi une " *plante humaine* " qu'on ne saurait couper de son enracinement terrestre sans la mutiler ⁸. La notion de " plante humaine " apparaît déjà dès les premières pages de *Préférences, dans Les yeux bien ouverts* : " Je me fais de l'homme l'idée d'un être constamment *replongé* : si vous voulez, l'aigrette terminale la plus fine et la plus sensitive, des filets nerveux de la planète. Le côté *fleur coupée* du roman psychologique à la française me chagrine par là beaucoup. On n'y sent pas assez autour de ses personnages le terreau, l'air mouillé, le chien et loup de six heures, et surtout, comme le dit un poète, " le singulier silence de l'heure qu'il est. Ces personnages, je ne nie pas l'intérêt de leur démontage. Mais moi, la plante humaine m'intéresse beaucoup " ⁹. Philippe Berthier dit à cet égard avec raison : " Ce que Gracq attend avant tout de la fiction, c'est qu'elle soit porteuse de ce sentiment difficilement analysable (...) celui de l'imminent, de l'éventuel – ce sourd désamarrage des choses et de l'être vers la tentation d'un lointain effrayant, comblant, où ils s'accompliront " ¹⁰. la " plante humaine " n'est donc pas une figure de l'homme serein et végétatif, mais au contraire de l'être-au-monde constamment relié à ce qui le sollicite, finement troublé par les paysages

⁷ *Ibid.* p.880.

⁸ *Ibid.* p.879.

⁹ *Les yeux bien ouverts, Préférences, op. cit., p.844.*

¹⁰ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1990, p.200.

qu'il parcourt et qu'il considère avec la même émotion que l'explorateur irrésistiblement attiré par une énigmatique région du monde.

Ainsi, l'homme tel que le conçoit Julien Gracq participe organiquement du monde dans lequel il vit. Quels que soient les aléas de l'existence psychologique ou historique, il demeure fondamentalement attaché à la terre, qu'il s'agisse du terreau élémentaire ou de la planète considérée comme un tout. L'être humain n'est pas seulement un atome de conscience tragique jeté dans " la bataille d'hommes ", et voué à l'absurde nécessité d'un engagement amer dont il ne peut sortir que vaincu, ou abandonné à la solitude effrayante de la seule solidarité entre les sujets historiques ; il est aussi, il est d'abord cette existence à demi végétale qui puise sa raison d'être et son étrangeté bienheureuse dans un contact intime avec les puissances naturelles. Il se définit donc davantage par sa présence au monde immédiat que par sa situation de sujet social entraîné dans les luttes de son époque. C'est en vertu de cette certitude que dans *Pourquoi la littérature respire mal* Julien Gracq invoque la nécessité de repenser et reconstituer le pacte de l'homme avec le monde, contre la métaphysique du soupçon généralisé qu'il attribue aux écrivains du non.

Les dernières lignes de *Pourquoi la littérature respire mal* confirment le caractère central de cette préoccupation. Initialement rédigé à l'occasion d'une conférence prononcée à l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm en mai 1960, cet essai s'achève par une invitation adressée à l'auditoire : "**Je souhaite – et ce sera mon souhait final – que quelqu'un d'entre vous – puisque parmi vous sans doute certains un jour écriront – pense à restituer à l'homme tel que notre littérature l'exprime ceci d'essentiel qu'aujourd'hui elle oublie, et qui est, je crois bien, sa respiration**"¹¹. Julien Gracq ne se contente pas de redire l'intérêt qu'il porte au problème de la présence au monde, il voit dans la prise de conscience de ce problème par les futures générations d'écrivains, le moyen de sortir la littérature de l'impasse dans laquelle il la juge engagée.

La coloration subjective de l'affirmation finale exprime moins la prudence et l'incertitude de son auteur que le refus des catégorisations péremptoires et des définitions dogmatiques, dénoncées chez Sartre et Robbe-Grillet. Elle signifie de surcroît l'attachement intime de Julien Gracq à une certaine idée de la littérature qu'il défend sur la base de sa seule conviction et de ses seules préférences. Le " je crois bien " final ne souligne pas seulement avec pudeur la puissance de cette certitude ; il montre que son contenu s'enracine en deçà de toute pensée théorique, dans une disposition singulière qui intéresse la sensibilité immédiate de Julien Gracq. L'implication subjective de l'auteur dans une telle conception de la littérature montre d'autant plus nettement que la question de la présence au monde ne relève pas d'une curiosité marginale, mais d'une inclination fondamentale.

Dès lors, la formule de *Lettrines* sort de son isolement apparent et prend la valeur d'une véritable devise emblématique. Michel Murat ne pense pas autrement. Affirmant en effet que "**cette conscience de l'être-au-monde fonde (...) la seule morale que Julien Gracq ait pris comme écrivain le parti de défendre**"¹², il cite précisément ce

¹¹ *Pourquoi la littérature respire mal*, op. cit. p.881.

¹² Michel Murat, *Julien Gracq*, Belfond, Paris, 1991, p.14.

même passage de *Lettrines* pour ajouter un peu plus loin qu'il " **y a chez Gracq une phénoménologie intuitive et comme irrévélee** " ¹³. Michel Murat voit aussi dans cette formule la cristallisation poétique d'une attitude singulière qui prend ses distances avec l'idée d'engagement et privilégie l'être-au-monde, sous la forme d'une conscience diffuse de l'ordre cosmique : " **L'oeuvre entière de Julien Gracq se place en effet sous le signe d'une expérience primordiale " d'échange et d'alliance ", comparable à celle que Rousseau relate dans la cinquième des Rêveries du promeneur solitaire** " ¹⁴.

Michel Murat ne se contente pas à vrai dire de citer cette seule formule, mais restitue dans sa totalité le fragment qu'elle ponctue : " **je rêve quelquefois d'un nouveau Sermon sur la Montagne, qui ferait briller aux yeux du monde l'éminente dignité non des plus pauvres, qui s'éloignent, mais des Paresseux. Tant de mains pour transformer ce monde, et si peu de regards pour le contempler !** " ¹⁵ La lecture intégrale de ce passage, comme on le constate, ne contredit en rien les intuitions initiales de notre introduction, mais les confirme en indiquant le sens de la préférence gracquienne. Michel Murat partage un sentiment analogue lorsqu'il écrit en commentaire de ce fragment : " **La contemplation donne congé à l'action ; il n'est question ni de transformer le monde, ni de changer la vie** " ¹⁶. Ce n'est d'ailleurs nullement un hasard si le premier chapitre de l'essai de Michel Murat s'intitule précisément "*Etre au monde*".

La notion de " phénoménologie irrévélee " définit admirablement l'attitude de Julien Gracq dont l'écriture ne veut pas conceptualiser la conscience d'être au monde pour en dégager les éventuelles structures transcendantales, ou définir les bases d'une ontologie fondamentale. L'expérience immédiate du monde est d'abord celle de sujets retranchés de la vie sociale ordinaire, et brusquement jetés au sein d'un paysage qui les englobe, à l'instar de l'aspirant Grange isolé aux Falizes grâce au hasard de la guerre, de Simon qu'une demi journée d'attente forcée conduit au long des routes de la *Presqu'île*, ou encore de Julien Gracq lui-même voyageant seul en ayant soin d'emprunter des routes secondaires plutôt que les axes majeurs de la circulation automobile. L'individu ainsi coupé de la communauté des hommes reprend soudain contact avec " la face de la terre ", selon l'expression empruntée par Julien Gracq au géographe allemand Eduard Suess ¹⁷. Philippe Berthier confirme cette intuition lorsqu'il écrit : " **(...) bref, on l'a compris, Gracq aborde le paysage comme il aborde le texte : avec une attente amoureuse, littéralement prête à tout. Regarder le monde, c'est le lire, c'est-à-dire y entrer, s'y avancer, s'y offrir à toutes les aventures d'un voyage** " ¹⁸.

Il s'agit donc d'une expérience intime d'émotion et de sensation pure. L'esprit

¹³ *Id.* p.15.

¹⁴ *Ibid.*, p.15.

¹⁵ *Lettrines, op. cit.*, PII, p.

¹⁶ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.14.

¹⁷ Julien Gracq mentionne cette formule et la rend à son auteur dans un entretien avec Jean-Louis Tissier : "C'est "*la face de la terre*" qui m'intéresse : le mot est de Sess, et je trouve beau le titre de son ouvrage", *Entretien avec Jean-Louis Tissier*, PII, p.1205.

contemplatif du voyageur appréhende alors la singularité morphologique et substantielle du paysage, éprouve et mesure son pouvoir spécifique d'ébranler l'imaginaire, se laisse parfois hanter par sa puissance énigmatique jusqu'à risquer de s'y dissoudre, et ne s'exerce à en penser les données essentielles que pour en transposer l'étrangeté fascinante, sur le plan poétique. On peut songer notamment aux dernières pages de *La Presqu'île*. Revenu à Brévenay, Simon s'engage sur un sentier qui longe la voie et se laisse envahir par le sentiment paradoxal que la présence silencieuse de la campagne nocturne efface soudain toute angoisse et tout désir. Loin de commenter cette disposition impromptue sur le mode conceptuel, Simon la relie aussitôt au souvenir d'une expérience similaire vécue dans les Landes au cours d'un précédent voyage. Il retrouve alors les sensations et les affects éprouvés au milieu des pins, au cours d'une promenade vespérale et les commente intérieurement de la façon suivante : “ **Un monde non pas mort, non pas même sommeillant, mais secoué, ressuyé de l'homme, balayant ses traces, étouffant ses bruits** ”¹⁹.

Dans *Un balcon en forêt*, Grange connaît également un tel état de stupeur fascinée lorsqu'il erre sur les sentiers vides, le soir du 12 mai 1940 et pose les yeux sur le paysage inchangé des arbres et des plantes : “ **Des fougères-aigle, pensa Grange – ce sont des fougères-aigle** ”. **Il lui semblait qu'il les voyait pour la première fois** ”²⁰. Ces états de surprise extatique caractérisent chez les personnages de Julien Gracq la conscience phénoménologique irrévélée dont parle Michel Murat. Celle-ci se révèle dans le sentiment d'étonnement et de perception dilatée qui accompagne l'évidence subjective d'être en tel ou tel lieu, devant tel ou tel objet. Le personnage est à la fois conscient du monde qui l'environne et ressent avec une extrême acuité ce que cette confrontation a simultanément de familier et d'inédit. La présence au monde est ainsi donnée en sa troublante plénitude non élucidée, dans le suspens de la conscience qui en éprouve la manifestation.

Décrire et systématiser cette disposition spontanée dans une philosophie, fut-elle organisée par le principe de la réduction phénoménologique, en vaporiserait aussitôt la substance singulière ; la poétique gracquienne contourne naturellement cet obstacle en privilégiant justement la subjectivité rêveuse qui se laisse captiver par le monde et s'en tient au simple constat de son mystère. Il s'agit bien de contempler de maintenir ouverte en son indéfinition même la relation de l'homme avec les “ immenses réserves de calme d'où monte le sentiment aveugle, débordant, du consentement et de l'accord, d'où jaillit vraiment la mélodie de la vie ”²¹.

“ Plante humaine ”, l'homme ne se connaît et ne connaît le monde qu'en restaurant et exprimant l'intimité de cette présence intime, souvent amicale, toujours régénératrice,

¹⁸ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature, op. cit.*, p.172-173.

¹⁹ *La Presqu'île*, PII, p.488.

²⁰ *Un balcon en forêt*, PII, p.111-112.

²¹ *Pourquoi la littérature respire mal, op. cit.*, PI, p.879.

même dans les situations de la plus grande urgence tragique. Bien loin d'interdire ou de détruire les voies d'accès à l'expérience du monde, les situations historiques jouent souvent un rôle paradoxal de médiation qui permet à l'individu de s'affranchir de leur contingence catastrophique et de regagner, ne serait-ce que momentanément, la " bulle enchanté, cet espace (...) d'air et de lumière qui s'ouvre devant lui ", dont il est question dans *Pourquoi la littérature respire mal*. Comme le dit Michel Murat : "**la subjectivité se construit dans un rapport avec le lieu et l'heure, en dehors duquel à proprement parler elle n'existe pas : être, c'est être au monde**". C'est en ce sens que Julien Gracq "**reconnait Hölderlin, dont il fait sien le souci d'habiter le monde en poète**"²². Ecrire est alors la réponse de la conscience qui prend la mesure de l'énigme et la désigne par le verbe.

La sollicitation émane du monde lui-même et non d'une volonté prédestinée par quelque vocation précoce d'entrer en littérature pour devenir ce qu'on appelle un écrivain²³. Il est en effet des moments du monde qui sollicitent l'imaginaire et le disposent à son insu à entreprendre une oeuvre éventuelle. Julien Gracq le dit lui-même lorsqu'il déclare : "**Pour moi, certainement, ces heures se placent en automne. Pas l'automne des feuilles mortes : plutôt la première fraîcheur qui se glisse à la fin des jours d'été, où l'on a l'impression que le froid commence à sourdre au ras du sol, on dirait par les pores de la planète, que l'air devient plus solide et plus résonnant que d'habitude**"²⁴. Dans ce passage, l'ébranlement initial de l'imaginaire est clairement mis en relation avec les heures privilégiées du cycle saisonnier. La " planète ", implicitement identifiée à un organisme vivant, participe directement à la distillation de la " première fraîcheur " et communique ainsi avec l'esprit par le moyen des perceptions les plus immédiates.

Julien Gracq le dit lui-même: "**certaines conjonctions de temps et de lieu (...) sont douées d'un grand pouvoir revigorant**"²⁵. Un tel pouvoir est bien double, en ce qu'il intéresse simultanément le corps et les facultés subjectives. L'état du monde se réverbère en quelque sorte dans la conscience intensifiée sous la forme extatique d'un élan dynamique : "**Un puissant courant imaginaire peut sourdre de la perception, vive, et – entendez le bien – entièrement blanche, vide, de telles heures, dont on peut s'imbiber vraiment – heures vécues à même leur durée, sans s'accrocher à aucune bouée. Un grand courant imaginaire : un livre, par exemple . J'en suis certain parce que cela m'est arrivé : l'envie de commencer un livre m'est presque toujours venue à de telles périodes. Peut-être même ont-elles été à leur manière le sujet réel de ces livres – ce que les critiques, à coup sûr, nous concéderaient**

²² Julien Gracq, *op. cit.* p.15.

²³ Evoquant sa décision d'entreprendre la rédaction d'*Au château d'Argol*, Julien Gracq déclare en effet à Gilbert Ernst : " une heure avant de commencer, je n'y songeais pas ", " Sur *Un balcon en forêt, Entretien entre Julien Gracq et Gilbert Ernst, Cahier de l'Herne Julien Gracq*, L'Herne, Paris 1972, p.212.

²⁴ *Les Yeux bien ouverts, op. cit.* p.845.

²⁵ *Id*, p.844-845.

malaisément²⁶.

On songe notamment au prologue d'*Un beau ténébreux* : " J'évoque dans ces journées glissantes, fuyantes, de l'arrière-automne, avec une prédilection particulière les avenues de cette petite plage, dans le déclin de la saison soudain singulièrement envahie par le silence "²⁷. La naissance d'*Un balcon en forêt* est également significative de cette tendance. Julien Gracq l'évoque à plusieurs reprises et en donne plusieurs versions qui peuvent sembler contradictoires, selon que l'auteur assigne le rôle d'élément déclencheur à la lecture d'un passage des *Communistes* d'Aragon, dans lequel il est question d'une maison forte, ou au contraire à une promenade effectuée dans les Ardennes à l'automne de 1955. Il faut cependant noter que si la lecture d'Aragon a initialement sollicité l'imaginaire de Julien Gracq et polarisé son désir déjà ancien d'exprimer le souvenir de la drôle de guerre, l'écriture d'*Un balcon en forêt* ne commence pas avant la promenade de 1955.

En 1958, Julien Gracq explique ainsi l'origine de son livre : *Un balcon en forêt* est né " de l'image des Ardennes " et " de l'idée de la solitude "²⁸. S'il reconnaît ensuite dans tous les entretiens successifs consacrés au *Balcon* le rôle joué par la lecture d'Aragon, il revient sans cesse sur la promenade de 1955 : " **Je me souviens très bien, il faisait une belle journée d'octobre. J'étais à Paris et j'ai eu envie d'aller voir l'Ardenne. J'ai pris le train, j'ai débarqué et j'ai marché** "²⁹. Dans sa notice de l'édition de la Pléiade, Bernhild Boie commente ainsi les conséquences de cette promenade : " **Tout le paysage imaginaire d'Un balcon en forêt lui sera donné au cours de cette longue marche solitaire sur des routes qu'il emprunte pour la première fois. L'aventure de l'écriture proprement dite peut commencer** "³⁰. Dans son entretien de 1970 avec Jean-Louis de Rambures, Julien Gracq revient une nouvelle fois sur cet épisode. Rappelant son désir d'écrire un roman de la " drôle de guerre " mentionne la promenade dans les Ardennes : " **Puis, j'ai été faire un jour, une longue promenade à pied en Ardenne : cela m'a frappé** "³¹. Julien Gracq reconnaît ensuite le " déclic " provoqué par la lecture d'Aragon, mais il conclut cette réflexion en rappelant une nouvelle fois l'origine de son oeuvre : " **Tout cela d'ailleurs est on ne peut plus capricieux et sans règle. Un heure avant de commencer mon premier livre, au contraire, je crois bien que je n'y pensais pas du tout. En fait je n'avais encore jamais songé à écrire, et j'avais déjà vingt-sept**

²⁶ *Ibid.*, p.845-846.

²⁷ *Un beau ténébreux*, Pl, p.99.

²⁸ *Les Nouvelles littéraires*, 11 septembre 1958.

²⁹ "Sur *Un balcon en forêt*", entretien entre Julien Gracq et Gilbert Ernst, p.216.

³⁰ Notice d'*Un balcon en forêt*, p.1282.

³¹ Entretien avec Jean-Louis de Rambures, PII, p.1191.

³² *Id.*, p.1191.

. Il est significatif que Julien Gracq revienne ici au constat initial du mystère de l'écriture. Cet aveu n'est pas tant celui d'une impuissance à définir clairement le moteur fondamental de la création littéraire, que celui d'une conscience particulièrement attentive aux racines complexes de sa propre inspiration. Reste que dans le cas d'*Un balcon en forêt*, la promenade de 1955 joue un rôle initiateur en ce qu'elle engendre le mouvement d'une écriture jusqu'alors suspendue à l'état de simple projet. Cette promenade confirme en outre les remarques des *Yeux bien ouverts*. Elle a lieu en automne, dans cette époque intermédiaire de l'année où l'été finissant laisse présager l'approche de l'hiver, et se réverbère indirectement dans le roman dont les premières pages évoquent une semblable journée d'octobre.

L'écriture n'est donc pas une simple activité de la volonté créatrice se déterminant souverainement à concevoir une oeuvre ; elle n'est pas davantage la manifestation d'une ambition sociale relevant du désir de prendre place dans l'histoire littéraire. Elle n'est à l'origine que la transmutation d'un pur état du monde en ce "**puissant courant imaginaire**" dont parle Julien Gracq. Comme le dit Philippe Berthier : "**Dès lors, la navigation romanesque est faite, au jour le jour, d'un difficile et mouvant marchandage entre l'aimantation vers un " Nord ordonnateur " (...) et l'inimaginable**"³³. cet imaginable est à la fois surprise de l'élan créateur ; il est aussi imprévisible nouveauté de l'être-au-monde qui se matérialise dans le récit. Le monde n'est d'ailleurs pas un entité abstraite, mais la planète dont les pores se dilatent, laissent monter la fraîcheur si singulière qui " se glisse à la fin des jours d'été ", et modifient la consistance de l'air soudain plus " solide et plus résonnant que d'habitude ". La terre, le tressaillement du temps saisonnier, les qualités thermiques et substantielles de l'air sont les premiers agents de ce courant imaginaire qui conduit finalement au livre. Le monde devient ainsi un véritable bloc résonateur qui agit de manière toute immédiate sur la conscience en alertant sa vigilance. Julien Gracq parle précisément à ce sujet du "**sentiment que l'air est plein d'échos auxquels il suffirait de prêter l'oreille, pour que des portes battent tout à coup de tous les côtés**"³⁴. Il ajoute enfin cette remarque précieuse, selon laquelle, le véritable sujet de ses livres ne consiste tant dans leur argument superficiel que dans l'écho de ces instants privilégiés du monde qui les ont suscités. On ne saurait mieux dire que la présence au monde est l'élément fondamental de l'écriture gracquienne et en commande souterrainement l'intime nécessité.

Pour autant, la présence au monde ne relève pas chez Julien Gracq d'un simple unanimisme ni d'un naïf lyrisme de célébration. Il s'en défend d'ailleurs lui-même dans *Pourquoi la littérature respire mal*, lorsqu'il déclare : "**il ne s'agit pas de donner à ce qui est, l'acquiescement pharisaïque qui a souvent été celui d'un Claudel**"³⁵. Dès *Au château d'Argol*, le monde présente une double nature inquiétante qui préfigure, accompagne et réverbère les épisodes du drame. D'une autre manière, *Un beau ténébreux* met en scène la contamination d'un lieu, celui d'une petite station balnéaire

³³ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, op. cit., p.153.

³⁴ *Les yeux bien ouverts*, op. cit., Pl, p.845.

³⁵ *Pourquoi la littérature respire mal*, op. cit. p.880.

bretonne et de la côte qui l'environne, par les machinations énigmatiques d'un héros déroutant, et le pressentiment d'une mort tragique. Simultanément, les poèmes de *Liberté grande* proposent un monde profondément altéré et remanié par les puissances souvent cauchemardesques du songe. Plus tard, *Le Rivage des Syrtes* ainsi qu'*Un balcon en forêt*, organisent autour de deux personnages successifs, Aldo puis Grange, la mise en tension d'un espace par son Histoire et par la guerre qui s'y prépare. Le motif des lieux travaillés contradictoirement par les puissances tragiques de " la bataille d'hommes " et le désir individuel du héros reparaît sous des formes diverses, aussi bien dans les nouvelles de *La Presqu'île*, notamment *La Route* et *Le Roi Cophetua*, mais aussi de façon récurrente dans les deux volumes de *Lettrines* et les *Carnets du grand chemin*.

Même lorsque l'écriture de Julien Gracq s'écarte de l'Histoire et de son action sur les paysages, il arrive que les lieux émettent spontanément des suggestions obscures aussitôt reconnues sur le mode affectif par la conscience qui les observe ou les traverse. Ainsi, dans *Lettrines*, le château de Montségur se signale au regard par sa " dent sombre " au profil inoubliable " et " sa pierre brûlée (...) comme un phare mystérieux de lumière noire " ³⁶. Ailleurs, l'eau de l'Evre, " plombée, brusquement enténébrée par l'ombre portée de ses rives comme par la tombée d'un orage " ³⁷, éveille aussitôt un lourd sentiment fasciné de malaise. Dans *Lettrines* à nouveau, la visite d'un bois de conifères étrangement funèbre éveille immédiatement une véritable angoisse mêlant les images fantasmatiques " des bois de cyprès " titanesques, hantés de goules " d'Edgar Poe, et des forêts écrasantes du carbonifère " ³⁸.

Ces quelques exemples, rencontrés dans l'ensemble de l'oeuvre, montrent combien la relation de l'homme avec monde est souvent polémique, incertaine, chargée d'ambiguïté, si bien qu'elle ne se réduit pas seulement au pacte d'étroite intimité que Julien Gracq évoque dans *Préférences*. Il est vrai que l'auteur parle alors de " **noces rompues** " ³⁹, et non d'une unité parfaite ignorant les sous-entendus, les failles et les moments ambivalents. L'analyse du problème de la présence au monde dans l'oeuvre de Julien Gracq doit tenir compte de ces contradictions et de ces ombres, autant que des éléments plus limpides et des instants privilégiés, de même que par exemple, le parcours de Simon, dans *La Presqu'île*, consiste en une oscillation constante de la pensée et des humeurs, selon les lieux et l'heure.

Un examen plus attentif révèle que le sentiment pur du monde ne cesse d'évoluer, depuis les fantasmagories obscures d'Argol, jusqu'aux vagabondages de l'écrivain âgé dans les *Carnets du grand chemin*. Ces mutations, graduelles, ou quelquefois subites, ne démentent pas le prolongement durable de grandes tendances qui rythment l'oeuvre, tels notamment le goût du nomadisme, l'amour des vastes horizons, la quête des points sublimes d'où la terre mise à nu dévoile au regard captivé son visage tentateur et sa chair

³⁶ *Lettrines, op. cit.*, PII, p.169

³⁷ *Les Eaux étroites*, p.537

³⁸ *Lettrines, op. cit.* p.186.

³⁹ *Pourquoi la littérature respire mal, op.cit.*, PI, p.879.

morcelée. Elles marquent cependant les principales étapes d'une pensée poétique qui ne se lasse jamais de poser à nouveau, selon des modes toujours originaux la question d'Hölderlin.

Cette étude se propose d'analyser dans un premier moment la manière dont le problème général de la présence au monde s'exprime initialement. Malgré les différences qui les distinguent assurément, les trois premiers ouvrages de Julien Gracq composent à cet égard comme une sorte d'ensemble. *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux*, *Liberté grande* présentent effectivement cette caractéristique fondamentale d'envisager le lien de l'homme avec le monde selon les exigences très singulières d'une économie narrative, symbolique et scripturale, qui pourrait être définie comme une entreprise de machinations.

Dès l'*Avis au lecteur* d'*Au château d'Argol*, Julien Gracq souligne avec une véhémence ironique souvent commentée par les essayistes, l'usage délibéré d'un certain nombre de stéréotypes empruntés au roman gothique et à l'univers d'Edgar Poe. Il signale notamment l'indigence de toute interprétation symbolique, au profit d'une lecture guidée par le jeu de l'analogie. Le monde d'Argol n'est donc pas tant le théâtre d'un drame ténébreux dont il répercuterait les actes successifs, qu'un espace de pressentiments offerts à la lucidité graduellement alertée des personnages. C'est en ce sens qu'il joue " le rôle d'un signal avertisseur " ⁴⁰ et sert tout à la fois d'emblème et de moteur aux événements. Dans ce premier récit, la présence au monde consiste peut-être essentiellement en une progressive reconnaissance du destin préfiguré, oeuvré et constamment symbolisé par les paysages et les forces élémentaires qui les traversent.

Un beau ténébreux instaure une situation inverse. La sollicitation dramatique ne vient pas des lieux, mais se projette vers eux, sous l'autorité créatrice et spectaculaire d'Allan. Le héros de ce roman n'est pas tant un lecteur de paysages progressivement initié aux arcanes de son propre mystère, qu'un manipulateur sublime et dérisoire, transportant sur les lieux qu'il accapare l'aura de sa puissance énigmatique. La présence au monde n'est plus alors le déchiffrement d'un parcours symbolique, mais s'incarne plutôt dans une série d'instant privilégiés dont les comparses du récit hésitent à reconnaître la valeur prophétique de révélation surhumaine ou au contraire à dénoncer la supercherie pitoyable et narcissique. Cette équivoque théâtralisation de l'être-au-monde ne se contente cependant pas d'agir diversement sur les protagonistes, selon leur réceptivité, leur sensibilité et la forme individuelle de leur lucidité.

Elle puise effectivement sa puissance tentatrice dans le destin presque ouvertement déclaré que s'est fixé Allan. La présence au monde n'est plus alors, comme dans *Au château d'Argol*, une épreuve de la chute et du salut sacrificiel, mais une expérience de mise en tension généralisée de l'existence par le point de fuite sans cesse anticipé de la mort volontaire. Subversion magique et mascarade égocentrique deviennent alors les pôles contradictoires d'une même interrogation, sans cependant que leur contradiction soit résolue ou rédimée. En ce sens, la théâtralité d'*Un beau ténébreux* donne peut-être à lire une forme de présence au monde bien différente de celle qui est à l'oeuvre dans *Au château d'Argol*.

Les poèmes de *Liberté grande* ⁴¹ instrumentent autrement encore le problème de

⁴⁰ *Au château d'Argol*, p.5.

l'être-au-monde. Il ne s'agit plus cette fois de fantasmagorie initiatique, ni davantage d'une invasion du monde par les sortilèges d'un héroïsme suicidaire. Le choix du poème en prose contre celui du récit implicitement ou explicitement romanesque n'explique pas non plus à lui seul la singularité de *Liberté grande* à cet égard⁴². La plupart des poèmes du premier recueil paru en 1946 portent la marque du Surréalisme en ce qu'ils soumettent le monde à la logique du rêve et de l'imaginaire. Ainsi, les paysages représentés dans ce recueil n'appartiennent pas pleinement à l'univers des possibles, même lorsqu'ils semblent maintenir avec lui quelques attaches toponymiques ou géographique, mais dérivent d'abord du foisonnement des images et du mouvement créateur de l'écriture. l'être-au-monde manifeste alors " **la profondeur d'une certaine effervescence imaginative débordante** "⁴³, selon l'expression employée par Julien Gracq trente quatre ans plus tard, lorsqu'il évoque ses débuts d'écrivain.

Le jeu de l'écriture recrée le monde selon le seul principe de cette " liberté grande " revendiquée par le titre de recueil, et manifeste la toute puissante autorité du poète qui déconstruit et reconstruit les lieux et les espaces en vertu des principes arbitraires de son imaginaire, même si ce processus révèle aussi la lutte ouverte du créateur avec la réalité d'une certaine époque. Affirmation souveraine de la liberté créatrice, conflit violent mêlé d'angoisse latente pouvant donner naissance à de véritables scènes de cauchemar, constituent donc les deux pôles essentiels de *Liberté grande* et définissent à ce titre une forme très particulière de la présence au monde. L'instrumentation du réel par la subjectivité atteint alors un degré maximal. C'est sans doute en ce sens que *Liberté grande* porte à son comble une certaine conception de l'être-au-monde dont les oeuvres ultérieures s'écarteront progressivement.

Dans un deuxième temps, cette étude se propose effectivement d'analyser la mutation progressive du problème de la relation avec le monde, dans le sens d'une expérience poétique et subjective associée à celle d'une conscience historique distanciée. Celle-ci se réalise en plusieurs étapes qui ne sont pas nécessairement chronologiques, bien qu'elles épousent souvent le mouvement des parutions successives. Le problème de la relation avec l'Histoire est en effet posé explicitement par Julien Gracq dans *Pourquoi la littérature respire mal* et prend la forme d'un débat entre l'auteur et la littérature d'après-guerre, qui pose la question de la place que le sentiment historique doit ou non jouer dans la littérature. Julien Gracq y manifeste un certain nombre de positions radicales, qui, pour conservatrices qu'elles aient pu paraître en 1960, n'en sont pas moins fondatrices d'une autre pratique de la littérature que celle des romanciers de la

⁴¹ C'est surtout le cas des poèmes antérieurs à *La Terre habitable* qui, non seulement, ont été écrits à la même époque, entre novembre 1941 et 1946, mais relèvent également d'une même esthétique issue du Surréalisme.

⁴² Les poèmes de *Liberté grande* ne sont d'ailleurs pas dépourvus de narrativité. Leur spécificité n'intéresse donc pas la seule différence de genre permettant théoriquement de distinguer le récit ou le roman et la poésie. Une telle distinction entre roman et poésie serait d'autant moins pertinente, que les premiers poèmes de *Liberté grande* sont contemporains de la rédaction d'*Un beau ténébreux*. De nombreux passages de ce récit s'apparentent au poème en prose, et pourraient aussi bien trouver leur place dans *Liberté grande*. C'est notamment le cas des souvenirs de captivité de Gérard.

⁴³ *En lisant en écrivant*, PII, p.656.

conscience tragique ou de l'engagement. Cette position est illustrée dans une série de récits où la matière historique intervient de façon très particulière, et donne au sentiment la présence au monde une forme d'une rare intensité, dans la mesure où la condition de sujet jeté dans l'Histoire s'accompagne d'une véritable quête de l'immanence immémoriale du monde.

Parallèlement au problème du destin historique, *Le Rivage des Syrtes* semble incarner la première manifestation de ce désir d'immanence. Aldo n'entend pas seulement transgresser l'équilibre séculaire du compromis qui assure la pérennité léthargique d'Orsenna. Dès l'origine, le Farghestan lui apparaît sous la forme d'une terre mythique qu'il rêve de contempler dans un périlleux face-à-face. Le voyage vers les Syrtes, l'étude visionnaire des cartes maritimes enfermées dans les profondeurs de l'Amirauté, la quête des signes disséminés qui témoignent d'une communication occulte entre les deux rivages, constituent autant d'indices de ce désir. L'aventure d'Aldo est à l'évidence commandée par le double levier de la trahison de Vanessa et du voeu d'autodestruction incarné dans la personne de Danielo ; elle obéit peut-être aussi à ce désir d'atteindre et de toucher des yeux, quelles qu'en soient les conséquences catastrophiques, le pays fabuleux devant lequel le sentiment perdu de la présence au monde retrouvera sa plénitude.

Cette disposition semble se confirmer sous une toute autre forme dans *Un balcon en forêt*. A l'inverse d'Aldo, l'aspirant Grange cherche à fuir le mouvement de l'Histoire et pense trouver un refuge dans la communication immédiate avec l'univers clos des Falizes. La présence au monde devient alors un recours contre la tragédie imminente. La montée du péril coïncide avec une tentative de fusion, telle que Grange ne cherche pas tant à contempler une autre face du monde, qu'à faire corps avec la forêt isolée qui l'entoure. Plus encore que *Le Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* met en scène cette tension fondamentale entre l'inquiétante brutalité de l'Histoire et la proximité momentanément, ou illusoirement salutaire, d'une nature immémoriale au sein de laquelle le sujet rendu à la solitude existentielle, pense accéder à une certaine vérité.

Cette relation polémique entre l'Histoire et la présence régénératrice, ou tout au moins protectrice, du monde naturel, reparaît souvent dans l'oeuvre de Julien Gracq. De nombreux passages de *Lettrines* et des *Carnets du grand chemin* revisitent notamment les expériences vécues par le soldat Louis Poirier, pendant la campagne de mai-juin 1940, et révèlent la solidarité secrète qui unit paradoxalement l'expérience de la guerre et celle de la relation intime avec le monde. D'une manière générale, Julien Gracq propose une vision très singulière de l'Histoire qui mérite d'être comparée à celle d'autres écrivains, tels par exemple André Malraux ou Claude Simon. Ni métaphysique, ni matérialiste, la conception gracquienne du monde en guerre, ne propose pas plus une herméneutique du destin qu'elle ne prend parti en faveur d'une réalité désenchantée. Bien au contraire, le monde immanent ne semble jamais plus proche, plus énigmatique et fascinant que dans les époques de convulsion historique violente.

Deux des nouvelles de *La Presqu'île* illustrent cette fascination pour le monde immédiat en temps de guerre. Il s'agit respectivement de *La Route* et du *Roi Cophetua*. L'Histoire en mouvement crée en effet dans ces récits les conditions d'une expérience renouvelée du monde, soit que l'écroulement d'un ordre étatique libère la sauvagerie

primitive du monde et la possibilité d'un contact direct avec les puissances naturelles, comme dans *La Route*, soit que le hasard fatal de la guerre autorise une expérience privilégiée de l'être-au-monde par l'intermédiaire d'une figure féminine, comme dans *Le Roi Cophetua*. On aurait d'ailleurs tort de rapporter exclusivement ce dernier récit au mythe du Roi Pêcheur, comme la critique le fait généralement, répondant il est vrai aux suggestions manifestes du titre et du texte de cette nouvelle qui entre en évidente résonnance avec l'unique oeuvre théâtrale écrite par Julien Gracq. L'aventure du narrateur du *Roi Cophetua* ne concerne pas seulement le pacte étrange de désir et de mort, voulu par Jacques Nueil, mais intéresse aussi la présence immédiate du monde alerté sur ses lisières par la rumeur continue de la canonnade. La fin du récit semble à cet égard révélatrice, en ce qu'elle restitue au milieu même de la guerre la pleine jouissance d'une journée libre à Braye-la-Forêt. Julien Gracq partage sans doute à ce sujet quelques-unes des positions d'Ernst Jünger, comme l'indique notamment la valeur emblématique qu'il accorde aux *Falaises de marbre*. La conception gracquienne de l'Histoire permet probablement de mieux comprendre les positions fermement défendues dans *Préférences*, et donne très certainement son véritable sens au rejet du nihilisme héroïque de Malraux ou de la vision sartrienne de la littérature.

Cependant l'expérience de l'immanence ne s'épuise pas dans la mise en tension du monde par les tragédies historiques. Fidèle en cela aux affirmations de *Préférences*, l'oeuvre de Julien Gracq dessine également le contour d'expériences plus heureuses et plus détachées des contingences collectives que ne le sont les aventures contradictoires du jeune Observateur d'Orsenna en mission dans les Syrtes, et de l'aspirant Grange, obstinément attaché à son précaire abri sylvestre.

Ces expériences du contact intime avec le monde peuvent revêtir différentes formes selon qu'elles consistent en une communion, une contemplation panoramique ou un parcours. Le long poème intitulé *La Sieste en Flandre Hollandaise*, de nombreux fragments des *Lettrines*, l'esthétique du paysage exposée dans *En lisant en écrivant*, témoignent plus particulièrement de ces dispositions singulières, et permettent d'éclairer les positions de Julien Gracq en faveur d'une littérature de l'accord électif avec les puissances naturelles. L'immanence n'est plus alors le peut-être d'un monde mythique ou d'une clôture défensive, mais le milieu concret d'une expérience existentielle faisant jouer l'espace, le temps et la substance des paysages, comme des révélateurs concrets de la présence terrestre.

Cette expérience fondamentale se redouble d'un nomadisme géographique érigé en art poétique, comme on le constate particulièrement dans les *Lettrines* et les *Carnets du grand chemin*. Dans ses ouvrages de maturité et de vieillesse, Julien Gracq privilégie en effet la forme fragmentaire qui devient le reflet littéraire des parcours et des voyages de l'auteur. Comme Simon dans *La Presqu'île*, l'écrivain nomade ne vise plus quelque point sublime où se dévoileraient brusquement les contraires unifiés ; il se préoccupe alors davantage de " dévisager la face de la terre " ⁴⁴ et de retrouver au hasard des paysages le

⁴⁴ L'expression apparaît effectivement dans *La Presqu'île*, au cours de la demi-journée de pérégrination solitaire de Simon : " Quand il roulait beaucoup, et dévisageait un peu longtemps la face de la terre, il y avait quelque chose en lui qui chantait toujours un ton au-dessous de l'accompagnement ". *La Presqu'île, op. cit.*, p.431.

sol primitif de la planète.

Pour autant, la quête de Julien Gracq ne cherche pas à circonscrire l'essence du monde, ni davantage à fusionner avec une forme quelconque de totalité cosmique. En cela, Julien Gracq se distingue de Jünger, en dépit des sentiments esthétiques et subjectifs qui le lient au solitaire de Kirchhorst. La face de la terre ne se livre jamais dans une épiphanie de l'Être ; elle se démultiplie en autant de visages qu'il y a de lieux. La variété souvent contradictoire des paysages traversés par Simon, le tissu ponctué de vides des *Lettrines* ou des *Carnets du grand chemin*, traduisent formellement cette réalité morcelée. La présence au monde devient une expérience des territoires en archipels, le devenir d'un voyageur pour qui, chaque espace visité est aussitôt médium d'une manière d'être unique. L'intime révélation qui en résulte est un accord fugace qui trouve dans l'écriture une consistance durable ainsi qu'une signification.

Mais la présence au monde ne s'épuise pas non plus dans ce contact avec la terre et cette coïncidence du devenir avec la succession des expériences de présent pur, pas plus qu'elle ne désigne que la plénitude d'expériences euphoriques ou sereines. Cette étude veut effectivement analyser dans un dernier temps le double lien de Julien Gracq à la mémoire et aux paysages angoissants ou déceptifs. Être au monde ne signifie pas seulement régler son devenir sur les lois subjectives de la rencontre avec les paysages tels qu'ils se présentent à la conscience nomade, mais aussi prendre la mesure du passé individuel qui informe secrètement les préférences fondamentales, les inclinations essentielles de l'imaginaire, et la conscience esthétique.

Les Eaux étroites et *La Forme d'une ville* invoquent précisément les puissances de la mémoire, sans cependant céder à la tentation autobiographique. Il ne s'agit effectivement pas pour Julien Gracq de se raconter, mais de ressaisir la substance et le sens des éléments et des lieux qui ont initialement nourri et orienté son enfance et son adolescence rêveuses. Plutôt que d'exposer une collection de faits vécus, ces deux ouvrages proposent donc de reprendre des parcours. Ils examinent la manière dont le sentiment d'être au monde se forme dans l'expérience des promenades, libres ou contraintes, de l'espace visible ou invisible, accessible ou refusé. En ce sens ils sont les récits non-anecdotiques d'une formation intérieure considérée dans son devenir initial.

Les paysages de l'Evre et de Nantes sont d'abord les territoires naturels d'un imaginaire à l'état natif ; à l'occasion de ces deux ouvrages, ils deviennent aussi les points d'ancrage d'une conscience esthétique plus tardive en ce qu'ils reflètent rétrospectivement la sensibilité littéraire et picturale de l'écrivain vieillissant qui les invoque. La lecture des *Eaux étroites* et de *La Forme d'une ville* offre donc une occasion privilégiée d'analyser la confluence du passé, du devenir et du présent et d'indiquer la manière dont Julien Gracq définit la constitution de l'être-au-monde à partir du libre jeu du réel et de l'imaginaire.

La relation intime au passé formateur se redouble enfin d'une série d'expériences dans lesquelles le monde présente une autre face que celle de l'accord. Dans une série de passages de *Lettrines* ou des *Eaux étroites*, Julien Gracq évoque en effet des paysages qui provoquent une forme d'angoisse indéfinie, en laquelle se révèle sourdement d'autres significations. Ainsi, le parcours au fil de l'Evre est-il jalonné de lieux et d'instantanés obscurs qui laissent filtrer une double hantise : celle de l'étouffement de la

subjectivité englobée dans une matière informelle, celle de la perte de vision et de distance qui en découle. De la même manière, certains passages de *Lettrines* présentent des paysages qui provoquent le même malaise et révèlent finalement que la matière du monde est hantée par de paradoxales manifestations de néant qui ne demandent que la présence d'une conscience imprudente pour se lever et répandre leur négativité fascinante.

De la même manière, certains paysages éveillent chez Julien Gracq une forme d'aversion sur laquelle l'auteur tente de s'expliquer dans son entretien avec Jean-Louis Tissier et qu'il illustre dans certaines pages de *Lettrines 2* ou des *Carnets du grand chemin*. Ces paysages déceptifs sont analysés du point de vue d'une véritable sensibilité poétique à la morphologie des lieux, et montrent que le monde recèle encore des non-lieux concrets, dont la substance ne propose à la conscience que des épiphanies du malentendu, du désaccord et du manque de séduction. Cette tendance culmine dans *Autour des sept collines*, étrange ouvrage tout entier consacré au malentendu d'un voyage à Rome, qui est l'occasion pour l'auteur d'explorer par le négatif un type de paysage mal aimé et d'essayer d'en dégager les lois de déplaisir. Cette entreprise, pour le moins inhabituelle en littérature, particulièrement à propos de l'Italie, révèle combien la question de la présence au monde est centrale dans l'oeuvre de Julien Gracq, et ne relève ni d'une métaphysique, ni d'une quelconque systématique théorique, mais intéresse essentiellement les aventures d'une sensibilité subjective et poétique. Elle montre à quel point le problème de l'exister est chez cet auteur celui de la relation de préférence et d'accord particulier de chaque homme avec le monde, et échappe en cela à toute idéologie du sol natal, du symbole ontologique ou mystique, ou du folklorisme paysager. Car c'est de la vie immédiate dans toute son épaisseur et sa puissance de songe " aux yeux bien ouverts " qu'il est ici question, de la conscience intime, et constamment revivifiée, du monde où se déploie mystérieusement " la plante humaine ".

Première partie : Machineries narratives, symboliques et poétiques du paysage.

Chapitre un : Argol ou le domaine des signes

Introduction

Dans son " Avis au lecteur ", placé à l'ouverture d'*Au château d'Argol*, Julien Gracq a bien soin de préciser que son roman convoque et mobilise " **les puissantes merveilles des Mystères d'Udolphe, du château d'Otrante et de la maison Usher** " ⁴⁵, dans le but d'indiquer combien ce court premier roman emprunte très délibérément ses matériaux symboliques à l'imaginaire romantique dans sa version gothique et noire. " **Le répertoire des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit** " a donc dans cet ouvrage la fonction d'une machine de guerre destinée " **à faire mouvoir les ressorts toujours malaisément maniables de la terreur** " ⁴⁶. D'une manière générale,

⁴⁵ *Au château d'Argol*, Pl, p.5.

⁴⁶ *Id.*, p.5.

tout le décor, les paysages, les lieux où se jouent les différents épisodes du drame, participent également de cet effet d'ensemble. Il s'agit d'abord de créer le climat d'un récit qui se présente comme une version démoniaque de *Parsifal*. Le monde, dans ce premier roman, vaut donc par son rôle poétique et dramaturgique, comme le montre assez bien la description du paysage traversé par Albert dans le premier chapitre. La terre sauvage et primitive d'une Bretagne à demi rêvée sature l'ouvrage de sa présence élémentaire, spatiale et matérielle, mais également mythique. Comme le note Michel Murat : **“ de cette “ matière de Bretagne ”, ce dont le livre garde le mieux l’empreinte, c’est en fait la Bretagne elle-même : le granit, la lande “ où le jaune terne des ajoncs obsédait l’oeil ”, l’herbe des sables faisant place aux grèves nues, le ciel “ argenté par la réflexion de l’océan ”, composent une province de l’âme. Le nom d’Argol, découvert dans un horaire d’autocars, unit l’expérience intime à son horizon immémorial ”**⁴⁷.

On se souvient en effet que le nom d'Argol fut en effet découvert par Julien Gracq au cours de son premier voyage en Bretagne en septembre 1931. En 1976, l'écrivain précise lui-même les circonstances de cette rencontre, selon lui purement toponymique : **“ Argol n’était pour moi, quand j’ai écrit le livre, qu’un nom, un nom lu par hasard dans un horaire d’autocars. Il n’y a pas de château aux environs (il paraît que les touristes demandent à le visiter). Seule la situation du village par rapport à la mer, à deux ou trois kilomètres et au pied du Ménez Hom, correspond vaguement – et par hasard – à la situation du château dans le livre ”**⁴⁸. Malgré cette précision, Jean Balcou, refuse le caractère fortuit du choix d'Argol “ qui n'est pas simple nom de rencontre. Même là, en effet, devant cette panique vision de forêt et d'eau, de ciel et de vent, de mer et de soleil, osons dire que l'invention est fonction du lieu, ou plutôt du “ génie du lieu ”. Ce médiocre bourg perché vers Crozon, c'était une trêve dont dépendaient Landévennec avec son abbaye ruinée par les Normands, sa forêt domaniale, son cimetière marin, son estuaire sur la rade, Telgruc avec son aber, sa chapelle de Folgoët, Trégarvan enfin, d'où a surgi Storrvan. Et partout alentour les landes courant sur les falaises... Ah ! oui, le château ? Tenez, ce “ cairn ” sur le Méhé-Hom qui barre la vue, mais c'est le tombeau du roi Marc'h, et Charlemagne a rasé l'édifice ”⁴⁹.

Les certitudes de Jean Balcou sont sans doute abusives en ce qu'elles ne tiennent pas compte de l'esthétique très particulière de Julien Gracq selon lequel dans un roman tout doit être fictif, y compris les noms et les lieux, même s'ils entretiennent un certain rapport avec la réalité géographique. Il arrive que les lieux et les noms soient intégralement modifiés et échangés, comme dans *Un Balcon en forêt*, ou partiellement recréés comme dans *La Presqu'île*. Le pouvoir d'ébranlement de l'imaginaire compte en l'occurrence bien davantage que la précision géographique parfaitement inutile. Dans le cas d'*Au château d'Argol*, cette nécessité poétique est d'autant plus évidente que le

⁴⁷ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.* p.165.

⁴⁸ *Givre*, n°1, mai 1976, p.26.

⁴⁹ *La Bretagne chez Gracq*, in *Julien Gracq*, Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981, Presses universitaires d'Angers, p.11.

roman s'éloigne de la vraisemblance au seul profit du climat de mystère et de drame sacré. Les remarques de Jean Balcou présentent toutefois cet intérêt de signaler la prééminence du mythe qui s'empare des lieux et les tonalise puissamment de son aura immémoriale. En cela, il rejoint, mais par de toutes autres voies, les réflexions de Michel Murat.

Ces remarques mettent en lumière le statut du paysage dans *Au château d'Argol*. Le lien de l'immémorial et de l'empreinte avec la matière concrète de la Bretagne indique effectivement d'emblée quelle poétique de la présence au monde s'inaugure dans ce premier livre. Le paysage d'Argol s'enracine poétiquement dans la Bretagne réelle dont il retient certains traits signalés par Michel Murat. Mais c'est pour aussitôt les composer avec un autre monde qui ne doit rien à l'anecdote géographique, mais tout à la liberté impérieuse d'un écrivain de vingt-cinq ans doublement fasciné par Edgar Poe et le Surréalisme⁵⁰.

Si la Bretagne devient tout aussitôt une province de l'âme, c'est moins sous l'influence de sites déterminés reparcourus mentalement par l'auteur à travers son héros, que selon l'élan pur d'une écriture naissante. L'intime concerne donc moins le souvenir du voyage de septembre 1931, que le mouvement d'une sensibilité créatrice. L'être-au-monde se manifeste immédiatement dans la situation initiale, par un certain dynamisme essentiel qui intéresse simultanément le personnage d'Albert, le paysage désert qui le conduit jusqu'au château, l'auteur qui pour la première fois s'engage sur les chemins inattendus de l'écriture. Quelque chose de cet état de grâce, de surprise, d'improvisation libre, se manifeste immédiatement dans l'incipit de l'ouvrage : “ **Quoique la campagne fût encore chaude de tout le soleil de l'après-midi, Albert s'engagea sur la longue route qui conduisait à Argol** ”⁵¹. Michel Murat écrit justement à ce sujet : “ **L'ordre qui convient pour parler de Julien Gracq est celui d'une genèse : au commencement il y a le ciel et la terre, entre lesquels un personnage “ se met en chemin ”. La question des lieux engage donc l'oeuvre dans toute son extension et dans sa matière la plus intime** ”⁵².

Cette genèse instaure sans doute un lien privilégié avec le monde, mais le trouble aussitôt en proposant toute une série de signes ambivalents. La traversée de la contrée sauvage, la découverte de ses plans successifs, la solennité de l'horizon silencieux, éveillent bientôt une relation d'intimité inquiète. La narration quitte en effet le pur registre descriptif ; le paysage se charge de pressentiments. D'une manière générale, Argol est un domaine de signes prophétiques, qui, par le biais des lieux et des puissances élémentaires qui les travaillent, s'adressent à l'âme des personnages. “ **Drame de l'affrontement au sacré** ”⁵³, selon l'heureuse expression de Michel Murat, *Au château*

⁵⁰ Bernhild Boie fait remarquer que malgré les déclarations fracassantes de *L'Avis au lecteur*, *Au château d'Argol* doit finalement peu au roman gothique : “ Ensuite, Au château d'Argol est d'évidence plus proche de Poe que de Walpole ou de Radcliffe ”, Notice d'*Au château d'Argol*, P.I, p.1130.

⁵¹ *Au château d'Argol*, P.I, p.7.

⁵² Michel Murat, *Julien Gracq*, op. cit. p.13.

d'Argol propose d'emblée à ses lecteurs un univers chargé de sens, sous forme de prémonitions obscures. Les lieux, les forces élémentaires et les objets, ne valent pas comme simple décor du drame ; ils en sont les indices et les mediums. En eux se préfigurent et se révèlent progressivement les actes successifs de la ténébreuse aventure d'Albert, Heide et Herminien. Ils constituent ce que Michel Guiomar nomme des “ **miroirs de ténèbres** ”⁵⁴. D'une manière générale, la notion de “ **miroir de ténèbres** ” intéresse la figuration poétique de l'expérience du double démoniaque et sa relation avec le problème de la perte et du salut. Michel Guiomar analyse notamment la manière dont l'ensemble des paysages d'Argol participe au processus révélateur d'une telle dualité fondamentale en chacun des trois personnages, comme entre chacun d'entre eux, selon les étapes successives que scandent et manifestent les différents chapitres d'*Au château d'Argol*. Chaque fois, au fond du miroir, les contraires affrontés de l'angélique et du démoniaque, de la victime et du meurtrier, désignent un même point de fuite aveugle que Michel Guiomar identifie à l'expérience énigmatique de la mort et du désir.

Originellement, ces signes prophétiques ne sont encore que de simples virtualités. Ils attendent pour se révéler et se développer dans toute leur ampleur, l'intervention des trois héros du drame. Dès le premier chapitre du roman, ils apparaissent une première fois en cet état purement latent qui s'exprime aussitôt chez Albert sur le mode affectif du malaise.

1) Les signes latents du paysage

Au château d'Argol s'ouvre sur le récit d'un voyage. Albert chemine à pied vers le manoir qu'il vient d'acheter, à travers un paysage minutieusement mis en scène. Grand nomade, Albert a circulé dans les principales villes universitaires d'Europe avant de décider, sur la foi d'une inspiration subite, de se fixer provisoirement dans une demeure bretonne. Pourtant, très vite, cette faible attache à la réalité se rompt. Le nomadisme philosophique d'Albert le retransche d'avance de la vie moderne : “ **Il visita les universités de l'Europe, et de préférence les plus anciennes, celles où les maîtres du Moyen Age laissaient encore le souvenir d'un savoir philosophique rarement dépassé par les modernes** ”⁵⁵. Premier paysage gracquien, le domaine d'Argol flotte tout entier hors de l'Histoire. Il relève au contraire d'une temporalité mythique, celle par exemple de l'univers celtique comme l'indique le nom de Storrvan, sans que cette référence joue pourtant un autre rôle que celui de résonateur poétique. On le conçoit d'autant mieux si l'on note qu'Albert mène l'existence d'un Wanderer issu en droite ligne du Romantisme allemand, tandis que Heide est associée aux agitations révolutionnaires modernes. La participation de cette dernière aux “ **convulsions sociales** ” de son époque prend d'ailleurs la forme de “ **spasmodiques rumeurs** ”⁵⁶ faisant écho à celles dont s'entoure le nomadisme

⁵³ *Id.* p.162.

⁵⁴ Michel Guiomar, *Miroirs de Ténèbres I, Julien Gracq, Argol et les rivages de la nuit*, José Corti, Paris, 1984.

⁵⁵ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.7.

⁵⁶ Pour ces deux citations, *id.*, p.24.

intellectuel d'Albert, celui, esthétique et érotique d'Herminien. L'éventuelle activité politique de Heide n'est d'ailleurs pas fondée par une morale ou un programme. L'agitation révolutionnaire est bien plutôt "**la seule atmosphère où cette âme de feu et de glace respirât à son rythme naturel**"⁵⁷. Un tel brouillage des repères historiques manifeste à l'évidence une intention poétique qui se manifeste avec la plus grande ampleur dans l'évocation des paysages. Le domaine d'Argol est de ce point de vue un véritable Urgrund, un monde immémorial, qui, pour n'être ni le territoire d'une autorité politique, ni davantage l'un de ces solitaires "**cantons de la terre**" que Julien Gracq arpentera et évoquera dans son oeuvre de maturité, est entièrement voué à préparer, signifier et révéler le destin des trois protagonistes. Déjà en mouvement lorsque s'ouvre la première phrase, le héros principal du drame est donc saisi sous les traits caractéristiques du jeune Wanderer romantique, le voyageur solitaire dont l'existence semble entièrement réglée par le principe d'errance.

Contrairement à ce que pourrait laisser penser l'impression générale de réclusion et d'immobilité qui se dégage de l'ensemble du texte, Argol n'est en effet qu'une étape provisoire dans son existence. Après avoir noté qu'Albert emporte avec lui Hegel "**dans son manoir solitaire de Bretagne pour y remplir surabondamment les journées qu'il prévoyait mornes et arides, d'une contrée mélancolique**"⁵⁸, le narrateur précise incidemment que le séjour d'Albert est limité d'avance à une courte période : "**Le caractère sauvage et désert du pays où le hasard venait de le fixer si étrangement pour quelques mois ne tarda pas frapper son esprit apaisé par la monotonie de la marche**"⁵⁹. Le héros du *Château d'Argol* est donc saisi et présenté dans l'une des phases intermédiaires de son existence nomade. Au seuil du texte, il a déjà derrière lui une longue carrière de vagabondage dont on comprend d'emblée qu'elle est sa loi fondamentale. Le premier héros de l'oeuvre de Julien Gracq correspond donc déjà au modèle plaisamment identifié par l'auteur dans *Lettrines*, sous le titre : *Fiche signalétique des personnages de mes romans*⁶⁰. La marginalité, l'état de vacance indéfinie, définissent à eux seuls une forme singulière de relation au monde dont le principe est avant tout cette pure ouverture, dépouillée de toute finalité pratique, aux forces et aux signes venus du monde. En l'occurrence, ce sentiment de détachement se redouble au contact du paysage qu'Albert découvre au long de son parcours.

Dès les premières lignes, ce paysage étrange plonge le marcheur dans un état mental particulier : "**Le caractère sauvage et désert du pays où le hasard venait de le fixer si étrangement pour quelques mois ne tarda pas à frapper son esprit**"⁶¹. Il ne s'agit dès lors plus de la Bretagne, province, certes encore reculée et sauvage, de la

⁵⁷ *Ibid.*, p.24.

⁵⁸ *Ibid.*, p.9.

⁵⁹ *Ibid.*, p.9.

⁶⁰ *Lettrines, op. cit.*, P.II, p.153.

⁶¹ *Au château d'Argol, op. cit.* P. I, p.9.

France de 1937, mais d'un pays à part entière qui portera bientôt le seul nom d'Argol, rappelant ainsi implicitement au lecteur attentif le souvenir du Royaume au bord de la mer, ou du Domaine d'Arnheim d'Edgar Poe. L'influence du poète américain surprend d'autant moins que l'*Avis au lecteur* la mentionne explicitement. Tout le premier chapitre d'*Au château d'Argol* pourrait d'ailleurs se lire comme un long développement de la phrase initiale de *La chute de la maison Usher* : “ **Pendant toute une journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher** ”⁶². Albert voyage certes à pied, en une saison plus ténébreuse que son célèbre devancier, mais il traverse aussi des étendues désertes, chargées de présages inquiétants, et ne parvient lui-même qu'en fin d'après-midi à la demeure qui est le but de son voyage. Argol se définit d'abord par l'écart qui le sépare de la terre des hommes, des travaux et des jours. On ne parvient effectivement au château solitaire dressé sur éperon rocheux qu'à l'issue d'un voyage à pied.

Le pays d'Argol se caractérise notamment par sa puissance de suggestion. Sauvage, il contient en suspens toutes les réserves de violence et de maléfice qui se déchaîneront au cours du récit. Ainsi, “ **le jaune terne des ajoncs obsédait l'oeil** ”,⁶³ et “ **l'eau sommeillait dans des mares herbeuses, au bord desquelles des pavés inégaux formaient le plus sûr appui pour le pied au milieu d'un sol perfide** ”⁶⁴. Le ciel marin lui-même joue le rôle d'une sorte d'oeil réflecteur qui distribue la lumière et accuse le détail des formes : “ **un air vif, un ciel lumineux et comme argenté par la réflexion de l'océan tout proche donnaient aux profils nets de ces montagnes une espèce de majesté** ”⁶⁵. Des signes au sens encore latent apparaissent donc à fleur de paysage et accompagnent le voyageur ingénu. Le château lui-même s'anime à l'approche d'Albert et devient “ **un guetteur muet** ”, du haut duquel “ **l'oeil d'un veilleur attaché aux pas du voyageur ne pouvait le perdre de vue un seul moment** ”⁶⁶. Le texte précise même quelques lignes après : “ **Les merlons de cette puissante tour ronde (...) se profilaient toujours juste au-dessus de la tête du voyageur** ”.

Dès les premières pages d'*Au château d'Argol*, la terre a donc une face inquiétante dont le regard multiple s'éveille sous les pas du marcheur, pour concentrer et orienter sur lui, d'avance, les signes avertisseurs des puissances démoniaques qui ne tarderont pas à se manifester. Michel Guiomar commente finement cette éclosion de regards inquiétants,

⁶² Edgar Allan Poe, *La chute de la maison Usher*, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Garnier Flammarion, Paris, 1965, p.127.

⁶³ *Au château d'Argol*, *op. cit.*, p.9-10.

⁶⁴ *Id.*, p.10.

⁶⁵ *Ibid.*, p.10. La tonalité métallique de la lumière trouvera plus tard de multiples échos dans les dalles de cuivre et les miroirs revêtant la salle à manger du château.

⁶⁶ *Ibid.*, p.11.

dans laquelle il reconnaît une première manifestation des miroirs révélateurs où se plongeront bientôt les yeux fascinés et terrifiés d'Albert et de ses deux protagonistes : “ **Apparaissent le château et ses paysages, matières primitives, catalysatrices du Miroir, espaces préparés aux Atteintes des Ténèbres** ”⁶⁷.

Cette logique des pressentiments visuels trouve un écho dans le portrait d'Albert qui se distingue notamment par l'importance accordée à la description des yeux et du regard : “ **Les yeux fascinaient par un piège insidieux de la nature qui avait voulu que leurs axes ne fussent pas rigoureusement parallèles, et semblaient toujours regarder derrière celui qu'ils examinaient, lui communiquaient comme physiquement le poids d'une immense rêverie intérieure – dans les regards lancés de côté, le blanc pur qui se découvrait alors déconcertait comme le signal inhumain et brusque d'une semi divinité** ”⁶⁸. Tout comme le paysage qu'il examine, le regard d'Albert se révèle lourd de significations latentes où se mêlent le divin, l'inhumain et la pensée flottante. Regard signal, il réfléchit au double sens optique et spirituel, de même que la réflexion de l'océan sur l'air communique aux formes une aura de majesté. Ses propriétés singulières correspondent d'autant plus à celles des regards prémonitoires semés dans le paysage sous la forme des eaux, du ciel et du château, qu'il est lui-même “ **un piège de la nature** ” permettant à Albert d'envelopper et de cerner celles et ceux qu'il observe. Ces propriétés étonnantes débordent même les organes visuels pour envahir le front “ **divisé en deux lobes bombés** ”⁶⁹ et “ **habité de lumière** ”⁷⁰, à l'image de “ **l'air vif** ” et argenté qui baigne le paysage. On pourrait dire à cet égard du monde argolien qu'il est “ **ce monde ouvert, irrévélé, accumulant autour de l'homme ses grands bancs de brouillard, ce monde de la chance exorbitante qu'était le monde des premiers âges** ”⁷¹. C'est bien précisément cet univers trouble où jouent des signes évasifs que rencontre ici Albert. Mais, débarrassé de trop fortes connotations médiévales, il flotte dans une intemporalité qui intensifie s'il se peut sa puissance d'évocation, particulièrement pour la conscience du voyageur qui s'aventure en lui.

Ainsi, la présence au monde se manifeste initialement dans un phénomène de réflexion spontanée entre la personne d'Albert et la contrée sauvage d'Argol. Le paysage signale d'avance les virtualités démoniaques d'Albert qui projette réciproquement l'ambivalence de son âme sur les lieux inquiétés. Un jeu d'intimidation réciproque s'instaure alors entre le piéton solitaire et le territoire qui se déploie autour de lui. Les yeux d'Albert parcourent librement l'espace panoramique dont ils épousent à distance les moindres inflexions, tandis que le paysage répond par une série de manifestations visuelles agressives, notamment le jaune des chardons qui obsède l'oeil d'Albert, la tour

⁶⁷ Michel Guiomar, *Miroirs de Ténèbres*, op. cit., p.37.

⁶⁸ *Au château d'Argol*, op. cit. p.8.

⁶⁹ *Id.* p.8.

⁷⁰ *Ibid.* p.9

⁷¹ André Breton, *Quelques aspects de l'écrivain*, Pl, p.454.

du château qui offusque sa vision et engendre en lui “ **un sentiment de gêne presque insupportable** ”⁷². Cette logique de la mise en alerte atteint sa plus grande intensité lorsque la tour devient un “ **guetteur muet des solitudes sylvestres** ”⁷³, et suscite l'oeil menaçant d'un guetteur fantomatique penché au-dessus du marcheur.

Dans *Un beau ténébreux*, Le château de Roscaër ne joue pas le même rôle. Au lieu d'obséder le paysage et de guetter mystérieusement les visiteurs en penchant sur eux un regard hostile, il s'élançait au contraire au-dessus d'eux et les invite à suivre son mouvement vertical, à l'opposé des étendues qui l'environnent : “ **Les pentes raides qui menaient à ces ruines apparaissaient partout couvertes d'une forêt épaisse et noire, (...), et du haut de cette dent rocheuse levée des eaux sombres, du haut de cette proue, (...), l'édifice s'envolait au-dessus des âges, devenait un de ces hauts lieux, une de ces cimes spectrales qui se lèvent au soleil couchant au-dessus des nuages avec les premières étoiles, dans une lumière d'un autre monde** ”⁷⁴.

La ruine de Roscaër se détache donc de son site⁷⁵ et ne forme pas domaine avec lui, mais manifeste ainsi d'emblée une disponibilité naturelle à servir les prestiges et les fantasmagories suscités par Allan. En l'occurrence, le choix de l'heure est à lui seul révélateur : Allan compte bien sur un effet que le soleil couchant et la nuit commençante permettent aisément d'obtenir afin d'impressionner ses compagnons, alors qu'Albert voyageant seul s'abandonne entièrement à l'inquiétante fascination des terres désertes en lesquelles il chemine. Au lieu que paysage et bâtiment préparent et désignent sourdement, comme ils le font dans *Au château d'Argol*, la montée d'un drame non désiré ni maîtrisé par ses acteurs, le site de Roscaër se voit mis au service d'une intention qui travaille à le transformer par artifice en lieu révélateur, et plus encore, à donner aux paroles d'Allan la tonalité stupéfiante qui leur convient. Tandis qu'Argol est une véritable demeure édifiée au centre d'un monde qu'elle tient de tout côté sous son regard, Roscaër, du seul fait de sa ruine, est un simple décor de théâtre, fut-il celui de la cruauté, dissimulée sous les apparences fascinantes de jeux de langage.

Cette différence fondamentale entre les deux châteaux est encore accusée par leur usage possible et effectif. Argol est une demeure, au double sens où le manoir acquis par Albert est le centre vivant d'un véritable domaine et une habitation où les trois

⁷² *Au château d'Argol*, *op. cit.*, p.11.

⁷³ *Id.*, p.11.

⁷⁴ *Un beau ténébreux*, P.I, p.154-155.

⁷⁵ Comparant le château des *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe et celui de Roscaër, André Peyronie remarque d'ailleurs finement : “ Aussitôt viré au noir, le château d'Udolphe s'ancre dans le sol et de vient l'expression d'un rêve de puissance personnelle et de pouvoir politique. Dans le cas de Roscaër, le château que le sang éclabousse s'envole au contraire ”, *Julien Gracq et le roman noir*, in Julien Gracq, *Actes du colloque international d'Angers*, *op. cit.* p.227. Cette précision indique de surcroît combien la puissance momentanée que cherche à exercer Allan sur ses fidèles intéresse un tout autre plan que celui des assujettissements terrestres. On verra plus tard quel sens donner à la royauté sans territoire d'Allan. Dans le cas d'Argol, ce n'est pas non plus de pouvoir politique qu'il est question, bien que le château commande visuellement une immense étendue sauvage.

personnages du drame séjournent durablement. Roscaër n'est qu'une ruine métaphoriquement coupée de ses anciennes attaches territoriales, et ne peut-être qu'un lieu d'excursion, fut-ce pendant la durée d'une nuit à la belle étoile. Effectivement, dès la fin du premier du chapitre, Argol offre au regard d'Albert, du haut de ses terrasses, l'immense panorama d'un monde sauvage, animé d'énergies puissantes, cependant que Roscaër ne donne sur aucun horizon. En dehors de leurs silhouettes se détachant en ombres chinoises sur les courtines du château, les personnages ne peuvent apercevoir que le seul lac brillant en contrebas à la manière d'un miroir, tendu bien davantage à leurs paroles qu'à leur visage. D'autres éléments montreront plus tard combien Roscaër n'est finalement qu'un matériau soumis aux volontés d'Allan.

Tel n'est pas le cas du manoir d'Argol, pour ce qui concerne Albert. La logique du pressentiment continue en effet de guider la première visite du voyageur, jusqu'à l'éclatement de l'orage et la découverte du message annonçant l'arrivée imminente de Heide et Herminien.

2) Approche du manoir d'Argol, montée des signes précurseurs

La description du château souligne son enchâssement dans un monde archaïque d'éléments et de forces violentes. Il apparaît d'abord “ **à travers une éclaircie des branches** ”⁷⁶, puis au-dessus d'une épaisse masse végétale qu'il surplombe. La tour principale semble surgir directement de la roche comme son simple prolongement architectural, comme en témoigne “ **sa masse presque informe, faite de schistes bruns et gris grossièrement cimentés** ”⁷⁷. La tour carrée flanquant la façade présente la même forme pyramidale que les sommets précédemment aperçus à l'horizon par le voyageur. Cette tour s'unit encore plus directement au paysage ; au-delà de sa masse, en effet, “ **commençaient les pentes rapides de la montagne qui plongeait vers une seconde vallée, où l'on entendait murmurer les eaux sous le moutonnement monotone des arbres** ”⁷⁸. Présence à demi humaine au sein du monde, le château oriente aussitôt l'esprit et le regard vers un paysage vivant qui semble nourri par lui d'une énergie secrète, semblable à celle du sang pulsé par un coeur.

La plongée métaphorique des pentes suscite précisément une invisible rivière qu'Albert et Herminien découvriront et remonteront plus tard jusqu'à la Chapelle des abîmes. Elle annonce encore topographiquement par le dévoilement de la seconde vallée, l'arrière plan du drame non encore joué, mais certainement déjà obscurément à l'oeuvre, comme l'indique le verbe “ **commençaient** ”, dont l'imparfait, ne jouant pas seulement ici son rôle habituel de temps descriptif, semble souligner l'irréversible ébranlement. Plus tard, au septième chapitre l'adjectif monotone sera associé au murmure des eaux, peu avant qu'Albert découvre le corps ensanglanté de Heide, dont les

⁷⁶ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.10.

⁷⁷ *Id.*, p.11.

⁷⁸ *Ibid.*, p.12.

cheveux flotteront dans la source. D'une manière générale, comme on ne cessera de le voir par la suite, tout le pays d'Argol est ainsi saisi par un jeu de forces en devenir qui ne cessent d'alerter les sens et plus particulièrement le regard. De ce point de vue, on peut même dire qu'*Au château d'Argol* est aussi l'histoire d'un " dérèglement raisonné des sens ". Dérèglement pour ce qui concerne les protagonistes, raisonné de leur propre fait, dans une certaine mesure, mais plus encore par l'auteur qui ordonne minutieusement les étapes du drame.

Un autre détail renforce cette unité fondamentale de l'édifice avec les lieux, pour le regard et l'esprit d'Albert. Le plateau sur lequel il est bâti est couvert " **d'un gazon ras et élastique d'un vert brillant dont l'oeil s'enchantait. Aucun sentier n'y paraissait tracé : la porte du château s'ouvrait directement sur cette pelouse, et cette particularité bizarre, mise en relation avec le dessin archaïque et difficile du sentier du château, ne laissa pas de surprendre Albert** " ⁷⁹. L'opposition entre le dessin complexe du sentier et l'absence de tout tracé au milieu de la pelouse résonne de plus d'un avertissement non encore élucidé. Outre le fait que la porte du château donne de plein-pied sur l'herbe, de même que tout à l'heure, la tour carrée s'articulait directement aux inflexions du sol, la disparition du sentier préfigure sans doute les jeux de désorientation qui guettent les personnages. La fraîcheur élastique et brillante du gazon qui enchante l'oeil allume d'avance un signal sensuel.

A la fin du septième chapitre, intitulé *La Forêt*, le motif de l'herbe reparaît plusieurs fois, graduellement associé à la chair de Heide et à sa possession sexuelle. C'est d'abord l'instant de la vision, hésitante puis horrifiée, lorsque Albert découvre le corps dénudé de Heide : " **Parmi les longues touffes d'herbe qui flottaient tout près de sa tête dans les eaux de la source, il lui avait paru qu'en un éclair venait de s'imprimer au fond de son oeil, parmi toutes les autres, une touffe indiciblement différente, sur le mouvement ondulant, la matière particulièrement soyeuse et déliée de laquelle il n'y eût pas à se tromper** " ⁸⁰. L'herbe n'est plus alors pelouse rase, mais herbe aquatique aux longs brins flottants, avec lesquels se mélangent les cheveux de Heide. Ce sont ensuite " **ses seins gonflés et caressés par la lune** " ⁸¹, comme pourrait l'être la végétation d'une prairie. Cette suggestion semble d'autant moins hasardeuse qu'elle apparaît explicitement beaucoup plus tard dans le dernier poème de *Liberté grande*. *Aubrac*, inclus dans le recueil en 1969, tisse en effet une relation subtile entre l'étendue moelleuse et gonflée des herbages et le corps féminin. C'est enfin l'association de la blessure avec une étrange fleur charnelle : " **Du sang tachait, éclaboussait comme les pétales d'une fleur vive son ventre et ses cuisses ouvertes, plus sombres que les fleuves de la nuit** " ⁸². Ce n'est point tant l'image violente et délibérément exagérée de la défloration qu'il faut ici considérer, que l'épanouissement progressif du motif de l'herbe,

⁷⁹ *Ibid.*, p.13.

⁸⁰ *Ibid.*, p.64.

⁸¹ *Ibid.*, p.65.

⁸² *Ibid.*, p.65.

qui, de gazon ras au moment de sa première présentation, sur le plateau, le soir de l'arrivée d'Albert, devient végétation de longues touffes avant d'ouvrir sa floraison cruelle à même la chair de Heide. Toutefois, cette floraison ne résulte pas seulement d'un imaginaire sensuel de la cruauté ; elle emblématise aussi le motif de la blessure initiatique qui parcourt l'ouvrage.

Or, la pelouse du premier chapitre, encore vierge de toute marque, fut-ce le tracé d'un sentier, herbe séduisante d'avant la profanation, renvoie encore à une autre scène. Au huitième chapitre, intitulé *L'Allée*, Albert et Heide remontent une interminable allée forestière qui les conduit en un point paradoxal : “ **L'allée finissait au sommet même du plateau. Au milieu des landes rases, (...), s'étendait un vaste rond-point, immédiatement délimitable sur tout son pourtour au vert tendre et lumineux du gazon qui en remplissait l'exacte enceinte** ”⁸³. Tous les éléments initiaux du tracé absent et de la pelouse se retrouvent dans ce passage qui les recompose selon la logique inverse et même démultipliée des miroirs dans la mesure où le rond-point gazonné est aussi le lieu de convergence d'allées “ **exactement semblables à celle qu'avaient suivie Heide et Albert (venant ici confluer de tous les bords de l'horizon)**”.

C'est à proximité de l'étonnant carrefour que les deux personnages découvrent le corps blessé d'Herminien “ **Couché dans l'herbe, lové dans l'herbe** ”⁸⁴. Cette nouvelle apparition du motif de l'herbe, répétée à deux reprises en l'espace d'une page, conjugue les principaux éléments déjà rencontrés : celui du gazon ras où s'achève un sentier, (doublement si l'on songe que la découverte du corps d'Herminien met un terme au parcours d'Albert et de Heide), celui de la blessure, celui enfin de l'éros subtilement évoqué dans le verbe lover. Tout un jeu de correspondances secrètes se tisse donc entre les individualités et les lieux du drame, comme si la capacité d'observer, de vouloir et d'agir, n'appartenait pas tant aux personnages qu'aux paysages où prend place leur aventure.

Les connexions initiales du château avec le domaine d'Argol et le drame qui va s'y jouer ne seraient sans doute que des effets d'annonce traditionnels témoignant simplement chez le jeune écrivain qu'est alors Julien Gracq d'un art savant de la composition, si ne les accompagnait pas toute une série d'indications. Ce sont d'abord les nombreuses notations visuelles teintées de significations affectives graduellement affirmées. Elles apparaissent dès l'ouverture de ce premier chapitre : “ **le jaune terne des ajoncs obsédait l'oeil** ”⁸⁵, s'intensifient lorsque **Albert** “ **aperçut à travers une éclaircie des branches et crut pouvoir identifier à un certain battement de coeur inconnu de lui jusque-là les tours du manoir d'Argol** ”⁸⁶, se colorent de malaise diffus au cours de l'ascension, “ **la plus haute tour du château, surplombant les précipices où le voyageur cheminait péniblement, offusquait l'oeil de sa masse informe** ”⁸⁷, se

⁸³ *Ibid.*, p.76.

⁸⁴ *Ibid.*, p.77.

⁸⁵ *Ibid.*, p.10.

⁸⁶ *Ibid.*, p.10.

déplacent dans le sentiment menaçant d'un regard virtuel surveillant la montée d'Albert : “ *l'oeil d'un veilleur attaché aux pas du voyageur ne pouvait le perdre de vue un seul moment (...), et si la haine eût attendu embusquée dans cette tour un visiteur furtif, il eût couru le plus imminent de tous les dangers* ”⁸⁸, passent au second plan de l'implicite pendant la description de l'étrange édifice pour reparaître sous la forme de la fascination délicate quand Albert concentre ses regards sur la langue du plateau “ *partout couverte d'un gazon ras et élastique, d'un vert brillant dont l'oeil s'enchantait* ”⁸⁹. L'oeil est donc double, manifestant d'un côté le monde comme une suprenante présence attentive, et de l'autre le voyageur réduit à l'état de conscience étonnée qui ne comprend guère le sens de son cheminement.

Obsession, battement de coeur déclenché par la vue du manoir, oppression, surveillance inquiétante, enchantement, sont plus que de simples dispositions visuelles. Elles créent un climat de croissante étrangeté, au fur et à mesure qu'Albert s'avance vers le manoir. Elles distribuent une première fois quelques-uns des thèmes essentiels du drame, ce qui revient à dire que le paysage ne se contente pas ici de symboliser poétiquement une situation, mais adresse des signes diffus au voyageur.

Les termes et expressions portés en italique jouent également ce rôle de signes avertisseurs, sans que leur sens puisse être élucidé pleinement, notamment lorsque Julien Gracq écrit : “ *Les merlons de cette puissante tour ronde, (...), se profilaient toujours juste au-dessus de la tête du voyageur engagé dans sa route pénible, et rendaient plus frappante la vitesse des lourds nuages gris qui le débordaient à chaque seconde avec une rapidité sans cesse plus accrue* ”⁹⁰. L'élément mis en italique souligne évidemment une menace insistante, mais il ne vaut cependant pas à lui seul. Il contribue à réifier l'hypothétique regard de haine mentionné à la phrase précédente, en le déplaçant, de la figure du veilleur virtuel, sur la tour elle-même. Il est vrai que celle-ci était déjà qualifiée de “ guetteur ”. Cet anthropomorphisme mystérieux fait de la tour une attention ainsi qu'une intention anticipant tous les mouvements et toutes les positions d'Albert sur le sentier, comme si la lourde masse de pierre informe, qui est une excroissance de l'éperon rocheux plutôt qu'une construction, se déplaçait selon la progression du voyageur.

Cette étrange faculté se retrouve d'ailleurs sous une autre forme dans la description du château dont les corps de bâtiments se caractérisent par leur capacité à étonner le regard discursif, dans un renversement des valeurs de la subjectivité et du monde qu'elle découvre. Le texte insiste effectivement à plusieurs reprises sur les oppositions inattendues : “ *Les fenêtres hautes étaient formées par des arcs d'ogive d'une élévation et d'une étroitesse surprenantes, et la direction de ces lignes verticales, élancées et presque convulsives formaient avec la crête lourde des parapets de*

⁸⁷ *Ibid.*, p.11.

⁸⁸ *Ibid.*, p.11.

⁸⁹ *Ibid.*, p.13.

⁹⁰ *Ibid.*, p.10.

granit de la haute terrasse un contraste accablant⁹¹. Un peu plus loin Albert découvre avec surprise un second corps de bâtiment : “ **Cette aile, bâtie dans le goût italien, à la manière dont Claude Gellée aime à semer ses paysages, faisait avec la sombre façade un parfait contraste** ”. Bernhild Boie relève ces bizarreries esthétiques qu'elle compare à juste titre avec celles du château de *Ligeia* et de la demeure du *Domaine d'Arnheim*, d'Edgar Poe. A ses yeux, Argol “ fait étonnamment décor de théâtre ”⁹². Cette appréciation, essentiellement fondée sur les affirmations de l'auteur, dans son , *Avis au lecteur*, dont on sait pourtant qu'il ne saurait être pris à la lettre, réduit sans doute la portée poétique et emblématique du château d'Argol.

Décor du drame, il relève certes des “ machines de guerre ” évoquées par l'auteur, mais il participe aussi pleinement de la poétique du pressentiment à l'oeuvre dans *Au château d'Argol*. L'anthropomorphisme à l'oeuvre dans l'édifice se prolonge encore par le dynamisme élémentaire avec lequel il forme système. L'élévation menaçante de la tour souligne non seulement le passage des nuages annonciateurs de l'orage qui éclate à la fin du chapitre, comme de tous les autres orages intérieurs du drame, mais aussi la violence des énergies en mouvement que met en évidence la vitesse croissante de ce passage. Il semble même que les formations orageuses sortent directement de la tour, que selon le texte, elles débordent à chaque seconde⁹³.

L'élément décisif grâce auquel ces indications accèdent au rang de pressentiments et ne se limitent pas au simple rôle d'annonces selon le mode traditionnel, n'est autre que la conscience alertée d'Albert face au monde inconnu dans lequel le jeune homme chemine. Le voyageur n'est pas, comme une lecture rapide ainsi qu'une excessive confiance dans les affirmations de l'*Avis au Lecteur*, pourraient le laisser croire, une simple marionnette narrative, aveugle aux forces qui se préparent à l'envahir et à la diriger. Les signes avertisseurs trouvent en lui un écho subtil dont les séries de modulations affectives issues de la vision, et les passages en italique témoignent implicitement. Albert ne se contente d'ailleurs pas d'éprouver ; il imagine l'énigmatique guetteur hostile que la soudaine apparition du serviteur venant à sa rencontre semblera confirmer. Le sentiment de menace suspendue n'est pas en lui qu'une sourde crainte irrationnelle suscitée par le paysage, mais une prescience diffuse.

Pour revenir au plateau gazonné bordant la façade du château, on remarque que le jeune homme ne se contente pas de subir passivement l'enchantement visuel qui l'enveloppe. Son esprit vigilant ne manque pas de noter toute l'étrangeté de cette pelouse dépourvue de sentier, étendue jusqu'au pied de la porte d'entrée : “ (...) **et cette particularité bizarre, mise en relation avec le dessin archaïque et difficile du sentier du château, ne laissa pas de surprendre fortement Albert** ”⁹⁴. Le voyageur est d'autant

⁹¹ *Ibid.*, p.12.

⁹² Note 1 de la page 12, p.1149.

⁹³ Curieusement, la silhouette du Tängri semble déjà se profiler subrepticement dans cet aperçu du château d'Argol, bien que le panache des nuées n'annonce pas ici l'éruption d'un conflit militaire, mais le déchaînement prochain des puissances que Michel Guiomar désigne comme démoniaques, dans son essai de 1984.

moins passif qu'il établit des corrélations. Le paysage ne lui apparaît pas comme un spectacle aveuglant, mais un ensemble de signes à déchiffrer, comme l'indique la comparaison du tracé du sentier avec un "**dessin archaïque**". Le texte insiste enfin sur la vigueur de l'étonnement du jeune homme. Certes incapable de pénétrer d'avance les arcanes du drame dans le texte élémentaire que lui présente la topologie de l'éperon, il devine la manifestation d'un sens ambivalent, de sorte qu'il est d'emblée l'interprète partiel du récit. On verra par la suite que cette disposition initiale constitue l'une des clés de la présence au monde dans *Au château d'Argol*, au point qu'on pourrait parler à cet égard d'une véritable conscience herméneutique du monde. Entretemps, la première visite du château aura resserré les liens organiques et dynamiques entre édifice et paysage, sur le même mode du pressentiment éprouvé au contact des lieux.

3) Le château prémonitoire

A. Configuration spirituelle du manoir d'Argol

Ce processus de semi dévoilement commence par la découverte intérieure du château, toute entière placée sous le signe de l'étonnement : "**Albert s'aperçut alors que l'anormale disposition des aîtres que suggérait à l'imagination la vue de la façade n'était pas démentie par l'aménagement de l'intérieur**"⁹⁵ ; "**le mobilier étonnait par sa constante disponibilité** " ; "**Albert passa alors dans le grand salon du château et modéra à grand peine l'expression de sa surprise**"⁹⁶. La configuration intérieure du château répond en les confirmant aux représentations préalables de l'imagination. De même, le mobilier de la première salle se signale avec insistance par sa disponibilité, soulignée par l'usage de l'italique, comme s'il n'était qu'une enveloppe destinée à accueillir et incarner les dispositions singulières d'Albert, et par la suite celles de ses hôtes. C'est donc dans une demeure de l'esprit autant que du monde que pénètre Albert, en ce sens qu'au sein du château, se conjuguent deux formes de présence réciproque et pour le moins inquiétantes.

Simultanément, l'architecture, le décor et le mobilier des salles successives excitent les facultés intellectuelles affectives et sensorielles : "**l'éclat de ce métal dur, de ces parois hostiles forçaient l'âme à se réfugier en elle-même et semblait concentrer la pensée en une flamme aiguë et pénétrante comme une lame d'acier** " ; cette stratification (...) exaltait l'âme jusqu'à une sorte de délire joyeux qui pénétra le coeur d'Albert tandis que d'un pas rapide il s'élançait dans la cage de l'escalier de bois verni de la tourelle, craquant et sonore comme la coque d'un vaisseau"⁹⁷. Le château est donc un résonateur spirituel qui agit sur l'âme en libérant certaines de ses dispositions latentes. En

⁹⁴ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.13

⁹⁵ *Id.*, p.13.

⁹⁶ *Ibid.*, p.14.

⁹⁷ *Ibid.*, p.15.

ce sens, il est beaucoup plus qu'un décor de roman noir, car il catalyse des forces spirituelles par le jeu des suggestions qu'il adresse au visiteur⁹⁸. Dépourvu de devise à son fronton, il met cependant le voyageur à l'épreuve d'un véritable " connais-toi toi-même ", certes fort différent du programme de sagesse de la recommandation delphique.

L'action des lieux sur l'âme d'Albert obéit toutefois aux principes de la dialectique hegelienne chère au jeune homme, qui ne se doute cependant pas encore, que venu se retirer au manoir d'Argol dans le but exclusif de méditer la pensée du philosophe de l'Esprit, il l'incarnera sur le mode le plus extrême. L'hostilité du décor contraint au repli, mais c'est pour mieux tremper la pensée qui acquiert ainsi la finesse et la solidité d'une arme, dont la " lame d'acier " préfigure la violence symbolique et meurtrière des personnages. Cette première modulation des suggestions affectives engendrées par le château se place sous le signe de l'adversité. La seconde se distingue au contraire par l'accord du luxe magique, sauvage et démesuré du salon avec l'état d'exaltation spirituelle et physique qui s'empare alors d'Albert et qui circulera plus tard entre lui, Heide et Herminien. Une troisième modulation interviendra sur les terrasses du château, devant l'ampleur des paysages dévoilés au regard.

Ces diverses modulations des suggestions affectives sont à la fois prophétiques et motrices. Elles annoncent moins des scènes à venir qu'elles n'en activent le processus du drame. En cela encore, les correspondances établies entre Albert et les salles successives du manoir ne sont pas de simples effets de composition tels que tout récit en prose sait les disposer à l'intérieur de sa trame, car elles ne sont pas statiques comme le seraient des symboles redoublant et figurant des attitudes idéelles.

Michel Guiomar a brillamment analysé ce jeu de sollicitations, d'échanges et d'effectuations dans le premier tome de son *Miroir de Ténèbres*. Cet auteur analyse en effet le drame d'Argol à la lumière noire du démoniaque auquel il donne un sens très différent de celui, plus conventionnel, de satanisme. Selon lui, le démoniaque résulte de " **la tension d'une dualité irrésolue, de la Lumière et de l'Ombre, des forces et puissances de Vie de Mort, de la fascination de l'Ange et du satanisme** "⁹⁹ ; il est " **une tension, en rupture imminente de son équilibre, impossible à maîtriser mais encore suspendue, et saisie (...) dans l'insaisissable entre le daimon pur, encore intérieur et inconscient de lui-même et sa libération aussitôt orientée, polarisée** "¹⁰⁰. La notion de daimon employée par Michel Guiomar provient évidemment de la source grecque, mais prend ici la signification singulière de prédisposition ambivalente, tissée de

⁹⁸ André Pieyre de Mandiargues ne dit pas autre chose lorsque il écrit : " Par bonheur, *Au château d'Argol* n'est pas l'imitation d'un roman noir, et, en contradiction avec sa préface, c'est un roman tout neuf autant qu'incomparable ", *Le Château ardent*, in *Cahier de L'Herne n°20, Julien Gracq*, L'Herne, Paris, 1972, p.45. Une remarque similaire peut d'ailleurs s'appliquer à *L'Anglais décrit dans le château fermé*, du même Mandiargues, qui n'est pas davantage une imitation des *Cent vingt journées*, mais lui aussi " un roman neuf autant qu'incomparable ".

⁹⁹ *Miroirs de Ténèbres I*, op. cit., p.11-12.

¹⁰⁰ *Id.*, p.12.

ténèbres et de lumière, prête à se projeter sur toutes les réalités sensibles capables de la manifester.

Cette aptitude à révéler l'intériorité démoniaque en ce que Michel Guiomar nomme des "**miroirs de ténèbres**" apparaît dès le premier chapitre d'*Au château d'Argol*, particulièrement au cours de la première visite qui conduit Albert à travers les vastes salles du manoir : "**Ainsi reconnâitrons-nous aux lieux, et selon ce que le récit prête même au mobilier, une " constante disponibilité ", une aptitude à recevoir ou créer le Miroir et les Ténèbres, celles-ci extérieures autant que l'âme, et à leur hôte premier la prédisposition à en voir les images, à découvrir en lui une alliance démoniaque , un être satanique et divin à la fois, témoin de l'Ombre et homme de lumière, dès que rompue sa solitude, les jeux s'en donneront pleinement**"¹⁰¹.

Il ne nous appartient pas ici de discuter la systématique du démoniaque, telle que Michel Guiomar l'analyse dans son essai. Il n'en reste pas moins que dans la scène de la visite du manoir, il signale à juste titre la présence d'un dispositif complexe qui annonce sourdement dans les lieux et les objets, les configurations et les actes futurs du drame. Ainsi, l'auteur de *Miroirs de Ténèbres* mentionne les dalles de cuivre rouge dans lesquels sont sertis "**des miroirs de cristal quadrangulaires**"¹⁰². Il faut aussi noter que la table semble émerger directement de ce décor, à la manière d'un bloc affleurant du sol dans lequel il s'encastre : "**une dalle de cuivre massif constituait la table**". Les parois sont couvertes de "**grosses touffes de fleurs d'un rouge terne**" préfigurant sous une forme condensée la découverte du corps ensanglanté de Heide. Sous la lumière du soleil couchant ces floraisons deviennent des "**masses florales d'un rouge mat (et y paraissent) presque des blocs de ténèbres**".

Un peu plus loin, Albert découvre dans la seconde salle "**des tables d'ébène et de nacre (et des) coussins d'un jaune soufre tellement éclatant qu'il en émanait une sorte de phosphorescence**"¹⁰³. Cette dualité de l'ombre et de la lumière, (on notera l'adjectif soufre qui ne désigne pas uniquement l'un des attributs du satanisme, mais aussi bien, plus implicitement la notion d'épreuve de la souffrance)¹⁰⁴, éveille selon Michel Guiomar des réminiscences venues d'Edgar Poe, notamment d'*Ombre*, du *Masque de la mort Rouge* et de *Ligeia*, contes où reparait constamment le mobilier d'ébène¹⁰⁵. D'une manière générale, elle fait vibrer d'avance dans l'âme d'Albert tous les affects latents qui s'extérioriseront plus tard dans des actes¹⁰⁶.

Cependant, la description des salles ne propose pas seulement une collection de

¹⁰¹ *Ibid.*, p.35.

¹⁰² *Au Château d'Argol, op. cit.*, p.14.

¹⁰³ *Id.*, p.14.

¹⁰⁴ Aux coussins accueillants succéderont plus tard, des lits de douleur et la tombe de Heide.

¹⁰⁵ Michel Guiomar rappelle tout particulièrement que la septième salle du *Masque de la Mort rouge* est aux couleurs des ténèbres et du sang.

signes avant-coureurs matérialisés par l'espace et son ameublement. Le volume intérieur du château entretient d'étroites relations avec le monde mystérieux qui l'entoure. Il occupe la position centrale dans un véritable cosmos avec lequel il communique et qu'il répète fragmentairement de salle en salle. La lumière orageuse du soir ne se contente pas d'éclairer théâtralement l'intérieur du manoir ; elle participe à son architecture qu'elle contribue à blasonner et à complexifier selon la logique du labyrinthe : **“ L'éclairage latéral venu des meurtrières basses que montrait la façade, et que le soleil couchant révélait alors par de longues stries horizontales d'une poussière dansante et dorée, formait avec les blanches colonnes un quadrillage lumineux qui divisait toute la hauteur des voûtes, et dont les jeux irréels et changeants empêchaient l'oeil de saisir la véritable profondeur ”**¹⁰⁷.

La longueur de la phrase, ses inflexions successives organisent cette perte de repère, selon une série de notations lumineuses qui déconstruisent la géométrie vectorielle des rais du soleil, d'abord en les pulvérisant, puis en les recroisant avec les fuseaux des colonnes, de manière à produire le quadrillage brouillé dont les métamorphoses et les reflets perturbent le sentiment de la profondeur et des dimensions. Ce phénomène optique n'est pas un simple effet de mise en scène, comme on pourrait trop facilement le croire, car il atteint la conscience d'Albert par l'intermédiaire du sens visuel. Un véritable espace fantasmagorique se met alors en place, et ceci d'autant plus que la logique du regard intéresse simultanément l'extérieur et l'intérieur du château. Les meurtrières par lesquelles entre la lumière sont en effet, non pas taillées dans la pierre mais montrées par la façade, tandis que le soleil couchant devient faisceau révélateur, selon le modèle de l'oeil panoptique projetant sa visée dans les êtres et les choses. Ce modèle est défini et élaboré par Christine Buci-Glucksmann qui y voit l'une des figures de la visée spéculaire cartographique. Son point de vue est celui d'une transcendance. Mais ici cette possibilité d'un regard enveloppant la globalité du monde appartient moins à Albert qu'au château. C'est donc le monde, ici dans l'un de ses éléments, qui est présence à lui-même et à l'intrus qui s'aventure dans le manoir¹⁰⁸. La clarté distribuée dans la première salle présente à Albert, ce que Michel Guiomar définirait comme un miroir, et qu'on peut aussi bien considérer comme un écran où viennent s'objectiver ses prédispositions ambivalentes et ses pressentiments, sur le mode de l'inquiétante étrangeté.

B. Première manifestation du voile auratique

Le voile lumineux observé par Albert présente toutes les caractéristiques d'un tel écran

¹⁰⁶ Il faudrait aussi noter, détail que Michel Guiomar ne mentionne pas, l'impression éprouvée par Albert lorsqu'il pénètre dans la première salle : “ on eût dit le campement de nuit de la Horde du drap d'or dans une blanche cathédrale byzantine ”, p.11. Cette image participe éminemment de la logique des pressentiments en ce qu'elle introduit pour la première fois de manière explicite le thème fondamental de la profanation.

¹⁰⁷ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.13.

¹⁰⁸ Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*, Collection Débats, Galilée, Paris, 1996.

fantasmatique : il se compose d'abord d'une trame formée par le quadrillage des rayons solaires et des fûts de colonnes ; il montre ensuite des images irréelles et changeantes ; il suscite enfin un espace aberrant tel qu'on en peut voir couramment dans les rêves. Au rêve, cette manifestation visuelle emprunte d'ailleurs sa dynamique, dans la mesure où les formes en mouvement, et non pas simplement leur organisation structurale, contribuent à troubler le regard d'Albert. Effet de surface en même temps que profondeur indéfinie, le voile lumineux se signale ainsi par sa substance éminemment paradoxale.

L'architecture paradoxale créée par les rayons lumineux et les rangées de colonnes se signale notamment par le fait qu'elle porte l'espace aux limites de l'abstraction, de la présence virtuelle. Il n'est pas besoin de recourir aux sortilèges allégoriques du démoniaque pour reconnaître en cette première présentation du manoir par la lumière, la projection diffuse du désir sur le plan du regard. Regard en l'occurrence troublé, puisqu'il ne parvient plus à apprécier les dimensions de la salle et se laisse captiver, non seulement par son aménagement et sa structure matérielle, mais encore par son double lumineux, sous la forme du quadrillage mobile.

Ce dispositif s'avère encore plus complexe si l'on est attentif aux échos visuels déjà signalés, au point qu'on peut se poser la question : qui regarde qui ? Non seulement le château montre ses meurtrières, exhibe la luxueuse et barbare étrangeté de son espace interne, mais se révèle lui-même sous l'apparence du guetteur menaçant dont Albert a pu sentir peser sur lui le regard hostile, au cours de l'ascension finale. Il faudrait encore signaler l'apparition du serviteur apparu à l'entrée du manoir, comme Albert vient tout juste d'arriver sur le plateau et d'observer l'étrange bande gazonnée dépourvue de tout sentier : “ **Cependant, à peine eut-il fait quelques pas sur le gazon qu'un des serviteurs du château vint silencieusement à sa rencontre** ”¹⁰⁹.

Citant presque littéralement le célèbre carton du *Nosferatu* de Murnau qui comme on sait fascina tant les surréalistes, Julien Gracq prête au serviteur mutique le même pouvoir de manifestation énigmatique dont jouit le comte Dracula lorsqu'il surgit au seuil de son château, comme une condensation fantomatique des ténèbres, à l'arrivée de Jonhatan Harker. Ce serviteur qu'Albert ne retrouvera qu'une fois, à la fin du premier chapitre, couché au sol dans un profond sommeil, (à l'instar du vampire endormi dans sa tombe), donne corps à l'hypothèse du regard menaçant guettant quelques instants auparavant la montée du voyageur. Dans ce contexte, il est donc moins un personnage, (son mutisme est à cet égard révélateur, outre le fait qu'il participe également du jeu d'allusions au film de Murnau, et qu'il annonce un monde primitif en lequel n'ont plus cours les sobres lois rationnelles du logos), qu'une émanation, l'esprit un instant manifesté dans une forme humaine, du manoir d'Argol. Philippe Berthier souligne avec justesse que “ **Le fantastique est là, immanent, toujours prêt à se lever à l'évocation du pressentiment** ”¹¹⁰. Telle est bien en effet la singularité de l'expérience vécue par Albert dans *Au château d'Argol* : l'inquiétante étrangeté ne s'y manifeste pas comme irruption d'une transcendance négative, mais appartient à la chair même du monde dont elle

¹⁰⁹ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.13.

¹¹⁰ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature, op. cit.*, p.202.

exprime les puissances latentes les plus obscures et les fait résonner avec la conscience des personnages.

Si le jeune homme semble placé dans la position du regardeur, ce qu'il contemple le sollicite. Les " piliers nus ", l'allusion au campement nocturne de la Horde d'or dans une "**blanche cathédrale byzantine**" accentuent le sentiment d'exhibition déjà mentionné, et suggère évidemment en filigrane l'image d'une chair fastueusement et impudiquement offerte. En ce sens, ce qui se montre ainsi regarde. Une telle impression se renforce si l'on songe que dans cette scène, le soleil projette lui-même les faisceaux d'un regard d'envoûtement, doué de la faculté ambiguë de susciter des prodiges et non pas seulement d'hypnotiser par simple suggestion abstraite. Certes le texte n'élève jamais cette construction jusqu'au plan d'un anthropomorphisme explicite : il y perdrait non seulement sa puissance poétique, mais aussi son atmosphère d'inquiétante étrangeté. Poème de l'allusion et du pressentiment, il se contente de faire jouer des possibles sans jamais les cristalliser dans une forme achevée. Tout comme le quadrillage lumineux qu'il évoque, il montre sans montrer, laisse deviner, suggère, déplace sans cesse ce qui monte au travers de lui.

Cette poétique en " peut-être " autorise cependant d'autant plus à poser la question des regards échangés qu'elle maintient précisément le voile. Du côté de ce qui regarde Albert, le pronom relatif employé tout à l'heure ne désigne donc pas une personne – pas plus que le regard hostile posé sur Albert pendant son ascension vers le château n'est celui de quelqu'un¹¹¹ – mais une instance, ou plus exactement, peut-être une série d'instances ayant forme de puissances élémentaires : celles de la lumière, celle du lieu, celle enfin de la fantasmagorie en laquelle lumière et lieu s'hybrident pour composer l'étrange espace observé par Albert. Déjà, dans la scène de l'ascension vers le château, la cristallisation anthropomorphique de la tour est aussitôt atténuée par l'usage des subjonctifs passifs: "**si la haine eût attendu embusquée dans cette tour un visiteur furtif, il eût couru le plus imminent des dangers**"¹¹².

Pendant, Le texte maintient avec une rare science de l'ambivalence l'hypothèse d'un guetteur réel, comme le montre l'usage singulier que Julien Gracq fait de l'imparfait au début de la même phrase : "**Du haut de ce guetteur muet des solitudes sylvestres, l'oeil d'un veilleur attaché aux pas du voyageur ne pouvait le perdre de vue un seul moment**". Succédant aux imparfaits de description et de narration des phrases précédentes, il semble signifier simultanément la réalité et l'hypothèse, même si cette dernière modalité paraît s'imposer en première lecture. Ce jeu d'oscillations perpétuelles se retrouve justement, sous une autre forme dans le jeu croisé des faisceaux lumineux et de l'architecture qui se lève dans la première salle à l'approche d'Albert, de même qu'un peu plus tôt le serviteur apparaissait à la porte du château et venait à sa rencontre au moment même où il débouchait sur le plateau gazonné. Dans une certaine

¹¹¹ On ne saurait dire du serviteur mentionné dans la note 65 qu'il est lui-même quelqu'un. Il n'est pas même un personnage. Son apparition, plutôt qu'elle n'est une véritable intervention, fait de lui un délégué momentané du manoir, ou, pour parler dans la langue de Julien Gracq, un " génie du lieu ", au double sens du terme.

¹¹² *Au château d'Argol, op. cit.*, p.11.

mesure on peut donc dire qu'Albert est tout autant foyer d'un quasi regard, condensé en même temps que spectralisé par le quadrillage lumineux, que spectateur dont les yeux alertés se concentrent vers un point focal toujours fuyant. Cette situation de paradoxe visuel n'est cependant pas un fait unique en littérature.

Dans un beau livre portant le titre éminemment programmatique : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*¹¹³, philosophe et esthéticien Georges Didi-Huberman propose une stimulante analyse de ce type de phénomène qui intéresse non seulement certains textes littéraires, mais aussi des oeuvres picturales et sculpturales et s'enracine sans doute dans un certain type d'expérience fondamentale de l'être-au-monde. L'auteur ouvre en effet sa réflexion par une formule en forme de loi fondamentale selon laquelle : "**Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde**"¹¹⁴. Il faut entendre ici que regard de fascination, fût-il ou non explicitement érotique, se dialectise aussitôt d'une sorte de scission. Le regard n'est alors plus seulement un constat immédiat, celui par exemple d'un phénomène purement optique comme la modification des rapports de distance et de volume dû aux jeux de la lumière dans un espace architectural, mais un ébranlement intime, une sommation venue du contemplé qui se retourne en regard, au double sens où il concerne et bouleverse qui l'observe, et semble instaurer un véritable face-à-face. Celui-ci n'est d'ailleurs pas simple confrontation statique, mais un véritable échange dynamique.

Le modèle anthropologique de cette expérience réside selon Georges Didi-Huberman dans le jeu de la bobine décrit et analysé par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*. Ce qui s'instaure ainsi est une "**mise en oeuvre du figurable (qui) ouvre concrètement la spatialité idéale**"¹¹⁵ d'un objet ou d'un phénomène. L'objet ou le phénomène concerné par ce travail de révélation cesse alors d'être simple être-là matériel, pour devenir le lieu d'une ouverture libérant un apparaître porteur d'une signification. On comprend alors pourquoi ce dispositif est celui d'un désir. Si, comme l'affirme Georges Didi-Huberman, "**Donner à voir c'est toujours inquiéter le voir dans son acte**"¹¹⁶, c'est en effet que le regard rencontre ainsi la scène de son propre trouble en forme de hantise. Le désir n'est pas celui d'un objet défini mais pure émanation sensible ouvrant sa profondeur au sein du monde. C'est en ce sens qu'il devient pressentiment plutôt que visée, objectivation de ce qu'il cherche.

L'art poétique mis en oeuvre dans *Au château d'Argol* ne définit bien évidemment pas le désir sur le terrain d'une quelconque psychologie. Il le déplace, comme ici, sur le plan d'une organisation dynamique des éléments affectant doublement le regard d'Albert et le volume intérieur du château. C'est en ce sens qu'il devient justement une puissance de prémonition des actes du drame et trouve sa valeur et sa fonction proprement poétiques. Proche en cela de l'esthétique surréaliste, Julien Gracq le transpose dans le registre

¹¹³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992.

¹¹⁴ *Id.*, p.9.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.61.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.51.

d'une économie d'images et de signes avant-coureurs, de même qu'il détourne par exemple le thème de la triade hegelienne pour en faire un motif symbolique et narratif. Il serait donc vain et stérile de chercher à qualifier la puissance désirante, telle qu'elle s'exprime dans l'oeuvre de Julien Gracq, au moyen d'une lecture psychocritique. Il ne s'agit pas en effet d'identifier et interpréter les secrets libidinaux de l'auteur à partir de l'étude de son oeuvre, mais de montrer plutôt comment une certaine poétique du désir structure la relation et la présence au monde des personnages, qu'ils soient des créatures de pure fiction ou le sujet paradoxal des textes autobiographiques.

Selon Georges Didi-Huberman, la substance de cette expérience coïncide avec la notion benjaminienne d'aura : “ **L'aura serait donc comme un espacement oeuvré et originaire du regardant et du regardé, du regardant par le regardé** ” ; et serait tramée “ **à tous les sens du terme, comme un subtil tissu qui nous entourerait, nous saisirait, nous prendrait dans son filet** ”¹¹⁷. Tel est bien le cas dans la scène de la visite du château d'Argol. En effet, le quadrillage de lumière et d'architecture forme une sorte de voile sur lequel viennent jouer des formes, surface qui se dialectise aussitôt d'une profondeur en suspens. Une quasi présence tentatrice s'y lève et s'y manifeste, sollicite le jeune homme, l'invite à parcourir l'espace paradoxal qu'elle lui révèle : “ **Dans cette salle venaient s'ouvrir des couloirs bas et toujours sinueux, coupés d'escaliers et de pentes rapides, pleins de replis et de détours** ”¹¹⁸. La coïncidence entre cette architecture intérieure fort étrange et le jeu de figures virtuelles proposé par le voile lumineux indique assez que nous ne sommes pas dans le registre du dispositif théâtral, mais celui d'une machination plus subtile. D'une manière immédiate, l'étrange phénomène qui stupéfie Albert à l'entrée de la première salle annonce l'architecture interne du château à l'état d'émanation ; il la montre et la fait en la défaisant et la recomposant, comme si quelque puissance voulait ici signifier à l'arrivant que ce qu'il voit n'est pas seulement un ensemble de formes et de volumes bizarrement agencé, mais un état spirituel dévoilé sur le mode sensible.

Le voile lumineux et ses effets de transmutation insolite révèlent l'aura de la demeure et laissent pressentir en elle un devenir latent que la suite du récit verra s'incarner graduellement de chapitre en chapitre, d'acte inquiétant en acte de profanation, de parcours solitaire en voyage initiatique. Reste cependant à qualifier ce type d'image auratique, non seulement dans *Au château d'Argol*, mais telle qu'elle se manifeste à de nombreuses reprises et sous des formes extrêmement diverses dans l'oeuvre de Julien Gracq. Pour l'heure, Albert se contente de constater cette sollicitation qui l'ébranle et va bientôt le conduire vers le sommet des terrasses. Ce qu'il sent ici n'est pas d'ordre rationnel ou spéculatif, mais prend donc une forme affective qui intéresse à la fois l'imagination et l'émotion pour culminer dans “ **une sorte de délire joyeux** ”¹¹⁹. Or, comme le note Benjamin, “ **Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux** ”¹²⁰.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.103.

¹¹⁸ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.13.

¹¹⁹ *Id.*, p.15.

Les yeux de lumière ne vont cesser dès lors d'accompagner le visiteur à travers les salles du château, et de faire jouer ses possibles architecturaux et matériels, au-delà de toute volonté scénographique : “ **les rayons jaunes du soleil couchant touchaient alors cette cuirasse de métal sanglant et en tiraient de puissantes harmonies** ” ; “ **Cependant de cruels éclairs glissaient sur ces murs** ”¹²¹. Au fur et à mesure qu'Albert s'avance dans le château, une série de synthèses cénesthésiques enrichit simultanément la lumière et ce qu'elle cerne, enveloppe, montre avec insistance. Elle devient ainsi toucher, au double sens tactile et musical. Des correspondances quasi baudelairiennes entre harmonies colorées et harmonie musicale sont suggérées au visiteur qui en éprouve émotionnellement les valeurs. Quelque chose prend corps sans jamais achever son processus d'incarnation, qui se déplace plutôt sans cesse au devant d'Albert et allume successivement d'étranges signaux¹²². La “ dialectique visuelle ”¹²³ se poursuit sur un mode subtil entre le regardeur et ce qui le regarde.

L'expression ne doit évidemment pas être prise au sens littéral, pas plus ici qu'ailleurs. Il va de soi que la fonction de regard éveillée dans les choses et les phénomènes concerne une relation du regardeur à ce qui s'ouvre devant lui et agit sur lui, pour lui, sur le mode auratique, et non l'apparition d'organes visuels dans la matière des choses. Encore une fois *Au château d'Argol* n'est nullement un roman fantastique, comme l'avait si bien compris André Pieyre de Mandiargues. On verra plus précisément encore la valeur auratique de ce regard à propos des coussins jaunes qu'Albert découvre dans le grand salon. D'une manière générale, il faudrait dire que ce tout ce qui “ regarde ” ici Albert est signe, révélation incomplète, ou bien encore regard prémonitoire. C'est Albert qui perçoit la charge cruelle des éclairs de lumière, (y projetant sans nul doute sa propre cruauté latente), mais ce sont aussi les éclairs lumineux qui révèlent une cruauté spécifique et affectent le visiteur dont l'âme doit “ **se réfugier au centre d'elle-même** ” et parvient ainsi à se concentrer “ **en une pointe de flamme aiguë et pénétrante comme de l'acier** ”¹²⁴. Sous l'impulsion de cette lumière, non seulement, les parois de métal se colorent d'hostilité, mais l'esprit du jeune homme est lui-même transmuté en acier ayant forme d'épée. On serait tenté de dire qu'au double contact des rayons du soleil couchant et du visiteur, le château ouvre les hostilités sous la forme d'un avertissement diffus, de sorte que le monde devient le partenaire d'un duel avec la conscience d'Albert, puis celle des deux autres personnages. La présence au monde est alors une action dialectique

¹²⁰ Walter BenJamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Payot, Paris 1982, p.200.

¹²¹ *Au château d'Argol*, op. cit., p.14.

¹²² En ce sens, *Au château d'Argol* échappe évidemment à la pente fantastique qui figerait le récit dans l'une des formes traditionnelles du roman noir, et s'avère infiniment plus étrange et singulier que la plupart des modèles du roman gothique anglais qu'il prétend se donner dans *L'Avis au lecteur*.

¹²³ Cette expression vient de Georges Didi-Huberman qui l'emploie notamment dans le titre du chapitre V de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Ce chapitre s'intitule en effet : *La dialectique du visuel ou le jeu de l'évidement*, pages 53 à 84.

¹²⁴ *Au château d'Argol*, op. cit., p.14.

opposant des forces humaines, naturelles et surnaturelles, et non plus une simple contemplation laissant à regardeur et regardé leur place spécifique.

Les appels de la lumière épousant la substance des matières et des objets afin d'en troubler la présence et d'alerter l'attention d'Albert se répètent dans le grand salon du château. Ainsi les fauteuils "**de tapisserie bas et profonds (sont) semés de coussins d'un jaune de soufre tellement éclatant qu'il en émanait une sorte de phosphorescence dont certains tableaux de Gauguin peuvent seuls donner l'idée**"¹²⁵. Outre qu'elle désigne un monde colorations et d'intensités lumineuses relevant de la surnature, non comme dépassement transcendant vers un divin immatériel, mais davantage comme immanence énergétique et spirituelle transformant les coussins en cette matière radiante révélée et voilée de son propre éclat, l'allusion à Gauguin prépare sans doute aussi subrepticement les métaphores marines de la page suivante. La référence à Gauguin peut surprendre dans un début de récit aussi ouvertement relié aux traditions du Romantisme noir, même s'il en subvertit considérablement les codes, les thèmes et l'esthétique. Sans doute se comprend-t-elle mieux si l'on songe aux origines bretonnes du peintre, et plus encore au paradoxe de sa poétique des couleurs. D'une façon générale, la modernité de Gauguin se construit dans l'alliance d'un certain primitivisme des sujets et des formes et d'une revendication anti réaliste et anti-impressioniste quant à l'usage de tons arbitraires autorisant par exemple de peindre une plage en mauve ou un ciel en vert, parti-pris qu'appliqueront plus tard les Fauves et que l'Expressionnisme naissant met déjà en pratique, en Scandinavie et en Allemagne, à l'époque où Gauguin est actif. En outre, la peinture de Gauguin, comme on sait, affirme violemment un mysticisme de type animiste et sensuel. Il s'agit moins de représenter le monde que de manifester, grâce au jeu des intensités colorées, l'énigme de sa présence troublée.

Dans ce passage d'*Au château d'Argol*, la couleur est justement plus qu'une simple qualité de surface participant d'une délimitation optique de l'objet. Elle subvertit la logique géométrique des formes, devient émanation irradiante, "en *appelant un regard* qui ouvre l'ancre d'une inquiétude"¹²⁶. Les coussins disséminés deviennent des blocs de phosphorescence ; leur épaisseur matérielle se projette en éblouissante nuée auratique qui perturbe doublement leur compacité en proposant à l'oeil une véritable dialectisation de l'opaque et du translucide. Non seulement le jaune éclatant semble sourdre de la matière des coussins, manifester ainsi une intériorité énigmatique contredisant leur statut d'objets destinés au confort et aux satisfactions de la contemplation décorative, mais en se portant vers l'avant de manière diffuse, il brouille la perception des limites : les

¹²⁵ *Id.*, p.14.

¹²⁶ Cette belle expression, typographiquement marquée du sceau de l'étrangeté, par l'usage de l'italique, semble née de la plume de Julien Gracq ; elle est pourtant de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p.69. Une vingtaine de page auparavant, l'auteur précise en ces termes sa définition de la scission visuelle par laquelle nous sommes regardé dans le moment de notre propre contemplation : " Donner à voir c'est toujours inquiéter le voir dans son acte ", p.51. Ici, en l'occurrence, les jeux lumineux perturbent la vision de ce qui autrement ne serait pour Albert qu'un simple décors exagérément fastueux dont la bizarrerie se situerait sur le même plan que les artifices d'ameublement, et d'aménagement de la demeure de Des Esseintes, dans *A Rebours* de Huysmans.

coussins semblent eux-mêmes être à l'intérieur de la phosphorescence qui émane d'eux¹²⁷.

Disséminés, ils multiplient ce pouvoir de signal brouillé, comme le seraient par exemple les fragments d'un message dispersés sans ordre logique. Ils ne se contentent donc pas de ponctuer le " tableau " d'un décor minutieusement dépeint par Julien Gracq, ils l'organisent, par le seul pouvoir de la langue poétique, en un véritable texte optique, dont le paradoxe signe magistralement la maîtrise du jeune écrivain composant ici sa première oeuvre. Ce paradoxe tient en effet à ceci qu'il énonce dans le filigrane d'un texte descriptif une formulation seconde, pressentie sur le mode visuel. La lumière qui unit l'extérieur et l'intérieur du château regarde donc bien Albert, en ce qu'elle lui suggère un réseau de significations latentes aussitôt converties en lui sur le mode spirituel et affectif, ainsi que nous l'avons déjà noté.

La fin de la séquence consacrée à la visite du château reprend le motif de la lumière faisant oeuvre d'architecture et le prolonge d'une étonnante condensation placée sous le signe de l'élément marin. Le grand salon répète en effet sur un autre mode les jeux de dévoilement et de perturbation spatiale de la première salle : "**Mais surtout l'agencement de la lumière faisait de cette salle un unique prodige. Des meurtrières horizontales jaillissaient ici des nappes de lumière continues qui divisaient la hauteur de la salle par des cloisons immatérielles et mouvantes**"¹²⁸. Le brouillage n'intéresse plus ici seulement la profondeur mais aussi bien la hauteur verticale et forme à distance avec le quadrillage de la première salle une trame globale, comme si se poursuivait d'une pièce à l'autre la construction déformante d'un volume géométrique inachevé. La division de la salle en strates lumineuses ne se contente d'ailleurs pas de découper des plans autonomes ; elle les fait jouer dialectiquement entre zones "**d'une lumière crue**", "**zones d'une ombre dure où l'oeil se reposait sur des surfaces continûment mates**", puis de nouveau, entre la "**lumière filtrée, glauque et d'un jaune doux**" noyant "**d'une nappe uniformément chaude les régions inférieures de la salle**" et "**quelques pieds au-dessus, les rayons sauvages du soleil (...) dans les plans de l'altitude**"¹²⁹.

D'une manière générale, les jeux de dialectisation se redoublent tout au long de la description du château : les jeux de voile perturbant et réorganisant le volume intérieur du château en une architecture mouvante apparaissent dans la première et la troisième salle, tandis que les oppositions stratifiées de la lumière de cette troisième salle se modulent en variante à deux reprises et conjugent finalement trois types de luminosité : la lumière crue, les zones d'ombre, le jaune doux condensé en substance glauque et chaleureuse et les

¹²⁷ Georges Didi-Huberman signale précisément de tels brouillages des rapports de profondeur, d'opacité, de translucidité et de compacité chez certaines oeuvres des sculpteurs minimalistes américains : " Ainsi, Robert Morris a-t-il lui-même produit ses fameux volumes évidés en grillages ou en fibre de verre qui transformaient la compacité, la tenue des volumes, en les ouvrant littéralement aux pouvoirs de l'infiltration lumineuse ", *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p.97.

¹²⁸ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.14.

¹²⁹ *Id.*, p.15.

rayons sauvages du soleil dans les zones les plus élevées. Dans ce dernier passage, le château cesse d'être une clôture ou un apparent et fallacieux théâtre d'effets lumineux. Il devient poreux, comme transparent aux puissances élémentaires de la nature argolienne¹³⁰. Ces puissances font jouer le dur, le mat et le sauvage avec le voluptueux d'une épaisseur marine virtuelle, organisant ainsi la dialectisation du masculin et du féminin, en prémonition de l'amoureuse et haineuse lutte qui unira bientôt les protagonistes, le monde du château devenant ainsi le double par anticipation des subjectivités qui s'y déchireront.

L'importance accordée à la zone de luminosité marine n'a dans ce contexte rien de fortuit. Elle signale d'abord le rôle catalyseur de Heide dont la présence et la beauté sont l'élément indispensable en lequel Albert et Herminen puiseront les réserves d'énergie sauvage qui feront d'eux des adversaires magnétisés l'un par l'autre. La joie féroce éprouvée par Albert au contact de cette matière luminescente en témoigne ouvertement. Mais la substance marine de la zone basse, surmontée par le soleil sauvage qui déploie violemment ses rayons au-dessus d'elle, préfigure aussi la scène du bain qui intéresse tout le cinquième chapitre. De la même manière, le soleil apparaîtra dans un éclat violent au-dessus des nageurs ressurgissant des profondeurs marines auxquelles ils se seront fondus comme par osmose, avant de constater le péril qui les guette : “ **Le soleil les aveugla comme une coulée de métal** ”¹³¹. Dans le premier chapitre, la substance marine n'est encore qu'une présence métonymique donnée dans la luminescence qui enveloppe la zone basse du grand salon “ **qui paraissait comblée d'un sédiment lumineux, compact et transparent** ”¹³².

Ici, le voile se condense ; il ne définit plus, momentanément et localement, le rapport d'une surface miroitante et d'une profondeur. Le vide qu'il organisait en architecture se dialectise en une plénitude matérielle qui n'est pas sans rappeler certaines notations marines et lumineuses chères à Marcel Proust¹³³. Matière euphorique, ce sédiment comble au double sens du terme, car il condense en un seul bloc la douceur, la chaleur, la compacité et la transparence. On aurait beau jeu de dire qu'il est banalement un symbole matriciel. S'il l'est peut-être, dans une certaine mesure, il déborde cette simple fonction symbolique et doit aussi se lire comme l'effectuation du volume optique qui ne cessait jusqu'à présent de se former par déformations successives. D'une certaine façon, ce bloc est matériau conducteur qui, articulé aux différentes régions étagées sur toute la hauteur du grand salon, communique à l'âme d'Albert, par l'intermédiaire d'une visualité multiple, tant sur le plan de stratifications spatiales que sur celui des impressions cénesthésiques, la pulsation émotionnelle qui précipite le jeune homme dans l'escalier de la tourelle.

¹³⁰ On songe au château de verre en lequel André Breton voit le séjour idéal d'une existence surréaliste.

¹³¹ *Au château d'Argol, op. cit., p.48.*

¹³² *Id., p.15.*

¹³³ On en trouve des manifestations caractéristiques dans *A l'ombre des jeunes filles en fleur* lorsque le narrateur contemple l'espace à travers les fenêtres de sa chambre.

Il montre combien, l'écriture de Julien Gracq correspond intimement, dès son origine, à la conception organique et dynamique du roman qui sera développée plus tard dans *En lisant en écrivant* : “ **tout est dans le courant qui passe à travers les innombrables conducteurs, finement anastomosés d'un texte** ”¹³⁴ ; “ **hommes et choses, toute distinction de substance abolie, sont devenus les uns et les autres à égalité matière romanesque – à la fois agis et agissants, actifs et passifs, et traversés en une chaîne ininterrompue par les pulsions, les tractions, les torsions de cette mécanique singulière qui anime les romans, (...) et qui transforme indifféremment sujets et objets (...) en simple matériaux conducteurs d'un fluide** ”¹³⁵.

Ici, le fluide ou matériau conducteur est celui d'une prémonition visuelle et effective dont le dispositif consiste en une scansion simultanée d'ombres, de lumières, de matérialité, d'immatérialité, de matité, de translucidité, de dureté et de chaleur voluptueuse, à l'image des dévoilements qui organisent le drame. Tout est donné dans une synthèse spatiale et lumineuse de ce qui se jouera graduellement entre les personnages, mais à l'état énigmatique de trouble, de dérèglement sensoriel et spirituel, par l'interaction du château et du visiteur qui le parcourt. Ainsi, l'épaisseur marine préfigure non seulement la sensualité féminine de Heide sur laquelle plane déjà la menace, ou, de manière plus singulière, quelques-uns des motifs essentiels de la scène du bain, mais anticipe aussi sur le mode d'une transparence paradoxale qui ne la montre pas ouvertement, la tombe où sera finalement ensevelie la jeune femme¹³⁶.

Cependant, malgré son importance capitale au cours de ce passage médiant du premier chapitre, la lumière n'est pas le seul élément reliant le château à l'espace qui l'entoure et faisant de lui un étrange séjour de pressentiments. Nous nous limiterons ici à quelques indications suffisamment révélatrices pour ne pas requérir de longs commentaires, car le seul cas de la lumière, et notamment de sa condensation marine, montre déjà très explicitement combien le château d'Argol est le coeur battant d'un cosmos spirituel, et non une simple demeure perchée au-dessus d'un paysage.

Dès son entrée à l'intérieur de la première salle Albert remarque en effet l'embranchement de couloirs “ **pleins de replis et de détours, et qui semblaient parcourir comme des veines l'immense vaisseau du château, qui présentait alors l'image d'un labyrinthe à trois dimensions** ”¹³⁷. L'image des veines identifie le château à un organisme vivant, d'autant plus que, par le jeu des rapprochements au sein de la même phrase, le terme architectural “ vaisseau ” laisse vibrer en filigrane son sens anatomique. Cette première suggestion est bientôt suivie de l'apparition du rouge : “ **La salle à manger, longue et basse, était revêtue de dalles de cuivre rouge** ”¹³⁸. La

¹³⁴ *En lisant en écrivant*, PII, p.633.

¹³⁵ *Id.*, p.558.

¹³⁶ Ce bloc de substance marine, en dépit de son euphorisante compacité translucide qui abuse pour l'instant, autant le lecteur qu'Albert lui-même, entretient à l'évidence un rapport intime avec le tombeau final.

¹³⁷ *Au château d'Argol, op. cit.*, p. 13.

couleur du sang n'est pas encore identifiée comme telle mais elle s'associe déjà au métal et intéresse la surface d'une dalle. Un peu plus loin, cette même couleur apparaît de nouveau deux fois à propos des fleurs, qui, sous l'effet des rayons du soleil couchant “ **paraissent presque des blocs de ténèbres** ”¹³⁹.

Déjà signalées plus haut, ces notations insistantes esquissent bien évidemment la scène dans laquelle Albert découvre le corps ensanglanté de Heide. Mais elle ne se contentent pas d'en ébaucher les éléments symboliques. Elles signalent aussi insidieusement la réciprocité de l'espace interne et du dehors. La salle à manger du château communique en effet avec la forêt du crime par une sorte de prémonition partielle. Le château tout entier est donc bien une chambre de résonance par anticipation. S'il est un labyrinthe tridimensionnel, ce n'est pas uniquement pour souligner l'usage poétique de la triade hegelienne et le futur réseau de relations et de combinaisons entre les personnages, mais c'est aussi qu'il représente à l'état condensé le monde sauvage de lieux et de puissances élémentaires où vont précisément se jouer un à un les actes de ce drame. Le pays d'Argol, tout comme le château apparaîtra bientôt comme un véritable labyrinthe divisé en ces sections d'initiation révélatrices que sont par exemple la plage du cimetière, la rivière et sa chapelle, la forêt de la profanation, ou l'immense allée parcourue par Herminien et Albert.

C'est pourquoi sans doute, le château dialogue architecturalement avec les principales forces naturelles en jeu dans le récit. Bloc de pierre il accueille en effet la mobilité de la lumière, fait éclater les tons violents du végétal, réverbère entre ses murailles la présence substantielle des profondeurs marines. Le sol du salon, couvert de fourrures évoque d'avance les bouillonnements sauvage des feuillages dans la tempête, et bien évidemment laisse transparaître la cruauté animale des relations qui s'établiront entre les protagonistes. Plus loin, lorsque Albert redescendra une première fois de la terrasse, ce sera pour découvrir que les chambres elles-mêmes regorgent de fourrures d'ours et d'once, qui forment un véritable “ **motif obsédant** ”¹⁴⁰, au point où les murs sont cachés “ **sous des panneaux de pelleteries disposés en échiquiers d'un riche travail** ”, et que “ **les lits mêmes paraissaient faits d'un simple amoncellement de fourrures** ”¹⁴¹.

Or, la disposition des fenêtres des chambres organise une vue singulière : “ **de sorte que le dormeur à son éveil plongeait son regard malgré lui dans le gouffre des arbres, et pouvait se croire un instant balancé dans un vaisseau magique au-dessus des vagues profondes de la forêt** ”¹⁴². Ainsi, le dormeur potentiel, couché

¹³⁸ *Id.*, p.15-16. Il faut également indiquer que l'image du labyrinthe annonce tous les brouillages de l'espace par les jeux subtils du voile lumineux.

¹³⁹ *Ibid.*, p.16.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.16.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.17.

¹⁴² *Ibid.*, p.17.

parmi les fourrures, entre-t-il en contact visuel direct avec la forêt d'Argol, laquelle apparaît aussitôt comme un océan agité révélant ses gouffres menaçants. Le regard plonge parmi les arbres tout comme les trois nageurs se glisseront plus tard sous les eaux marines et ouvriront les yeux afin de contempler les gouffres tentateurs où ils manqueront de se laisser happer. Mais davantage, sans doute, le jeu des identifications successives entre le château, l'animalité, le sylvestre et le marin, souligne l'étroit enchaînement de l'édifice au cœur d'un monde archaïque de substances et de forces violente. C'est ce monde, donné comme horizon, qu'Albert découvre depuis le sommet du château, devenu pour lors, instrument du regard panoramique.

4) Les pressentiments du regard panoramique

Lorsqu'il surgit des escaliers sur les terrasses sommitales, Albert est effectivement confronté à la vision d'un paysage. Alors qu'il était englobé et dominé lui-même par le pays qu'il traversait au début du premier chapitre, il est maintenant placé en situation d'observateur panoramique. Tout le pays d'Argol se révèle à ses yeux. L'ampleur de cette vision est d'abord indiquée par la situation de surplomb qu'occupe le jeune observateur. De tout côté lui apparaît un horizon que ne vient obstruer aucun obstacle et qui se laisse librement parcourir selon l'orientation des quatre points cardinaux : **“ *Cependant la fête du soleil semblait s'étendre sur un horizon entièrement solitaire* ”**¹⁴³. La terre d'Argol est d'abord révélée au regard par la démesure d'un espace aérien. La perception est expérience de l'infini. Les facultés visuelles d'Albert sont même intensifiées et lui permettent de saisir sans effort tous les détails les plus lointains : **“ *A une distance qui paraissait à l'oeil infinie, la vallée s'élargissant venait percer les revers d'une ligne de falaises qui dessinait l'horizon, et par cette échancrure triangulaire, on apercevait une anse marine ourlée d'écume, et bordée de grèves blanches et désertes* ”**¹⁴⁴.

Cette vision, tout à la fois synthétique et détaillée, plan par plan, est cependant bien plus qu'une simple contemplation ; en dévoilant l'intégralité panoramique de l'univers argolien où vont se dérouler successivement les étapes du drame, elle offre en effet l'occasion d'une nouvelle expérience de la présence à soi-même et au monde. Après l'exploration du cœur d'inquiétante étrangeté que proposaient au voyageur les espaces intérieurs du château, voici que se déploie maintenant l'étendue d'un territoire dont l'ouverture exalte Albert. A la joie furieuse succède un autre état, plus serein, plus tonique sans doute, d'euphorie aérienne : **“ *La respiration était comme arrêtée par un courant d'air frais et puissant (...) l'oeil était heurté vigoureusement par le poudroisement de la lumière sur les pierres blanches* ”**¹⁴⁵. A l'arrêt momentané de la respiration semble répondre celui du temps, car la notation lumineuse évoque moins le soleil couchant et les nuées orageuses de tout à l'heure, que la chatoyante clarté du plein après-midi.

¹⁴³ *Ibid.*, p.15.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.15-16.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.15.

Mieux encore, le visiteur constate une modification généralisée des valeurs sensorielles et affectives : “ **les splendeurs du soleil jusque-là seulement interprétées par les dalles de cuivre, les minces ogives, les épaisses murailles de soie, se déployaient dans leur farouche liberté** ”¹⁴⁶. A ce sentiment d’altière liberté répond justement une euphorie de la lumière elle-même, nuancée il est vrai par les perspectives déployées : “ **Cependant la fête du soleil semblait s’étendre sur un horizon entièrement solitaire** ”¹⁴⁷. Les deux séries “ **farouche liberté** ”, “ **fête solaire** ” étendue sur un “ **horizon solitaire** ”, affirment des valeurs qui ne sont pas seulement géographiques et perceptives, mais amorcent déjà à l’échelle du paysage une montée des signes et des pressentiments qui viendront bientôt relayer les avertissements et les prémonitions déjà rencontrés par Albert depuis qu’il s’est mis en route vers le manoir, en a escaladé le promontoire et parcouru les salles successives. Ces signes révélateurs encore latents participent cependant d’une tonalité générale d’autant plus euphorique que le château, déjà ponctuellement associé à l’image d’un navire devient une nef en partance : “ **Au sortir de l’escalier sur les terrasses du château, comme sur le pont d’un navire engagé dans les houles (...) Les plis échevelés des hauts pavillons de soie, dont on entendait soudain le claquement tout proche et semblable à celui des voiles, faisait partout courir des ombres dansantes** ”¹⁴⁸.

Le château, déjà porté sur les houles, à l’image du récit déjà engagé, dès avant l’apparition des protagonistes manquants, n’est donc pas seulement un observatoire panoramique, mais le moteur immobile d’un voyage, pour l’heure visuel, émotif et spirituel, à travers les contrées solitaires que dessine l’étendue horizontale du pays d’Argol.

D’une manière générale, les personnages gracquiens ne sont pas seulement des veilleurs guettant la montée d’un événement imminent. Cette vision de l’oeuvre, souvent reprise par de nombreux exégètes, comme par exemple Ariel Denis, occulte la dimension nomade qui intéresse pourtant toujours l’expérience de la présence au monde telle que la vivent les grands contemplatifs gracquiens. Même isolés dans une posture d’attente et d’observation, ils ne cessent d’effectuer des trajets, et leur seul regard est lui-même la visée d’un parcours à travers les paysages qu’ils scrutent. Pour ce qui concerne le manoir d’Argol, sa métamorphose en navire déjà “ **engagé dans les houles** ”, montre assez comment l’intrigue procède par anticipation. Rien n’a eu lieu depuis l’ouverture du récit, et

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.15.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.15.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.15. L’image du navire en partance est comme on le verra fréquente dans l’oeuvre de Julien Gracq, qu’il s’agisse effectivement d’un vaisseau lancé sur la mer, comme le Redoutable dans *Le Rivage des Syrtes*, ou de bâtiments identifiés à des bateaux engagés dans une croisière, comme l’hôtel des Vagues dans *Un beau ténébreux*, ou le bâtiment de l’Amirauté dans *Le Rivage des Syrtes*. Généralement, ces identifications s’accompagnent d’un sentiment de vitalité, de jeunesse, d’ouverture des possibles à la mesure de l’espace révélé. Ils emblématisent une expérience singulière d’un être au monde confirmé dans ses aspirations intimes par le jeu des circonstances et de l’espace. Cependant, comme on le verra tout au long de cette étude, l’accord de l’homme et du monde ainsi signalé et souligné affectivement varie considérablement selon les situations romanesques mises en oeuvre, et les dispositions spécifiques des différents personnages gracquiens. On aurait tort de croire, sur la foi de la célèbre fiche signalétique établie par Julien Gracq lui-même, que tous les livres nomades de son oeuvre sont identiques.

il faudra attendre l'épisode du " Bain ", au cinquième chapitre, pour qu'un semblant d'événement se développe enfin. L'approche du château, la description de sa structure externe et celle de ses aménagements internes, tous ces éléments éveillent déjà une série d'actes fondateurs dont les multiples relations établies d'emblée entre Albert et les lieux où il s'avance témoignent assez nettement, bien que de manière toute implicite.

Quelque chose a déjà eu lieu, un pacte indéfini est déjà conclu, des forces ambivalentes sont déjà mises en oeuvre. En un certain sens, le seuil de l'irréversible est déjà franchi sans que rien de décisif ne l'ait encore signé en lettres de sang. On peut donc dire que les descriptions liminaires du premier chapitre sont infiniment plus que ce qu'elles semblent, car elles objectivent d'avance ce qui arrivera. On retrouve ici, sur le plan du premier récit l'affirmation de Julien Gracq selon laquelle le sujet de ses livres surgit toujours d'une sollicitation particulière du monde que l'auteur soit savoir accueillir s'il veut lui donner une réponse ayant forme d'écriture. De la même manière, cette inflexion par généralisation de l'image du navire, confirme la réversibilité du château et de son territoire. La soie des tentures se retrouve dans les pavillons claquant librement au vent, tandis que la luminosité marine de la dernière salle trouve doublement confirmation dans " **la mer des arbres** " ¹⁴⁹ et la vision lointaine de l'océan situé au sud, dont les souffles semblent d'ailleurs, malgré la distance, venir agiter les frondaisons.

Une série de relais organise en effet le trajet du regard au-dessus de ce paysage et lui permet d'en saisir toutes les inflexions et les pans successifs avec une précision extraordinaire. L'acuité du regard est telle qu'Albert parvient à distinguer très paradoxalement l'absence de tout navire sur la mer démesurément lointaine. Autant dire qu'une telle divination optique n'est nullement celle d'un homme ordinaire contemplant un paysage naturel. Plans rapprochés, intermédiaires, ou même périphériques, se montrent avec la même finesse, au lieu de s'effacer et de se fondre par gradations successives jusqu'aux lointains indéfinis qui bordent un véritable paysage. L'ouverture de la vision, sa précision supérieure évoquent davantage l'espace pictural que l'horizon sensible.

Le texte précise en effet que la mer dont la parfaite immobilité étonne l'oeil est comme " **une touche de peinture d'un bleu profond** " ¹⁵⁰. Ce n'est pas sans raison que l'immobilité de l'eau appelle la référence picturale. On pourrait sans doute croire que l'absence apparente de mouvement n'est qu'une conséquence de l'éloignement de l'anse marine. Si aigu soit-il, le regard d'Albert ne saurait donc distinguer l'agitation de vagues éventuelles. Cette hypothèse devient douteuse si l'on prend garde à deux indices : d'une part Albert s'est révélé capable d'une véritable perception négative en constatant l'absence d'une quelconque voile à la surface de l'eau. D'autre part, bien loin de lui sembler logique l'immobilité apparente de la mer étonne son regard. Comme tout à l'heure, sur le chemin conduisant au château, où à l'intérieur des salles visitées par Albert, le paysage suscite donc le trouble ; il étonne, pose en soi question, sollicite donc plus que le simple réglage des sens. Il déborde de la pure aspectualité pour devenir, comme à vide le lieu d'une énigme informulée. Ainsi, la présence immédiate au monde perçu

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.15.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.16.

s'accompagne aussitôt d'une première mise en alerte de la vigilance d'Albert.

Il s'agit même d'une immobilité parfaite, ce qui exclut nécessairement la solution d'une apparence trompeuse due à l'éloignement. La comparaison picturale intervient à la suite de ce constat, comme une sorte de conséquence qui pourrait bien être en réalité une cause : si Albert peut apercevoir à travers un espace illimité que la mer est étrangement immobile, c'est justement pour cette raison qu'elle est une touche de peinture. Cette mer picturale avoue par un détail, significativement placé au point le plus lointain de la vision, que toute la scène est un théâtre optique, un pur effet de l'art et n'attend pas de la part du lecteur une adhésion naturaliste, comme très souvent chez Julien Gracq, y compris dans les textes de maturité et de vieillesse que sont par exemple *Lettrines*, *Lettrines 2* et les *Carnets du grand chemin*. Plutôt faut-il se montrer attentif au fait que l'échancrure triangulaire subit donc une étrange opération qui la transforme en un pan pictural. Le texte dialectise donc en ce passage les valeurs de l'ouverture et de la fermeture, selon une logique qui n'est pas sans rappeler, quoi que de manière différente en sa présentation, les rapports de surface et de profondeur créés par le double jeu de la lumière et de l'architecture dans les salles du château.

Une fois encore, quelque chose en ce trouble du regard et du paysage contemplé, vient regarder de loin Albert, dont les facultés visuelles soudain devenues exceptionnelles se comprennent alors mieux. Tout se passe donc en effet comme si le parcours contemplatif du jeune homme subissait brusquement un effet de vision arrêtée, d'abord préparé par le paradoxe d'une double absence - celle de toute voile, celle de l'immobilité de la surface marine, alors même que le vent souffle en tempête - ensuite brièvement fixé par la cristallisation de l'élément liquide en un pan de peinture. Or ce pan qui n'est à l'échelle du paysage qu'une simple touche, mais une touche captivante et troublante relance le jeu de l'extension dans le moment où il le fige dans un signe pictural. La touche est en effet " d'un bleu profond ". Le paysage semble bien ici adresser un avertissement diffus à Albert, du seul fait qu'il propose à son regard un premier lieu d'ambivalence. L'avertissement demeure pourtant informulé. Le signe pictural se résume en effet à une pure valeur monochromatique, celle de ce bleu profond qui appelle le regard.

Bien que le pan en lequel se mue l'échancrure triangulaire de l'océan ne soit ici qu'une touche, sa présence déroutante, habilement préparée et soulignée par la structure du passage, autorise et exige même d'être attentif à son monochromatisme. Monochrome inséré dans le paysage, ce petit pan de bleu peut en effet recevoir en lui-même, (tout comme en relation avec ce qui l'entoure), une signification diffuse. En effet, le monochrome tenu sur lequel l'écrivain arrête, à la fois le regard d'Albert et celui du lecteur, relève avant tout d'une économie poétique. Derrière ce bleu, c'est cependant la mort qui se laisse obscurément pressentir, même si Albert n'en a pas encore conscience dans le moment où son regard est arrêté par l'échancrure marine. Ce n'est en effet qu'au second chapitre qu'il découvrira le cimetière proche du rivage et gravera dans la pierre le nom de Heide à l'emplacement même où le corps de la jeune femme sera plus tard enseveli. Pour l'heure, le regardeur se laisse entièrement fasciner par le paradoxal détail de ce triangle bleu qui lui révèle la picturalité d'ensemble du paysage contemplé.

L'extension sans limites, la précision miraculeuse sont en effet bien celles de la

peinture, et l'on songe en lisant cette description si minutieuse à l'immense paysage ouvert sur un horizon maritime, de la célèbre *Bataille d'Alexandre* peinte par Albrecht Altdorfer¹⁵¹. La vue représentée par le grand maître allemand et celle qui se montre à Albert, présentent effectivement plus d'une similitude. L'une et l'autre nous montrent une série d'arrière-plans sauvages où la forêt et les montagnes composent un paysage purement imaginaire. Dans les deux cas, ce paysage apparaît en plongée panoramique. Des séries de relais organisent le trajet de la vision vers un outre horizon de mer et tous les pans représentés apparaissent avec la même netteté et la même précision dans le détail. L'ensemble de ces éléments produit un même effet d'ensemble : dans la toile d'Altdorfer comme dans la description de Julien Gracq, le paysage montré n'est pas seulement la vue générale d'une région ou d'un site singulier, mais une image synthétique du monde.

En jetant le regard dans le paysage d'Altdorfer, le spectateur parcourt et mesure symboliquement l'immensité de la terre, réduisant alors la bataille du premier plan aux justes proportions de cette échelle cosmique. De même, Albert ne voit plus simplement le pays d'Argol ou les étendues désolées d'une Bretagne imaginaire, mais bel et bien une image de la terre conçue de manière immédiate comme l'extension illimitée d'un espace naturel où ne se montre rien d'humain. Le parcours circulaire des yeux autour des quatre points cardinaux intensifie encore la démesure du paysage : une nature vierge, violente et inquiétante développe ses forêts et ses montagnes " **jusqu'aux limites extrêmes de la vue** "¹⁵². La boucle du regard, la forme en demi-cercle de la forêt de Storrvan étendue jusqu'à l'extrême bord de la vision, épousent d'ailleurs précisément la courbure de la terre, de même que le paysage sauvage représenté par Altdorfer suit le trajet d'un horizon circulaire.

Plus encore que la toile d'Altdorfer pour son spectateur, la description de Julien Gracq donne ainsi au lecteur le sentiment d'embrasser par les yeux d'Albert une *imago mundi* à la fois exaltante et menaçante. Si le tableau du maître allemand livre en une fois la représentation d'une totalité infinie, la description précise, très fortement rythmée des solitudes qui entourent de toute part Albert augmente encore le sentiment d'espace se ramifiant en profondeur. La description littéraire ne saurait en effet rivaliser avec la puissance de manifestation instantanée de la peinture, mais loin de desservir ici le pouvoir de montrer l'ensemble d'un paysage, le temps de la lecture accentue le sentiment de l'infini stratifié en une succession de plans. En ce sens, Albert est donc bien confronté à la

¹⁵¹ Cette comparaison n'implique aucune relation de référence volontaire de la part de Julien Gracq. Elle n'a pas d'autre valeur que de montrer comment un certain effet de vision picturale se construit à partir de la notation concernant la touche bleue de l'échancrure marine. Ce phénomène ne se contente pas en effet de troubler le regard d'Albert. Il agit également sur le lecteur et l'incite spontanément à se représenter mentalement le paysage d'Argol à la manière d'un panorama de peinture. Cependant, on aurait tort de supposer que l'indication picturale initiale n'a pour but que d'accompagner la description de manière à en faire un tableau. Il ne s'agit nullement pour Julien Gracq de faire rivaliser l'écriture et la peinture, ni même seulement d'affirmer ainsi le caractère purement imaginaire du paysage décrit. La touche bleue prépare aussi, à l'état de valeur chromatique la réciprocité symbolique des représentations peintes qu'Albert observera plus tard dans le château, et du drame unissant et opposant les trois protagonistes.

¹⁵² *Au château d'Argol, op. cit.*, p.16.

face de la terre manifestée à l'état pur comme énergie vitale et autonome d'un paysage. On retrouvera dans *Un Balcon en forêt*, mais sous une forme différente, cette brusque épiphanie du monde débarrassé de la présence humaine, et ainsi révélé comme tel, dans sa plénitude infinie.

Déjà, dans son premier roman, l'auteur met donc en place les motifs du regard panoramique et du monde révélé dans l'expérience privilégiée d'un héros solitaire. Toutefois, la terre dévoilée à Albert, depuis le sommet du château d'Argol n'est pas encore cette présence autonome qui enchantera l'aspirant Grange, Simon, ou l'écrivain nomade des livres ultérieurs. Ici, le dévoilement du paysage est entièrement soumis aux exigences du drame dont il sera le théâtre ; il ne s'inscrit nullement dans un espace géographique vraisemblable comme l'indique sans doute le discret soubassement pictural de la scène. D'autres éléments contribuent à cet effet. On imagine en effet assez mal que la Bretagne puisse présenter la morphologie montagneuse du " haut pays de Storrvan " ¹⁵³, dont le nom d'origine celtique évoque bien davantage un pays légendaire issu de quelque légende arthurienne, qu'une zone quelconque du Finistère. Effectivement, la forêt qui s'y dresse comme une muraille est aussitôt qualifiée de " **bois dormant** " ¹⁵⁴. Comme le fait observer Bernhild Boie ¹⁵⁵, cette image se retrouve à plusieurs reprises dans l'oeuvre de Julien Gracq, notamment dans *Le Roi Pêcheur* en relation directe avec l'attente de la mort : Les bois rêvent, les eaux sont silencieuses, les herbes profondes, l'ombre pesante comme la mort " ¹⁵⁶. De la même manière, le lecteur est déjà tenté d'associer, mais en vertu d'un lien plus implicite, la voile absente de l'horizon septentrional et celle que guette Kurwenal au début du troisième acte de *Tristan et Isolde*.

Bientôt, le paysage jusqu'alors présenté du seul point de vue topographique confirme les indices fournis par ces quelques éléments. La " **tranquillité absolue** " de la forêt distille et communique une inquiétude qui étroit " **l'âme avec violence** ". Un malaise grandissant sourd de cette forêt qui enserme " **le château comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile** ", et se précise dans un sentiment d'étrangeté angoissante : " **Il semblait bizarrement à Albert que cette forêt dût être animée et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, elle n'eût pas dit son premier mot** " ¹⁵⁷. Toutefois, provisoirement, malgré les effets de scintillement qui courent sur les feuilles, " **les arbres restèrent muets et menaçants jusqu'aux hauteurs bleuâtres de l'horizon** " ¹⁵⁸. Dès lors, se révèle à l'état de pressentiment, une autre face du paysage.

¹⁵³ *Id.*, p.16.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.16.

¹⁵⁵ Note 1 de la page 16, p.1150.

¹⁵⁶ *Le Roi pêcheur*, P.I., p.357-358.

¹⁵⁷ Pour toute cette série de citations, *Au château d'Argol*, *op. cit.*, p.16.

¹⁵⁸ *Id.*, p.16.

La forêt n'est pas seulement décor tout extérieur du drame qui se jouera dans les pages suivantes, elle l'annonce et semble même le contenir en germe, attendant, telle une volonté mystérieuse, le moment propice aux déchaînements ultérieurs. Mieux encore, l'initiative du drame et donc, dans une certaine mesure, du récit intitulé *Au château d'Argol*, semble dans ce passage dépendre uniquement d'elle. Rien n'a encore eu lieu, le premier mot n'a pas été prononcé, et, contrairement à ce que le lecteur pourrait supposer, en lisant avec Albert, quelques pages plus loin, le message d'Herminien annonçant son arrivée prochaine en compagnie de Heide, la parole initiatrice du drame ne vient pas des hommes, mais de l'étrange nature où ils sont immergés. Le mutisme provisoire des arbres, l'orage qui éclate ensuite jouent donc sur le plan narratif et poétique un véritable rôle de prélude symphonique qui exprime de façon latente dans la nature les puissances vitales et mortifères qui s'empareront bientôt des personnages.

L'orage subitement devenu tempête fournira lui-même l'occasion d'un nouveau dévoilement préliminaire : “ **Les passées de l'ouragan, comme dans une chevelure fragile, ouvraient de rapides et fugitives tranchées dans la masse des arbres gris qu'elles écartaient comme des herbes, et l'on voyait alors l'espace d'une seconde un sol nu, des rocs noirs, les fissures étroites des ravins** ”¹⁵⁹. Une autre face de la terre apparaît alors. La forêt n'est plus une mer verte mais une “ **crinière grise** ”¹⁶⁰, et la mise à nu du sol par la violence du vent montre l'équivalent du crâne sous les cheveux et la chair. Une telle image est fréquente dans l'oeuvre de Julien Gracq, chaque fois que la présence au monde prend la forme d'une confrontation violente entre la subjectivité et la matière élémentaire.

L'érotisme évident de la scène et sa violence mortifère préfigurent en tout cas de manière indiscutable la relation des trois personnages qui seront bientôt rassemblés dans le solitaire manoir d'Argol. Les mêmes souffles océaniques qui tout à l'heure balayaient joyeusement les terrasses et faisaient du château un navire en partance vers le vaste horizon d'Argol, ferment à présent la vue en apportant des trains de nuages. Malgré la présentation initiale du paysage selon la logique clairement articulée des points cardinaux, c'est de toute part que la puissance élémentaire de la tempête se précipite maintenant vers Albert, l'orage éclatant d'abord sur Storrvan, au sud, tandis que les nuées accourent de l'ouest avant que tout le paysage ne se referme simultanément dans la violence du vent, “ **le vent (qui) remplissait l'espace du déchaînement de son poids épouvantable** ”, de la pluie semblable à un “ **déluge comme la volée brutale d'une poignée de cailloux** ” et de la nuit tombant “ **comme un coup de hache** ”¹⁶¹.

L'horizon initialement contemplé par Albert replie donc rapidement son dispositif géométrique, jusqu'au moment où les ténèbres engloutissent violemment tout le paysage. L'ultime vision précédant cette fermeture en dramatise d'ailleurs l'effet soudain : “ **un**

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.17-18.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.18. Ce changement à vue est d'ailleurs souligné par la ponctuation puisqu'il s'accompagne dans le texte d'un point d'exclamation qui joue ici un rôle équivalent à celui de l'italique.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.18.

instant, une bande jaune et lumineuse, merveilleusement translucide, brilla sur l'horizon où chaque arbre découpa en une seconde ses moindres branches, fit luire les pierres brillantes d'eau du parapet, la blonde chevelure d'Albert trempée de pluie, le brouillard liquide et froid qui roulait sur la cime des arbres d'un rayon doré, glacial et presque inhumain ¹⁶². Le paysage ainsi spectralisé par la violence du phénomène lumineux, (sans doute l'éclat de la foudre, mais le texte se garde bien de le préciser, lui conservant toute son étrangeté et le mettant ainsi davantage en rapport avec les bandes lumineuses déjà rencontrées à l'intérieur du château), se dévoile avec une surnaturelle et sauvage netteté qui donne à la scène bien plus que son évidente puissance théâtrale empruntée au Romantisme noir. Articulée au coup de hache de la nuit totale, cette vision semble celle d'une conscience prête à basculer dans le néant et annonce encore la phrase ultime d'*Au château d'Argol*. Il y a là comme une tombée de rideau dès le prélude de l'ouvrage ¹⁶³.

Cependant, la scène est aussi vue extérieurement à la conscience d'Albert : le texte précise en effet que le phénomène englobe également le spectateur fasciné. Par un retour des trajets visuels, c'est maintenant la blondeur des cheveux d'Albert qui se trouve désignée depuis le fond du paysage, comme si sa luminosité naturelle correspondant à celle de l'éclairage attirait celui-ci. Simultanément, la bande jaune se distingue par son exceptionnelle translucidité à laquelle répondent bientôt, glissés "**dans l'âme d'Albert, de sombres pressentiments**" ¹⁶⁴. Quelques instants plus tard, après avoir rencontré une seconde et dernière fois, au détour d'un corridor le serviteur endormi à même le sol, Albert "**parvient enfin au centre de cette anxiété dont, tout l'après-midi il a revêtu un paysage, qui sans doute, le mérite à bien des égards**", et découvre le message mystérieusement arrivé au manoir : "**Je viendrai à Argol vendredi. Heide viendra avec moi – Herminien**" ¹⁶⁵.

¹⁶² *Ibid.*, p.18.

¹⁶³ Nous avons déjà signalé le caractère musical de ce premier chapitre dont la composition doit sans doute aussi beaucoup à Wagner. Tout comme dans les préludes du compositeur allemand, Julien Gracq ne se contente pas d'exposer quelques-uns des principaux thèmes qui seront exploités et développés plus tard dans une narration. Il fait déjà jouer une première fois l'ensemble des événements futurs dans une véritable montée symphonique des puissances à l'oeuvre. En ce sens, une fois encore, tout est donc accompli quand rien encore ne s'est effectué. Cette poétique du pressentiment et de précession rejoint aussi la logique intime de la dialectique hegelienne.

¹⁶⁴ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.18.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.19. Le jour choisi par Herminien n'est pas indifférent. Le lecteur du *Roi pêcheur*, dont *Au château d'Argol* évoquera une première fois le mythe sous forme d'une représentation picturale, onze ans avant la publication de l'unique texte théâtral de Julien Gracq l'auditeur de Wagner, et plus particulièrement de *Parsifal*, que Julien Gracq a découvert avec enthousiasme le 28 janvier 1929, reconnaissent également l'allusion discrète au Vendredi Saint, jour du sacrifice et de la mort, qui prépare l'acte salvateur de la Résurrection. La sacralité du mystère chrétien apparaît donc dès le seuil de l'oeuvre pour aussitôt trouver sa valeur symbolique, narrative et poétique, ici associée à la thématique hegelienne. Tout comme il le fera plus tard, par exemple dans *Un beau ténébreux*, Julien Gracq fait un très libre usage des références chrétiennes qui ont dans son oeuvre une valeur essentiellement poétique.

Conclusion

Les paysages d'Argol n'obéissent guère à la logique narrative de la description classique, pas plus que la présence du personnage d'Albert ne prend de signification psychologique et sociale conforme au modèle du roman réaliste. Dès son premier roman, Julien Gracq instaure abruptement un pacte singulier avec son lecteur, dans la mesure où il lui propose un univers arraché à l'ordinaire de l'expérience, fidèle en cela à l'exigence fondamentale du Surréalisme, et plus particulièrement du *Manifeste du Surréalisme*, dans lequel André Breton revendique la prise en considération d'un autre ordre que celui du "**rationalisme absolu qui reste à la mode**"¹⁶⁶.

Dans ce contexte, Julien Gracq fait bien plus que se situer dans la perspective surréaliste : il instaure dès son premier roman une conception très personnelle des personnages et de leur relation avec le monde. Les lieux ne sont pas en effet, des théâtres où des consciences promèneraient leurs tourments et leurs affects pour retrouver quelque chose d'elles-mêmes, éventuellement, dans la texture des êtres et des choses. Tout au contraire, Albert se trouve ici jeté dans un monde inconnu qui le sollicite, le mobilise et l'alerte, en raison même de sa singularité irréductible. L'inquiétant étrangeté du paysage d'Argol se communique aussitôt au jeune homme qui ne sait en démêler la signification et les présages, mais reconnaît affectivement qu'il se trouve confronté à un monde inhumain pour ce qu'il est débarrassé des conventions de l'habitude et de la représentation. Paradoxalement, l'auteur emploie toute la machinerie d'une tradition littéraire dont il souligne à dessein l'arbitraire, mais cet usage n'a pas pour but, comme on pourrait le supposer, de seulement jouer de stéréotypes.

La lente description du cheminement vers le château, la visite minutieuse de celui-ci, l'ascension de la tour et la découverte du paysage panoramique témoignent d'un autre art que celui de la seule référence au Romantisme noir. L'auteur plonge en effet le lecteur, tout comme son personnage dans une matière de monde vécu, c'est-à-dire éprouvé sur le mode immédiat générateur d'étonnement et d'angoisse. Albert se trouve en quelque sorte dans la position de la conscience originaire telle que la définit Schopenhauer lorsqu'il affirme que la subjectivité est d'abord surprise et effroi devant l'énigme du monde ; mais le jeune homme n'est cependant pas étreint par un quelconque questionnement métaphysique. Ce qui joue en lui depuis le paysage d'Argol est d'un tout autre ordre et concerne sans doute la zone d'étrangeté fondamentale en laquelle se manifeste la conscience nue d'être au monde, face au lieu éclatant de sauvagerie primitive. Selon l'expression, empruntée à *Nadja*, comme titre du troisième chapitre de l'essai consacré à André Breton, le monde est "**Battant comme une porte**"¹⁶⁷.

De cette vacance naît une forme singulière de conscience d'être, portée davantage par les suggestions du monde que par la projection d'une subjectivité envahissante. Peut-être est-ce en cela qu'*Au château d'Argol*, tout en faisant briller la lumière noire

¹⁶⁶ André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Œuvres complètes, t.1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, p.316.

¹⁶⁷ André Breton, *Quelques aspects de l'écrivain*, op. cit., p.446.

d'une manière historiquement surdéterminée, échappe cependant à son enracinement avoué et implicite. En effet, le monde est ici la puissance qui agit et qui révèle en l'âme d'Albert un certain nombre de virtualités indécisées. De ce point de vue, les apparitions lumineuses des voiles auratiques, à l'intérieur du château, ou la manifestation optique de l'immense espace circulaire, vu des terrasses, témoignent d'un processus de révélation au contact de l'être immédiat, lourd de significations latentes.

Si comme le pense Georges Didi-Huberman, ce que nous voyons nous regarde, on peut supposer que le fantastique apparent qui se manifeste ici n'est qu'une façon, propre à un certain moment singulier de l'histoire littéraire, de suggérer cette action du réel sur la conscience qu'il ouvre, habite et éclaire sombrement en lui imposant des images et des états. Il en résulte une poétique des signes avant-coureurs qui donne au paysage le rôle essentiel, tandis que la subjectivité d'Albert n'est que le miroir vivant, et capable de réponse plus ou moins concertée, où viennent jouer les figures de l'énigme. Dès lors, les étapes du drame qui va se jouer, dans et par les paysages successifs, prennent la forme d'un véritable cheminement initiatique qui constitue, plus que tout autre chose sans doute, la véritable matière de cet étrange roman. Les échos, les résonances, les reflets et tous les processus d'invasion affective paroxystique à l'oeuvre dans *Au château d'Argol*, ne disent pas autre chose que ce cheminement de la conscience arrachée à son intime obscurité par la toute puissante étrangeté du monde.

Chapitre deux : l'itinéraire initiatique d'Albert

Introduction

Le chapitre initial d'*Au château d'Argol* met donc en place un système de signes avant-coureurs qui tissent une première fois la trame du drame, à travers la relation réciproque d'un voyageur, regardeur tour à tour étonné, alerté, enthousiaste et interdit, et le paysage qu'il découvre. D'emblée, cette relation d'inquiétante étrangeté prend du point de vue d'Albert la forme d'une singulière présence au monde et à soi-même, sous la forme encore évasive d'une sollicitation. Le domaine d'Argol, machinerie littéraire selon son créateur, est aussi en lui-même une puissance autonome de machination, qui, venant au devant du visiteur, tel le châtelain funèbre de *Nosferatu*, attire vers la surface les prédispositions latentes du héros imprudent. Il altère en effet sa conscience, d'autant plus subtilement, que loin de la dénaturer, il l'engage sur les voies d'une objectivation ambivalente, que subiront bientôt les deux autres protagonistes du récit¹⁶⁸. De ce point de vue, on peut dire avec Michel Murat que “ ***L'univers gracquien est en perpétuel mouvement, les ordres s'interpénètrent, ils échangent leurs qualités*** ”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Tel est d'ailleurs la thèse majeure de Michel Guiomar qui la formule admirablement lorsqu'il écrit : “ l'oeuvre s'ouvre sur une alliance inséparable du paysage (...) et du personnage qui en est saisi, ce voyageur solitaire est marqué d'une sourde dualité ”. *Miroirs de Ténèbres, op. cit.*, t. I, p.35.

Si tout est donc déjà noué, et, dans une certaine mesure déjà joué, rien cependant n'est encore accompli. La suite du récit ne va effectivement cesser de déployer l'envoûtement initial selon des modes finement gradués, qui font d'*Au château d'Argol* le véritable voyage initiatique d'une conscience – doublement diffractée dans les deux figures victimaires et sacrificielles d'Herminien et Heide – au sein d'un monde tout à la fois énigmatique, mortellement tentateur et révélateur.

Ce monde, celui d'Argol, se distingue par la double dimension de l'infini et de la clôture repliée sur elle-même. Compartimenté intérieurement, il est le lieu d'une pérégrination, tantôt solitaire, tantôt trinitaire ou duelle des personnages qui se dévoilent et objectivent progressivement la puissance démoniaque mentionnée par Michel Guiomar. Cette objectivation, scellant d'abord le pacte périlleux puis éclatant en une série d'actes obscurs, s'effectue moins à l'intérieur d'un cadre, scandé par des lieux successifs servant de scène, qu'elle ne prend forme événementielle au contact immédiat des lieux. De même que l'esthétique surréaliste la plus orthodoxe affirme avec Lautréamont " Beau comme la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection ", la poétique gracquienne semble ici déclarer implicitement : obscur comme la rencontre d'une conscience et de ses doubles avec un paysage. Subdivisé en lieux de sollicitation et de révélation, le domaine d'Argol devient ainsi l'instigateur central des actes décisifs de ce récit. Il n'est certes pas possible d'en analyser tout le détail dans le cadre de cette étude¹⁷⁰. Il est cependant indispensable d'indiquer les lois générales des relations tissées avec le monde par les protagonistes d'*Au château d'Argol*, et les étapes majeures qui en règlent l'évolution, et ceci d'autant plus, que bien des éléments de l'oeuvre future de Julien Gracq se mettent déjà en place dans ce premier roman.

Effectivement, si l'aventure de l'être-au-monde est ici gouvernée les puissances élémentaires de la forêt, de l'océan, de la rivière noire et de l'immense allée du huitième chapitre, elle ne s'effectue pas non plus sans ordre, mais épouse étroitement la ligne directrice d'un parcours traversant des lieux distincts qui sont autant de faces du ténébreux visage que le monde argolien dessine en filigrane.

1) Les chambres initiatiques du monde

Si le premier chapitre d'*Au château d'Argol* développe graduellement la vision totale d'un monde, qui désormais ne reparaitra plus dans son ensemble panoramique, pour aussitôt la refermer dans le noir absolu d'une nuit d'orage¹⁷¹, l'espace illimité est recadré dès le second chapitre en une série de lieux qui sont autant de paysages distincts, doublement

¹⁶⁹ Michel Murat, *Julien Gracq*, Collection Les Contemporains, Seuil, Paris, 1991, p.96.

¹⁷⁰ Nous renvoyons le lecteur à l'étude très précise de Michel Guiomar, malgré les réserves que nous inspire parfois les parti-pris de lecture, parfois très fortement marqués de symbolique mystique, de cet auteur.

¹⁷¹ Jean Louis Leutrat consacre des pages essentielles au ténébrisme de Julien Gracq, non seulement au sein d'*Au château d'Argol*, mais dans d'autres récits, où se retrouve l'emblème du roi pêcheur, comme notamment *Le Roi Cophetua*. Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, notamment p.91-102.

séparés les uns des autres par leur singularité substantielle et leur clôture à l'intérieur du cadre des chapitres successifs. Véritables chambres naturelles, ils composent une savante architecture qui répète extérieurement celle, déjà particulièrement complexe du château. Cette organisation montre à quel point le monde, qu'il soit envisagé comme une totalité ou dans ses différentes unités locales, est l'artisan secret du drame. Imago liber, il en est tout d'abord le belvédère, et se décline ensuite en paysages selon la scansion narrative communiquée par Julien Gracq à son ouvrage.

Cinq des dix chapitres d'*Au château d'Argol*, parmi lesquels le premier, désignent exclusivement des sites. Ce sont successivement "**Argol**", "**Le Cimetière**", "**La Chapelle des abîmes**", "**La Forêt**", "**L'Allée**"¹⁷². Le cinquième chapitre s'intitule certes "**Le Bain**", mais il se circonscrit entièrement au seul espace de l'océan et du rivage abritant le cimetière. Un seul, "**La Chambre**", désigne explicitement l'intérieur du château. Il faut toutefois noter à ce sujet, que le premier chapitre renferme simultanément la demeure et le domaine, indiquant en cela structurellement la porosité essentielle de l'édifice et du monde qu'il surplombe. Ce principe des vases communicants vaut d'ailleurs pour le chapitre six qui conduit Herminien et Albert, le long de la rivière d'Argol, jusqu'à la chapelle des abîmes. Les chapitres respectivement intitulés selon les noms de Heide et Herminien, n'ignorent pas davantage les paysages argoliens. Ainsi, dans le premier de cette série, Albert conduit Heide sur les terrasses du château éclairées par la lune, répétant sur un mode obscur la scène de la contemplation panoramique, d'ailleurs réduite à la seule vue de la forêt. Dans le second, les mêmes personnages disparaissent régulièrement dans la forêt, pour de longues heures de fascination réciproque.

L'ultime chapitre du livre, "**La Mort**", abandonne le terrain des noms et des lieux pour affirmer la toute-puissance de l'entité néantisante, mais il a cependant lui-même ses lieux d'objectivation fatale, le cimetière, dans lequel les deux survivants ensevelissent Heide, l'allée forestière, où, sous les traits du voyageur et de son poursuivant, ils se rejoignent par la médiation neigeuse d'un couteau. La dramaturgie gracquienne, proche ici de celle de Wagner, investit successivement, souvent aussi, dans un jeu de reprises et de variations expressives, chacun de ces lieux singuliers d'un véritable pouvoir surnaturel qui fait d'eux des médiums, et davantage encore, des tentateurs. En cela, ils sont donc bien des chambres de l'âme, chambres souvent labyrinthiques, à l'image des corridors et des souterrains du château, en lesquelles voyagent, plus ou moins aveuglément ou lucidement, les trois héros d'*Au château d'Argol*.

Nul autre récit qu'*Au château d'Argol* ne manifeste si clairement dans sa construction narrative et dans la texture de son écriture, la disposition dynamique qui fait aller les personnages le long de multiples vecteurs révélateurs, de chambre initiatique en chambre initiatique. Si dès l'abord, les personnages se livrent à d'incessantes promenades pendant lesquelles la tension dramatique se resserre peu à peu, les figures du mouvement offrent par excellence le modèle du parcours des chambres initiatiques

¹⁷² Ces titres désignant les lieux par un universel souvent impersonnel annoncent le titre général et les noms de lieux de *La Route*. Outre le fait qu'ils affirment eux aussi le domaine de l'oeuvre et de l'imaginaire de Julien Gracq, ils n'ont cependant pas la même fonction poétique. Alors que les lieux argoliens sont des chambres initiatiques, ceux qu'évoque le narrateur de *La Route* relèvent plutôt d'une poétique géographique et historique, comme nous le reverrons plus tard.

que sont les différents territoires du domaine d'Argol. C'est notamment le cas dans le chapitre intitulé "Le Bain".

Le thème classique de l'initiation baptismale est ici entièrement renouvelé. Il ne s'agit pas de descendre au milieu des eaux immobiles de quelque fleuve ou de quelque fontaine pour y puiser symboliquement une nouvelle vie spirituelle dans la sérénité d'une foi confiante, mais bien plutôt de se lancer à corps perdu parmi les éléments violents dans une sorte d'épreuve où s'entremêlent inextricablement le sens de l'infini, le désir de fusion entre les trois protagonistes, et l'appel de l'abîme qui manque de l'emporter sur le désir vital, ou le prolonge dans un autre registre. L'élan des trois nageurs, s'il a valeur d'un rite répond d'abord aux sollicitations violentes du paysage : "Dans l'air entier circulait une fraîcheur salée et cinglante, accourue des gouffres de la mer, et chargée d'une odeur plus enivrante que celle de la terre après la pluie"¹⁷³. Quelques lignes plus loin, le narrateur ajoute : "Le vent claquant de la mer fouettait le visage en longues vagues lisses, arrachait au sable mouillé une poussière étincelante". D'une manière générale, dans *Au château d'Argol*, les paysages ne sont jamais statiques, mais manifestent une énergie qui leur est propre et qui le plus souvent accompagne ou prolonge le cheminement des personnages, come on le voit dès le premier chapitre au cours duquel Albert traverse à pied la lande déserte. Dans "Le Bain", la virulence élémentaire de l'océan préfigure celle des trains de vagues contemplés par Gérard au début d'*Un beau ténébreux*¹⁷⁴. Dans l'un et l'autre cas, la mer est cette "hâte inépuisable", qui réveille aussitôt un sentiment d'urgence, l'espoir que quelque chose de décisif s'annonce et revendique la participation de ceux qui ont des yeux pour lire les signes. En l'occurrence, dans *Au château d'Argol*, l'appel élémentaire reçoit aussitôt sa réponse lorsqu'Heide dénudée s'avance "vers la mer d'un pas plus nerveux et plus doux que celui de la cavale des sables"¹⁷⁵ et se jette la première au milieu de l'écume. Le motif chrétien du Baptême s'évanouit ici derrière l'image d'une Vénus épousant les eaux, et entraînant bientôt dans son sillage ses deux compagnons de vertige.

Le bain n'est pourtant pas ici un simple jeu physique dans lequel chaque nageur éprouve ses forces et se confronte à la force des flux ; il s'agit davantage d'une expérience vitale de l'infini, en forme de défi lancé aux éléments, qui se caractérise par une forme de fusion avec le monde, laquelle anticipe sur le mode euphorique la tentation du néant et les actes de mort qui ne tarderont pas à scander le récit. Bientôt, l'effort s'organise en parcours : ***"Ils nagèrent tous les trois vers le large. (...) Il leur sembla que leurs muscles participaient peu à peu du pouvoir dissolvant de l'élément qui les portait : leur chair parut perdre de sa densité et s'identifier par une osmose obscure aux filets liquides qui les enserraient. Ils sentaient naître en eux une pureté, une liberté sans égales - ils souriaient tous les trois d'un sourire inconnu aux hommes en affrontant l'horizon incalculable. Il allaient vers le large, et il leur semblait, tant de vagues avaient déjà roulé sous eux, tant ils avaient franchi de ces***

¹⁷³ *Au château d'Argol, op. cit., p.44.*

¹⁷⁴ *Un beau ténébreux, Pl, p.105.*

¹⁷⁵ *Au château d'Argol, op. cit., p.45.*

crêtes brusques (...) que la terre déjà derrière eux avait dû disparaître aux regards, les abandonnant au milieu des vagues à leur prestigieuse migration, à laquelle ils s'encourageaient l'un l'autre par des cris exaltants"¹⁷⁶.

Une progressive métamorphose affecte ici le mouvement de la nage : de simple joie des corps lancés au coeur des vagues, il devient trajectoire tendue par la seule force de sa libre nécessité. Il n'y a plus ici de but déterminé, sinon l'indéfini du large, le lieu par excellence, dans la mesure où il est à la fois un horizon et la réserve inépuisable de l'espace. La répétition de la même formule, sous deux aspects voisins : **"Ils nagent tous trois vers le large"**, et **"ils allaient vers le large"**, souligne davantage le long mouvement de ce parcours, l'italique de **"vers le large"**, accentuant typographiquement l'importance symbolique de la direction prise, et contribuant même, peut-être, à visualiser dans l'inclinaison même des lettres l'élan des trois nageurs. Il s'agit bien ici d'aller à l'état libre, dans un désaisissement de toute finalité banale : on retrouvera l'émotion singulière du pur plaisir d'aller, à la fin du *Balcon en forêt*, mais dans un tout autre contexte et un tout autre sens. Dans *Au château d'Argol*, les trois nageurs figurent d'abord les moments singuliers de la grande triade hegelienne, si bien que leur parcours est aussitôt une expérience métaphysique.

Le processus fondamental qui définit selon Hegel l'intime nécessité de la pensée spéculative s'incarne et se révèle dans ce bain mystérieux, annonçant même à cet égard, avec vingt ans d'avance l'ouverture de *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot, mais il est vrai, de façon moins abstraite et sous une forme sans doute poétiquement plus convaincante - bien que nourri par le Hegelianisme, *Au château d'Argol* sait résister aux tentations allégoriques, et couler son modèle philosophique dans la matière d'une écriture de l'être-au-monde toujours attentive aux variations de perception et d'affectivité, qui naissent du contact avec l'élément. Albert, Heide et Herminien font ici l'expérience de l'infini sous trois modalités : ils suivent d'abord la ligne d'un parcours idéalement tendu vers l'horizon ; ils sont ensuite unis à l'élément liquide, dans le sentiment vif d'une participation énergétique ; le mouvement de la nage devient enfin pour eux une migration au double sens du terme. Il s'agit bien de quitter la terre ferme et de se libérer de toute attache pour n'être plus que mouvement pur au sein d'un milieu infini ; il faut également convertir l'esprit et le faire parvenir aux régions supérieures de la pensée pour changer avec lui toute l'existence, c'est-à-dire l'accomplir.

Le parcours triomphal des trois protagonistes annonce dès ce premier récit, l'un des motifs majeurs de l'écriture gracquienne : celui du grand voyage qui permet de concrétiser tous les désirs, toutes les promesses et les menaces accumulés au fur à mesure que le récit s'est développé. Il en sera question plus loin de manière spécifique ; on peut toutefois noter la parenté de ce passage d'*Au château d'Argol* avec la croisière décisive du *Rivage des Syrtes*. La traversée des trois nageurs pourrait effectivement devenir ce grand voyage irrémédiable qui change la face des choses, mais le vecteur finit par basculer et revenir vers le rivage après avoir tremblé quelques minutes au-dessus du néant. Très vite, le sens de ce libre parcours commence à s'infléchir, à proportion de son pouvoir apparemment libérateur. Les nageurs vivent alors cette situation, on ne peut plus

¹⁷⁶ *Id.*, p.46.

concrète et alarmante : plus ils s'éloignent et cèdent à la griserie du large, plus la nécessité de revenir à la terre ferme s'impose à eux comme une mortelle incertitude. Toutefois, la perspective de ce péril leur apparaît d'abord comme un défi puis une jouissance : ***“Et ils plongeaient plus avant dans les lames avec un enthousiasme sacré, et à chaque mètre nouveau arraché dans le plaisir de l'absolue découverte, au prix d'une mort commune à chaque instant plus certaine, redoublait leur inconcevable félicité. Et par-dessus la haine et l'amour ils se sentirent fondre tous les trois, tandis qu'ils glissaient aux abîmes avec une vigueur maintenant furieuse - en un corps unique et plus vaste”***¹⁷⁷.

Le désir d'absolu finit ici par l'emporter sur le mouvement lui-même. Le sens de l'infini atteint alors une dimension nouvelle : on passe de la fusion identitaire à une logique d'indifférenciation qui efface les subjectivités et les menace d'une entière résolution dans le monde élémentaire des eaux. S'anéantir est le moyen d'un véritable accomplissement, dont on ne s'étonne pas qu'il s'exprime dans une figure érotique. Toutefois, ce point suprême se retourne aussitôt en son contraire : Heide s'abandonne entièrement au gouffre et c'est une femme à demi pétrifiée déjà par le péril que ses deux compagnons saisissent et sauvent : ***“Dans cette recherche hagarde où il leur sembla que leur main manoeuvrait d'invisibles couteaux, la forme d'un sein dur comme la pierre passa dans la paume d'Herminien, puis un bras qu'il saisit avec une vigueur désespérée, et quand il ouvrit les yeux à la surface, du fond de la peur étouffante qui le cernait, ils se retrouvèrent tous les trois”***¹⁷⁸. Enfin, la claire conscience d'un autre enjeu se lève dans le sentiment de détresse qu'éprouve le trio reformé : ***“Au loin une ligne jaune, mince et presque irréelle marqua la limite d'un élément auquel ils avaient cru si complètement renoncer. un charme se brisa. Ils éprouvèrent son appel. (...) Une angoisse serra leurs tempes, amollit leurs mains, ils nagèrent vers cette terre de toute leur volonté tendue, et il leur semblait maintenant qu'ils ne pussent plus jamais l'atteindre. (...) un rayon de soleil brilla, et la baie entière s'anima d'une fête mélancolique qui parut le dernier sarcasme de la nature à leur fin maintenant inévitable”***¹⁷⁹.

On peut certainement gloser à l'envie sur les possibles significations hegeliennes de ce passage : expérience du mauvais infini abstrait, expérience du négatif dans laquelle se forge la conscience de l'identité ; reste qu'ici, la philosophie de l'Esprit joue avant tout le rôle de condensateur poétique. *Au château d'Argol* ne se veut pas l'application littéraire d'une philosophie mais tire au contraire parti de celle-ci pour alimenter les pentes électives et l'imaginaire d'une écriture naissante. Juste avant l'inversion mortelle qui rompt la ligne du parcours, l'inquiétant face-à-face des trois nageurs révèle une toute autre logique que celle du maître de l'Idéalisme allemand : ***“Au-delà de la vie et de la mort maintenant ils se regardèrent pour la première fois avec des lèvres scellées, (...) Leurs âmes se touchèrent en une caresse électrique. Et il leur sembla que la mort***

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.47.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.48.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.48.

dût les atteindre non pas quand les abîmes ondulant sous eux réclameraient leur proie, mais quand les lentilles de leurs regards braqués - plus féroces que des miroirs d'Archimède - les consumeraient dans la convergence d'une ardente communion"¹⁸⁰. On peut le lire clairement : ce qui se joue ici est bien un rituel dont le désir, la cruauté, la mise à mort et la jouissance sont les éléments essentiels. Au terme du parcours vers l'infini ouvert se constitue la triple visée réciproque des regards meurtriers semblables à ceux des monstres des abysses. Sous le couvert d'une scène d'exaltation de la puissance élémentaire de la nature, se dissimule un acte sexuel sadique. Le Bain se montre alors pour ce qu'il est, une chasse dont la Diane mise à nu est dévorée par un double Acteon.

Malgré leurs ressemblances, Le Bain cruel du *Château d'Argol* et la croisière aventureuse du *Rivage des Syrtes* ne peuvent s'identifier. L'élan des trois nageurs n'est pas encore un grand voyage car il ne libère pas la substance essentielle d'une vérité, mais fait seulement jouer jusqu'à sa plus extrême intensité l'une des figures d'une configuration ternaire. On sent ici que rien n'est encore accompli, même si se mettent en place les arcanes évidents du drame : la dualité meurtrière des deux amis, le pouvoir de fascination érotique et métaphysique qu'ils exercent l'un sur l'autre, la fonction médiatrice et victimaire de leur compagne. Comme on pourra le vérifier plus tard, le grand voyage suppose bien plus qu'une simple configuration d'éléments réactifs : il exige avant tout, d'une manière ou d'une autre, l'accomplissement d'une traversée, le passage d'une limite au-delà de laquelle le monde est brusquement tout autre que ce soit pour la vie ou pour la mort. Peut-être est-il possible de le nommer d'avance, en référence au titre du premier roman de Virginia Woolf, "la traversée des apparences".

Or c'est bien d'une telle traversée qu'il est question dans *Au château d'Argol*. Il n'est point besoin d'étudier dans leur détail chacune des chambres initiatiques que proposent, de chapitre en chapitre, les différents lieux du domaine, pour comprendre que la subjectivité y découvre chaque fois une nouvelle tonalité révélatrice qui se communique aussitôt à l'âme pour éclairer et éveiller en elle des puissances qu'elle ignorait. L'être-au-monde est donc ici l'aventure d'individualités progressivement ouvertes de l'intérieur sous l'effet d'une véritable invasion spirituelle, comme si en parcourant les paysages du bord de l'océan, de la forêt et de sa rivière, ou de la longue et mystérieuse allée, les personnages acquéraient par une étrange forme de porosité psychique les dons obscurs du domaine d'Argol.

Cependant, cet itinéraire initiatique est doublement bordé de paysages funèbres qui sont, au seuil et à la fin du roman, de véritables zones frontières de l'indétermination. Si *Au château d'Argol*, est par excellence le roman de l'inquiétante étrangeté, c'est en ces paysages des limites extrêmes que les personnages font l'expérience de cette altérité pour percevoir confusément quel pouvoir elle exerce sur eux. C'est dire que le monde d'Argol est bien ce monde dépaysé, capable de bouleverser l'individu par la vertu de sa seule présence et des puissances qui s'y abritent, qu'André Breton évoquait dans le *Manifeste du Surréalisme*.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.47-48.

2) L'obscur encadrement des lieux extrêmes.

A) Le rivage des ombres

Passé le seuil du premier chapitre, le récit se trouve enfermé dans un cadre obscur, celui des lieux extrêmes que sont le cimetière et l'allée forestière en sa version finale. Lieux de la mort, ils bordent l'aventure intérieure des protagonistes, sur le mode initial du pressentiment, sur celui, irrémédiable, du destin accompli. Entre eux s'effectue par fragments la pérégrination dévoilante qui oppose et unit les personnages.

C'est d'abord, au second chapitre, la première visite d'Albert encore seul, au cimetière, la veille de l'arrivée d'Herminien et Heide. Cette visite est toutefois précédée de quelques journées qu'Albert reçoit comme “ **des jours de profondes et capricieuses vacances** ”¹⁸¹. Certes, le jeune homme “ **se réjouissait comme un enfant de sa mystérieuse demeure, il se laissait aller au charme d'une nature vierge** ”. Ces vacances ne précèdent pas seulement l'étude de Hegel à laquelle Albert est venu s'adonner dans le solitaire manoir ; elles ne sont pas le loisir ébloui de son existence rebelle aux lois ordinaires de la vie sociale ; elles sont aussi l'occasion d'une dernière indépendance avant que ne se nouent définitivement les liens d'amour, de haine, de sacrifice et de mort. Profondes, elles annoncent subrepticement le tombeau. La virginité de la nature, bientôt déflorée par les actes de transgression dont elle sera le siège, appelle déjà très sourdement ces actes¹⁸².

La réapparition des soubassements bretons d'Argol n'est d'ailleurs pas fortuite. L'inscription approximative du domaine dans une géographie réelle ne se répétera plus. Pour l'heure, Albert jouit encore de parcourir librement un paysage bénin d'être purement naturel aux “ **séductions pauvres** ”, “ **aux fleurs humiliées** ”, semé de quelques “ **pauvres mesures de granit** ” perdues dans les landes où “ **les genêts, les ajoncs, les bruyères croisaient en foule** ”¹⁸³. Cette évocation brève produit l'image d'une Bretagne qu'on serait presque tentée d'appeler éternelle, fidèle en tous les cas, aux portraits que la littérature en a tracée depuis Chateaubriand, dont on sait l'importance que lui donne Julien Gracq, pour des raisons qui ne tiennent évidemment pas à sa seule origine géographique. Cependant, lorsque Albert s'abrite de la pluie “ **sous des dolmens que revêtait une mousse épaisse** ”, les images obligées de toute évocation bretonne s'infléchissent déjà subrepticement, préparant déjà l'apparition du cimetière et plus

¹⁸¹ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.20.

¹⁸² Plus tard, dans les premières pages d'*Un beau Ténébreux*, les trains de vagues accourant violemment vers la plage de l'hôtel, éveilleront en Gérard, à vide, le très conscient désir d'un événement. La logique des pressentiments et des signes avant coureurs, échangés entre Albert et le domaine d'Argol, n'autorisent pas une si claire prescience. Le monde argolien est en outre inspirateur et moteur d'événements, tandis que celui d'*Un beau ténébreux* assume ouvertement la fonction de pure scène théâtrale destinée subir les jeux de manipulation d'Allan.

¹⁸³ Pour toutes ces citations, *Ibid.*, p.20.

particulièrement de la future tombe de Heide. Cette impression s'accroît aussitôt : “ **Dans la forêt de Storrvan seule il n'osait s'aventurer, et l'effroi que lui avait causé l'orage de la première soirée persistait dans son cœur** ”.

On peut, dans une certaine mesure, comparer ces expériences émotives avec l'analyse de la peur et de l'angoisse conduite par Heidegger dans *Etre et Temps*, à la condition de ne pas confondre les sentiments éprouvés par Albert et l'expérience métaphysique donnée sur le mode affectif, que le philosophe cherche à circonscrire dans les formules du paragraphe 40 : “ (...) **ce devant quoi l'angoisse s'angoisse est l'être-au-monde même. S'angoisser, c'est découvrir originalement le monde comme monde** ”¹⁸⁴. Il est certain qu'Albert entretient avec le domaine d'Argol un rapport permanent de mise en alerte réciproque, où monte en filigrane une étrangeté menaçante des lieux eux-mêmes. Cependant, si ce rapport, d'ailleurs lié à ce que Heidegger nommerait “ **l'être vers la mort** ”¹⁸⁵ témoigne bien d'une forme singulière de la présence au monde, il ne donne pas lieu pour autant à une méditation intéressant les fondements de l'existence.

De telles considérations apparaîtront plus tard dans l'oeuvre de Julien Gracq, sans jamais prendre cependant, la forme de la réflexion spéculative, mais se tiendront au contraire au plus près de l'expérience sensible et poétique, comme par exemple dans *La Sieste en Flandre hollandaise*. Le fait qu'ici, la conscience affective soit suscitée et orientée par un paysage comme la forêt de Storrvan, introduit une dimension absente de la pensée de Heidegger dans *Etre et Temps*, celle que Georges Didi Huberman considère quant à lui comme la mise en alerte de ce que nous sommes par ce que nous voyons et qui nous regarde, conception elle-même élaborée à partir des essais de Freud *L'inquiétante étrangeté* et *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*. Dans le premier d'entre eux, Freud commence par définir l'inquiétante étrangeté comme “ **cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier** ”¹⁸⁶, pour ensuite admettre que “ **d'autres situations(...) entraînent pourtant le même sentiment de détresse et d'inquiétante étrangeté. Par exemple, lorsqu'on est égaré dans une forêt, à la montagne, surpris peut-être par le brouillard** ”¹⁸⁷. L'Unheimlich, pour appeler l'inquiétante étrangeté par son nom allemand, joue donc d'une dialectique du familier et du dépaycé.

C'est précisément une telle dialectique qui est à l'oeuvre en ce début du deuxième chapitre d'*Au château d'Argol*. Insensiblement, les stéréotypes de la lande bretonne (d'ailleurs chargés d'avance d'une certaine atmosphère propice aux enchantements, par les récits du folklore et la littérature, notamment par l'oeuvre de Chateaubriand), laissent apparaître la figure d'un paysage inquiétant, au point qu'Albert n'ose l'approcher, comme

¹⁸⁴ Martin Heidegger, *Etre et Temps*, trad. François Vézin, Collection Bibliothèque de la Philosophie, Gallimard, Paris, 1986, p.237.

¹⁸⁵ *Id.*, Paragraphe 53, p.315.

¹⁸⁶ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron, Collection Folio Essais, Gallimard, Paris, 1985, p.215.

¹⁸⁷ *Id.*, p.240.

s'il lui était interdit et menaçait de déchaîner ses foudres contre lui, ainsi que le souligne le souvenir effrayé de l'orage du premier soir, orage dont les nuages avant-coureurs sont précisément venus de Storrvan. D'une façon générale, tout le début d' *Au château d'Argol* joue de cette même dialectique du familier et du non-familier, moins pour simplement installer un climat littéraire, que dans le but de poser la relation fondamentale d'Albert avec le monde argolien, et d'ériger celui-ci au rang de véritable personnage spectral en lequel se rassemblent d'étranges puissances mortifères. Une fois encore, la relation d'Albert avec le paysage s'affirme comme un certain état de l'âme, une conscience de soi, éveillée par le monde, une conscience du monde lui-même comme un pouvoir diffus de susciter des représentations.

Cependant, ces signes encore diffus vont se préciser à la fin du chapitre, lorsque Albert se rendra à cheval jusqu'au bord de la mer, pour découvrir le cimetière dans le fond de la baie qu'il avait observée le premier soir sous la forme étonnante de l'échancrure triangulaire au bleu pictural. Cette visite est cependant précédée de quelques pages, dans lesquelles le jeune homme est montré dans le travail de lecture de la *Logique* de Hegel, travail constituant le motif originaire de sa retraite au château d'Argol, avant que ne soit dressé un premier portrait moral d'Herminien et Heide. L'activité intellectuelle d'Albert et ce double portrait semblent autant de positions spirituelles de ce qui se découvrira en bord de mer.

Le passage consacré aux lectures d'Albert incorpore une assez longue citation de la *Logique*, donnée toutefois dans une version traduite par Julien Gracq lui-même de la version anglaise dans laquelle il a lui-même découvert le texte hegelien. Cette précision n'est pas sans importance, car, comme le signale Bernhild Boie, “ **(...) l'abstraction du langage hegelien est ici transmuée en un style imagé(...)** **La pensée de Hegel selon laquelle l'esprit blesse l'homme (en le dissociant du monde) pour ensuite le guérir (en rétablissant cette unité au niveau de la conscience) cède ici la place à une métaphore toute corporelle** ”¹⁸⁸. Effectivement, là où Hegel écrit “ **Cette unité est alors d'ordre spirituel et le principe de cette restauration se trouve dans la pensée même. C'est elle qui inflige tout à la fois la blessure et la guérit** ”¹⁸⁹, Julien Gracq traduit quant à lui “ **La concorde alors est spirituelle, c'est-à-dire que le principe du rétablissement est trouvé dans la pensée et dans la pensée seule. La main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit** ”¹⁹⁰.

Cette vision du texte hegelien n'est pas tant maladresse de traducton due à une version elle-même plus concrète de la *Logique*, elle exprime aussi une incorporation poétique de la pensée hegelienne, dont témoigne d'ailleurs l'extension de l'italique originaire à l'ensemble de la formule centrale, selon le principe spécifiquement gracquien de la phagocytose des textes convoqués dans son oeuvre, et de leur mise en vibration par le seul usage du marqueur typographique également cher à André Breton. On peut

¹⁸⁸ Note 1 de la page 21 p.1151.

¹⁸⁹ traduction de Bernhild Boie, note de la page 21, p.1151.

¹⁹⁰ *Au château d'Argol*, op. cit., p.21.

évidemment appliquer à Julien Gracq ce qu'il écrit à ce sujet, lorsqu'il parle du "**recours systématique au mot en italiques, qui déclenche à l'intérieur même du langage tout un jeu complexe de claviers**"¹⁹¹.

Cet usage très personnel, et de la pensée, et du texte hegelien lui-même offre une première occasion de signaler, non pas seulement chez les personnages de Julien Gracq, comme ici Albert, mais aussi chez leur auteur, un mode actif de présence au monde de l'esprit et des références culturelles qui relève à la fois de la logique hubermanienne du regard porté sur nous par ce que nous regardons, et d'une dynamique de l'appropriation qu'on retrouvera encore, plus tard, dans l'attitude de Julien Gracq envers le monde concret des lieux et des paysages.

Dans le cas particulier du libre usage de Hegel dans l'économie poétique d'*Au château d'Argol*, l'appropriation exprime des valeurs propres à l'oeuvre et à l'auteur, et entre en résonance avec bien d'autres mediums inspireurs comme en témoigne une remarque de Bernhild Boie qui note à ce sujet combien l'analogie de la version anglaise de la *Logique* avec le livret de *Parsifal* a frappé Julien Gracq : "**Die Wunde schliet der Speer nur, der sie schlug**" (*Parsifal*, fin de l'acte III), soit : "**seule l'épée qui a infligé la blessure peut aussi la guérir**". Grâce à l'imagination d'un traducteur ; Hegel et Wagner ont pu ainsi se rejoindre en l'un de "**ces agrégats de rencontre, ces précipités adhésifs**" (Les Etroites, Corti, 1976, p.30) auquel la pensée de Gracq a en effet adhéré pour y trouver (ou retrouver) son propre reflet". Bernhild Boie ajoute encore à juste titre : "**En témoignent les textes qui suivent et tout d'abord Un beau ténébreux : " la main qui fait la blessure peut aussi la fermer " (p.262)**"¹⁹². On voit donc à quel point le texte hegelien, dans son intériorisation gracquienne devient élément d'un monde poétique et ne sert nullement de simple armature théorique importée de l'extérieur afin de justifier et de consolider le texte et la signification d'*Au château d'Argol*. Tout au contraire, la citation, doublement retravaillée par la traduction et la modification typographique qui l'affecte, apparaît à point nommé au moment où Albert va découvrir le cimetière en ruine au bord de la mer, la veille de l'arrivée de ses hôtes. En ce sens, *Au château d'Argol* n'a donc rien d'hegelien, comme une lecture superficielle pourrait le laisser croire ; c'est bien plutôt Hegel qui devient alors gracquien.

Le portrait moral d'Herminien et Heide qui suit immédiatement ce passage en objective déjà les virtualités. Herminien apparaît en effet comme le double négatif d'Albert¹⁹³. Même vie errante, même culture supérieure, même goût de l'abstraction

¹⁹¹ André Breton, *Quelques aspects de l'écrivain*, op. cit., p.501.

¹⁹² Pour ces deux citations des remarques Bernhild Boie voir la note 1 de la page 21, p.1151.. Il serait par ailleurs intéressant de remarquer que la reprise sous une forme variée de la formule hegelienne telle que l'entend Julien Gracq, dans le texte d'*Un Beau ténébreux*, éloigne davantage cette formule de son origine philosophique pour en faire une véritable devise gracquienne. Ce fait confirme non seulement la dynamique d'appropriation déjà mentionnée, mais indique la polyvalence de la formule selon son inscription particulière. Le contexte d'*Un beau ténébreux* n'est en effet pas le même que celui d'*Au château d'Argol*, et quoi qu'en dise Michel Guiomar dans *Miroirs de Ténèbres*, Albert et Allan n'expriment pas les mêmes dispositions démoniaques, ni n'affrontent la perspective de la mort selon un mode identique, comme le montre notamment le statut ambigu d'Allan entre mystification et dévoilement métaphysique.

spéculative, même manifestation, enfin, de l'esprit dans le corps et le visage, tout unit et oppose les deux hommes, plus particulièrement pour cette raison que chez Herminien, ces dispositions natives s'accompagnent d'une "**singulière aptitude à percer à jour les mobiles les plus troubles de la nature humaine**"¹⁹⁴, qui annonce son satanisme. Il n'est donc pas étonnant de lire que "**le condensateur humain paraissait naître de la réunion de ces deux confondantes figures**"¹⁹⁵ pour apprendre ensuite qu'ils "**étaient ennemis aussi, mais ils n'osaient se le dire**"¹⁹⁶. La phrase suivante peut évidemment s'interpréter sur le mode d'une trouble érotique, Julien Gracq y écrivant en effet : "**Ils n'osaient se le dire, ni tolérer la plus lointaine évocation de rapports en quoi que ce fût étranges qui pussent jamais exister entre eux**". Plus remarquable est le fait que l'hostilité des deux personnages, inavouée, muette, ne pourra finalement se formuler dans des actes que par l'intermédiaire d'une situation où les lieux, les paysages, c'est-à-dire le monde d'Argol jouent un rôle au moins égal, si ce n'est plus grand que Heide. Celle-ci ne peut en effet jouer, comme on le verra, son rôle médiateur et intercesseur qu'elle-même plongée dans le milieu substantiel et énergétique du domaine.

Or la jeune femme est encore inconnue d'Albert qui ne connaît à son sujet que quelques vagues rumeurs concernant sa participation à l'agitation révolutionnaire internationale, rumeurs lui prêtant notamment des dispositions sataniques et le goût du nomadisme la rendant très malaisément localisable, à l'instar des deux personnages masculins. Ce qui frappe dans ce rapide portrait moral n'est pas que le sexe de Heide lui semble indéfini et qu'il **demeure " pour lui jusqu'à l'heure de son arrivée entièrement en question "**¹⁹⁷, mais que la jeune femme se définisse d'abord par une figure d'absence. Absente à la mémoire, absente du château où elle n'apparaîtra, Heide retient d'abord l'attention d'Albert par cette qualité, outre le fait qu'elle est bien sûr la compagne actuelle d'Herminien. Si l'hypothèse onomastique, selon laquelle son nom veut effectivement

¹⁹³ Michel Guiomar consacre des pages d'une extrême précision et d'un rare finesse à cette dualité complémentaire des deux héros masculins. Il n'est donc point besoin de la redéfinir ici de manière exhaustive.

¹⁹⁴ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.22.

¹⁹⁵ *Id.*, p.23-24.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.24.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.25. Cette formulation invite également à faire une lecture érotique homosexuelle des relations des personnages d'*Au château d'Argol*. Là n'est pas à nos yeux l'essentiel, dans la mesure où l'éventuelle question homosexuelle ne fait l'objet d'aucune position militante, narrative ou poétique dans l'oeuvre de Julien Gracq. Signalons dès à présent, que si cette question peut, dans une certaine mesure intéresser d'autres ouvrages que le seul *Château d'Argol*, elle ne nous semble pas, y compris dans le cas de son éventuelle inscription camouflée, ou inconsciente, comme on voudra, importante dans le cadre de cette étude qui n'a pas de prétentions psychobiographiques. S'il fallait cependant insister lourdement, nous renverrions volontiers les amateurs de secrets intimes- ou de ce qu'Alain Robbe Grillet, (écrivain admiré de Julien Gracq, pour *Le Voyeur*, puis critiqué et pastiché avec ironie, en raison de ses positions esthétiques) nomme plaisamment les "pièges à psy", Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Editions de Minuit, Paris 1984. – Nous renverrions donc volontiers à l'entretien avec André Pieyre de Mandiargues, sur France Culture, le 3 mai 1989, où l'auteur de *La Marge* évoque la puissante prédilection de Julien Gracq pour les femmes ;

désigner la lande¹⁹⁸ est fondée, il faudrait ajouter que l'absente est cependant présente à l'état diffus de paysage, ou que son seul nom la voue secrètement à ce paysage en lequel s'ouvre d'avance la fosse qui recevra son corps en une ultime et définitive position d'absence. C'est en tout cas cette mise en alerte dialectique de l'absence et de la présence qui va maintenant gouverner la scène de la visite au cimetière.

Celle-ci a symboliquement lieu la veille de l'arrivée des hôtes du château. Elle se situe implicitement le jeudi saint, veille du repas où les trois protagonistes se trouveront réunis dans une lumière couronnant les cheveux blonds de Heide et évoquant "**comme sur les pèlerins d'Emmaüs le rayon de lumière dont Rembrandt a enveloppé son Christ**"¹⁹⁹. On ne s'étonnera d'ailleurs pas que le repas du vendredi, décalant donc la Cène de son temps évangélique au soir du vendredi, c'est-à-dire après la consommation de la Passion, au moment donc de la mort et de la lutte aux Enfers, soit simultanément celui de la première manifestation de Jésus ressuscité à des disciples désespérés.

Le jeudi, en tout cas, "**A la veille de cette arrivée, un pâle soleil brilla sur le pays d'Argol, et Albert partit pour une longue promenade à cheval vers la mer qu'on voyait luire du haut des tours du château**"²⁰⁰. La phrase suivante fait alors apparaître la forêt et le vent : "**Il s'engagea dans un sentier qui courait le long de la vallée entre le roc du versant couvert de mousse et une véritable cloison de branchages verts, dont le vent infatigable de la mer rebroussait les rameaux flexibles contre les rochers comme les vagues toutes proches eussent pu faire d'une pâle forêt d'algues au long des récifs, de sorte que le sentier était entièrement recouvert d'un berceau serré de feuilles, à travers lequel le soleil faisait danser sur le sol le réseau mobile des taches brillantes**".

Dans l'enveloppement de cette magnifique phrase sinueuse, tous les éléments fondamentaux du monde argolien se retrouvent, complétant ceux qui se manifestaient déjà dans la précédente. Château, océan, lumière, forêt, vent, chemin, s'unissent de nouveau, mais au lieu de s'offrir dans une vaste contemplation panoramique, se mélangent et se contaminent réciproquement. Un premier vecteur est tout d'abord tracé entre le château et la mer, par l'intermédiaire du pâle soleil, permettant de voir une seconde fois un pan maritime luisant qui appelle à lui le jeune homme - Le pâle soleil apparaît d'ailleurs lui-même comme une sorte d'aube crépusculaire. Cet océan qu'on voit luire du haut de la plus haute tour fait effectivement signe à travers la distance et obtient aussitôt la réponse d'une promenade conduite dans sa direction. Ce faisant, ce vecteur visuel réunit secrètement l'altitude et le gouffre, comme la découverte du cimetière, puis la périlleuse scène du bain, ne tarderont pas à le démontrer.

Il faut être ici attentif aux termes les plus anodins, ceux dont l'usage semble appartenir exclusivement aux registres des expressions obligées de la description traditionnelle. Albert ne s'engage pas seulement au sens courant dans le sentier forestier ;

¹⁹⁸ Et ne se contente pas de le faire par hasard ou selon les lois d'un beau lapsus poétique.

¹⁹⁹ *Au château d'Argol, op. cit., p.32.*

²⁰⁰ *Id., p.25.*

il accomplit ainsi, sans le savoir encore, un acte décisif précipitant d'avance l'orientation de tout le récit du côté de la tombe. Mais le jeune homme n'y prend garde. Présent au monde, soit sur le mode du pressentiment, soit sur celui de l'inconscience, comme ici, Albert est davantage agité par les puissances latentes du domaine d'Argol qu'il ne les reconnaît comme telles et n'en accepte délibérément les sollicitations. Dans cette toute cette scène achevant le second chapitre, il est en position de joueur ingénu qui ne sait pas ce qu'il risque et ne pense donc s'engager qu'au sens ordinaire, dans un simple sentier, quand il scelle déjà en leur absence, un pacte avec les autres personnages, et plus encore avec l'inquiétant pays ouvert aux pas de son cheval.

De la même manière, si le sentier court au flanc de la vallée, ce n'est pas uniquement en vertu de la banale tournure de phrase qui veut que tout chemin en pente descendante en fasse autant²⁰¹. Emporté par le sentier, son propre élan aveugle, Albert subit une force d'attraction qui annonce le dévalement à tombeau ouvert de la voiture, qui, plus tard, emportera Aldo aux côtés de Vanessa, dans *Le Rivage des Syrtes*. Le sentier magique entraîne en effet le promeneur imprudent, dans un paysage surdéterminé par le féminin, préfigurant ainsi les scènes de séduction qui uniront Albert et Heide dans la forêt, mais aussi, une fois encore, sous cette surdétermination se dissimule ce qui, dans ce livre, est peut-être la figuration par excellence du féminin, à savoir la tombe, contenant et témoin matériel aux parois infranchissables, (sauf pour le défunt qu'on y ensevelit), de la mort.

Cette intrication du matriciel érotique et funéraire avec les paysages se manifeste déjà au pendant le parcours du jeune homme inconscient. Le sentier circule entre roc et mousse, et se trouve engagé dans une sorte de tunnel de branches, décrit comme une cloison puis comme un “ **berceau serré de feuilles** ”. Il préfigure également l'allée sur laquelle s'engageront plus tard Albert et Heide, et où, plus tard encore, Albert dirigera ses pas, pour y trouver la mort²⁰². Autre signe, le vent rebrousse les rameaux contre les rochers, à la manière de vagues agitant des forêts d'algues contre des récifs. Vent de transgression, de dénudation, l'élément éolien brasse une véritable chevelure végétale, de même que par la suite, les cheveux de Heide se mêleront confusément aux algues et aux eaux de la rivière ensanglantée de sa blessure. Sans attendre cet instant fatal, le texte fera d'ailleurs ressurgir bientôt l'image explicite de la chevelure, lorsque Albert débouchant sur la plage y trouvera le sinistre présage “ **de longues herbes grises dont les touffes grêles et sifflantes s'accrochaient en désordre aux monticules de sable, et s'agglutinaient au gré des rafales comme une chevelure noyée d'eau** ”²⁰³.

²⁰¹ On retrouvera, sous d'autres formes cet usage des stéréotypes de la langue descriptive traditionnelle, secrètement détournée par des significations plus occultes, désignant au lecteur attentif l'action de puissances magiques, notamment dans *Le Roi Cophetua*.

²⁰² Cette préfiguration est encore plus nette si l'on compare les phrases décrivant respectivement l'issue du sentier et celui de l'allée. Au chapitre deux, Julien Gracq écrit effectivement : “ Le sentier aboutissait à une grève désolée ”, p.25, tandis qu'au huitième chapitre on peut lire : “ l'allée gigantesque finissait au sommet même du plateau ”, p.76. Bernhild Boie remarque à propos de cette dernière phrase que “ Le souvenir du poème de Poe “ Ulalume ”, avec l'allée qui mène vers la tombe, est présent dans toute cette évocation d'une “ marche divine ”, note I de la page 76, p.1158. Cette référence montre davantage, s'il le fallait, le parallélisme du sentier du chapitre un et de l'allée du chapitre huit.

L'alliance de la mer, du vent, des feuillages, des rochers et des récifs se comprend alors mieux et révèle qu'elle ne satisfait pas seulement au caprice d'un effet d'ornementation stylistique²⁰⁴. Elle unit même une nouvelle fois l'altitude et les profondeurs qui sont cette fois-ci, non pas seulement reliées par un vecteur, mais brassées dans une véritable réfraction de substances.

La fin de la longue phrase portant, plutôt qu'elle ne le décrit, le parcours d'Albert vers l'océan, fait reparaître enfin, sur un mode ténu, le motif du voile de lumière, déjà rencontré plusieurs fois sous des formes majestueuses à l'intérieur du château. Il cette fois un simple " **réseau mobile de taches brillantes** ", mais comme au premier chapitre, il accompagne le déplacement d'Albert à travers un espace intérieur et le conduit pareillement en le précédant vers une figure de bord de mer. La logique du voile superposée à celle du pan de l'échancrure maritime reparaît d'ailleurs en bordure du paysage ruiniforme devant lequel débouche Albert.

Il est temps de dire que cette promenade du côté de la mer, surdéterminée de symbolisme féminin et même matriciel pourrait faire l'objet d'une lecture oedipienne classique, c'est-à-dire, peut-être superficielle au regard de ce qu'est réellement la théorie élaborée par Freud à ce sujet, ou du moins de ce qu'une telle approche permettrait le cas échéant de déceler ici. Plutôt donc de tomber dans le piège consistant à dire qu'à travers ce passage, Julien Gracq met en scène la puissante attraction exercée sur lui par la figure maternelle, remarquons l'étrangeté du dispositif métaphorique, et fantasmatique mis en place. Ce qui frappe ici est surtout la proximité de la mer et de la tombe, mais une tombe encore vide, au milieu d'un cimetière en ruine, tombe qui recevra plus tard la dépouille d'une jeune femme pour l'heure inconnue d'Albert, si ce n'est par son nom, sa réputation et son lien d'intimité avec Hermininen.

La mer est ici bien sûr voisinage de la mort, et le sexe féminin avec elle. Bien au-delà de ce que suggère le poncif d'une fausse interprétation oedipienne – nous entendons par là les interprétations qui se pressent de lire, de reconnaître et de conclure, manipulant les catégories freudiennes comme des clés des songes, et oubliant à cet égard qu'un rêve n'a par exemple aucune signification préétablie par quelque codex – on observe que le féminin est ici un inaccessible, non pas seulement en ce qu'il est peut-être donneur de mort, mais en ce qu'il est rabattu d'avance dans une figure funéraire de l'absence. Le fait est d'autant plus énigmatique que Julien Gracq n'effectue lui-même nul travail de deuil d'une mère réellement morte, contrairement à ce qu'entreprend par exemple James Joyce à travers le personnage éminemment autobiographique de Stephen Dedalus, dans le passage d'*Ulysse* où le héros associe les biles de l'agonie vomies par sa mère, au varech, au frai marin et au vert pituite de la marée²⁰⁵. Dans *Au château d'Argol*, la

²⁰³ *Au château d'Argol*, op. cit., p.25.

²⁰⁴ De telles condensations d'images échangeant les règnes et les éléments se retrouvent souvent chez Julien Gracq. Ce phénomène n'atteint cependant jamais une telle intensité extravertie que dans *Au château d'Argol* et les premiers poèmes de *Liberté grande*.

²⁰⁵ Ce passage est longuement commenté par Georges Didi-Huberman au début de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p.10-15.

dialectique de la mer, de la femme et de la mort est d'une toute autre nature, et déborde d'ailleurs de beaucoup, nous semble-t-il, le cadre apparent du drame et sa mise en forme symbolique à l'aide de la triade hegelienne. Nous reviendrons bientôt sur l'étrange absente que figure le personnage de Heide, en analysant le comportement d'Albert dans le cimetière.

Ce paysage se signale tout d'abord par une déconcertante précision géographique : “ **Vers l'est, la vue s'arrêtait à un haut cap noir** ”²⁰⁶. L'orient, point cardinal du lever du jour s'avère en effet barré par le cap élevé dont la sombre masse a la couleur de la mort, plutôt associée, généralement, à l'occident. Mais cette précision n'est qu'une entrée en matière, car voici que se développe devant Albert un horizon océanique plus étrange encore : “ **Cette mer qui n'offrait à l'oeil, qui balayait en un instant son immense étendue, ni un oiseau ni une voile, lui paraissait surtout insupportable par sa mortelle vacuité** ”²⁰⁷. Il s'agit donc bien de l'échancrure triangulaire vue au premier chapitre depuis les terrasses du château, maintenant agrandie aux proportions d'un vaste horizon enveloppant l'oeil tout autant qu'il l'est instantanément par celui-ci. Cet horizon marin, dépourvu de tout signe de vie ou de mouvement, comme l'était justement l'échancrure bleue, quoique “ **d'un blanc grisâtre et terne sous un ciel éclatant** ”, n'est pas sans faire songer au célèbre *Moine au bord de la mer* de Caspar David Friedrich.

L'absence ici triomphe, car elle ne consiste pas seulement dans celle de tout oiseau planant au dessus des vagues ou de toute voile gagnant le large, mais intéresse l'ensemble du paysage comme son essence fondamentale. Le lieu auquel Albert est ainsi confronté n'est pas simplement vide, il est la vacuité même en sa manifestation océanique. Vacuité aussitôt reçue sur le mode affectif comme insupportable parce que mortelle, l'ambiguïté de la formulation pouvant désigner aussi bien la mort à l'oeuvre dans la substance du paysage, que l'effet de celui-ci sur l'âme d'Albert. L'analogie avec la toile de Caspar David Friedrich est encore plus frappante si l'on songe au premier mot qu'elle arracha à Marie von Kügelgen, épouse d'un autre peintre appartenant à l'entourage de Friedrich, lorsque celui-ci montra pour la première fois cette oeuvre à l'Académie de Berlin, dans l'automne 1810 : “ **Mais il n'y a rien à voir !** ”. Telle est précisément l'expérience d'Albert qui dans ce paysage marin purement élémentaire rencontre visuellement le rien dilaté jusqu'aux limites du champ oculaire²⁰⁸. Le “ rien à voir ” de cette paradoxale présence océanique, libre de toute figuration anecdotique, peut alors manifester son essence énigmatique.

Il le fait par une modification substantielle et géométrique affectant la surface de la mer : “ **car, demeurant toute entière d'un blanc grisâtre et terne sous un ciel éclatant, sa surface parfaitement bombée, dont la vue suivait malgré elle les courbes, imposait irrésistiblement à l'esprit l'image d'un oeil révolté dont la pupille eût chaviré en arrière, et dont seul fût resté visible le blanc visible et atone, dont la surface eût tout entière regardé, et posé à l'âme le plus insoutenable des**

²⁰⁶ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.25.

²⁰⁷ *Id.*, p.25.

²⁰⁹. Bordée d'abord de “ **blanc grisâtre et terne** ” qui devient ensuite “ **hideux et atone** ”, cette nouvelle séquence propose une très étrange épiphanie du paysage, par le moyen d'une fascination visuelle simultanément érotique et morbide, qui tourne à la suggestion spirituelle d'un monstrueux regard sans pupille.

La vision d'Albert constate d'abord l'arrondi pour le moins surprenant de l'océan, (redessinant à la limite du ciel et de l'eau la sphéricité du globe terrestre déjà suggérée dans la contemplation panoramique du premier chapitre), pour s'abandonner ensuite à

²⁰⁸ Sur ce point encore, la fantasmagorie de l'absence se distingue chez Julien Gracq de celle, explicitement oedipienne, qui est à l'oeuvre dans le passage d'*Ulysse* déjà mentionné à titre d'exemple. Joyce y écrit en effet, en référence directe à l'agonie maternelle : “ Inéluctable modalité du visible : tout au moins cela, sinon plus, qui est pensé à travers mes yeux. Signatures de tout ce que je suis appelé à lire ici, frai et varch qu'apporte la vague, la marée qui monte, ce soulier rouilleux. Vert-pituite, bleu-argent, rouille : signes colorés. Limites du diaphane. Mais il ajoute : dans les corps. (...) Limite du diaphane dans. Pourquoi dans ? Diaphane adiaaphane. Si l'on peut passer les cinq doigts à travers, c'est une grille, sinon une porte. Fermons les yeux pour voir ”, *Ulysse*, (1922), trad. A. Morel, revue par V. Larbaud, S. Gilbert et J. Joyce, Gallimard, Paris 1948, p.39, (p.55 de la reprise en collection Folio). Un peu plus loin Joyce poursuit par la contemplation d'un ventre maternel “ gros de toutes les grossesses, bouclier de vélin tendu ”, *id.*, p.40, (p.57 dans la collection Folio). Alors que Joyce peuple le rivage marin de présences substantielles ou objectales ramenées par le jusant, ménageant des trajets du regard, Julien Gracq ne propose à l'oeil d'Albert que la seule étendue vide de l'océan où ne se lève nul signe à lire, interpréter et associer. Certes, la surface de celui-ci s'arrondit en une “ surface parfaitement bombée ”, mais c'est alors pour suggérer un “ oeil révolté ” et non un ventre de femme enceinte. Reste une autre analogie troublante entre ces deux textes, par ailleurs parfaitement étrangers l'un à l'autre. Albert voit dans cet océan bombé “ un oeil révolté ”, tandis que Joyce, dans le passage évoquant l'agonie de la mère évoque “ ses yeux vitreux, du fond de la mort, fixés sur mon âme pour l'ébranler et la courber ”, *ibid.*, p. 14, (p.19 dans l'édition Folio). L'analogie est d'autant plus fascinante qu'elle concerne justement des auteurs et des oeuvres aussi dissemblables. Elle permet de mieux mesurer, au-delà du simple jeu des différences, la spécificité de l'économie fantasmagorie à l'oeuvre dans le chapitre deux d'*Au château d'Argol*. Qu'on comprenne bien tout d'abord notre position : il ne s'agit pas pour nous de dénier l'éventualité d'une fantasmagorie oedipienne dans l'oeuvre de Julien Gracq, mais de ne pas lui accorder plus d'importance qu'elle n'en a effectivement du point de vue de la poétique gracquienne. Ainsi, la recherche, la découverte et l'analyse d'éléments biographiques explicites n'est pas toujours la meilleure méthode d'exploration, comme le souligne d'ailleurs Georges Didi-Huberman lorsqu'il analyse les dispositifs d'absence des oeuvres plastiques qu'il analyse. Dans les pages qu'il consacre par exemple au sculpteur américain Tony Smith, Georges Didi-Huberman note en effet : “ Heureusement, ces oeuvres n'ont rien d'introspectif : elles ne présentent ni le récit autobiographique, ni l'iconographie de leurs propres évidements. C'est ce qui leur donne cette capacité d'insistance devant nous à poser le vide en tant qu'question visuelle. Une question silencieuse comme un bouche fermée (c'est-à-dire creuse) ”, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p.79. L'absence, ou l'effacement du biographique, et particulièrement de ce qui se rattache explicitement à l'éros personnel, bien loin de jouer le jeu équivoque de la dénégation, permet en effet au créateur d'atteindre une zone plus essentielle du fantasme, dissimulée précisément sous l'anecdote oedipienne ordinaire chère à la psychocritique, celle d'une véritable métapsychologie de la création et de l'imaginaire poétiques, quel que soit l'art par lequel ils s'expriment : “ L'homme, l'*anthropos*, est bien là dans la simple présentation de l'oeuvre, dans le face-à-face qu'elle nous impose ; mais il n'a pas, lui, sa forme propre, il n'a pas la *morphè* de sa représentation ”, *Id.*, p.93. Telle est, selon nous la manière gracquienne d'aborder, d'élaborer et de composer poétiquement la logique du fantasme. Elle apparaît d'emblée dans *Au château d'Argol*, particulièrement en une scène comme celle de cette contemplation panique de l'océan, et ne cessera de se reprendre, de s'épurer et simultanément, de se préciser, dans l'oeuvre future. Ainsi, la figure privilégiée de la “ plante humaine ” nous semble correspondre à bien des égards à cette manifestation de l'homme sans forme propre dont parle Georges Didi-Huberman.

²⁰⁹ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.25.

une sorte de caresse dont le texte, faisant usage de la formule convenue de la description érotique “ **suivre les courbes** ” souligne nettement la valeur sensuelle, avant que ne monte l'image de l'oeil révolté à la pupille chavirée. Oeil d'agonie et de jouissance, rappelant la célèbre toile d'Odilon Redon, (peintre aimé des surréalistes comme on sait), globe détaché de tout visage, l'organe n'appartient pas cependant au registre fantastique. Il n'est qu'un objet fantasmagorique suggéré par le dispositif de la surface marine bombée. Mais par un étrange retournement de la logique fantasmagorique, il n'est pas projeté sur l'océan par la conscience affolée d'Albert, mais imposé du dehors, par le paysage lui-même. C'est donc encore une fois un “ **oeil monde** ”²¹⁰ qui sollicite le jeune homme, lui impose son effrayante énigme et fait planer le signe avant-coureur d'amour et de mort que la découverte du cimetière, quelques instants plus tard, l'arrivée de Heide accompagnant Herminien, le lendemain, puis, à l'autre bord du livre, la mort et l'ensevelissement de la jeune femme, déchiffreront et accompliront sous forme d'actes.

Abstrait de tout visage, l'oeil organique de l'indéterminé qui regarde ainsi explicitement Albert et s'adresse à son âme, en lui posant “ **le plus insoutenable des problèmes** ”, exemplifie de manière singulière le mode fondamental de l'être-au-monde dans *Au château d'Argol*. Albert ne se contente pas de contempler le paysage marin qui s'offre à ses yeux. Il en éveille, par sa seule présence, les puissances latentes qui sont, comme ici, au sens strict du terme, des puissances visionnaires, grosses de tous les événements à venir. Que cet oeil inhumain épousant la courbure de l'horizon océanique, redessine de surcroît celle du globe, mais par l'intermédiaire de l'étendue marine plutôt que la ligne précise d'un fond de paysage terrestre articulé au ciel, révèle en filigrane que l'être-au-monde n'est pas seulement dans la jouissance stupéfaite de posséder et parcourir un territoire, mais plus essentiellement confrontation avec l'élément menaçant de l'indifférencié. Cette dynamique de confusion et de tentation se manifeste d'ailleurs ouvertement, puisque “ **de minces lignes blanches qui semblaient répéter à peu de distances dans l'élément liquide les dessins compliqués des festons de la baie s'avançaient par moment en silence vers le rivage** ”²¹¹.

Albert peut alors découvrir les tombes “ **vers le fond de la baie, à l'endroit où les tristes herbes des sables faisaient place aux grèves nues** ”, sous la forme d'un “ **mélancolique assemblage de pierres grises et usées, façonnées par la main de**

²¹⁰ Selon l'expression de Christine Buci-Glucksmann, dans *L'oeil cartographique de l'art*, op. cit., p.13.

²¹¹ *Au château d'Argol*, op. cit., p.25. Julien Gracq n'est pas le seul écrivain à souligner l'effet angoissant de ces lignes d'écume venant inquiéter la surface de la mer. Alain Robbe-Grillet signale la fascination panique devant ce même phénomène. Dans *Le miroir qui revient*, l'auteur rapporte en effet sa lecture enfantine d'un conte de Rudyard Kipling intitulé *Le perturbateur de trafic* dans lequel un gardien de phare isolé dans la mer de Sonde croit que les raies d'écume formées à la surface de la mer sont provoquées par le passage des navires. Alain Robbe-Grillet, que des cauchemars à thématique océanique ont tourmenté à cette époque de sa vie ajoute “ Les petites lignes d'écume blanchâtre qui dessinent sur l'eau mouvante, au calme trompeur, des systèmes de courbes parallèles, dont l'ensemble glisse de façon presque imperceptible mais continue, toujours dans le même sens interminablement, j'ai passé des heures à les contempler dans mon enfance, entre les rochers de Brigognan ”, *Le miroir qui revient*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984, p.84-85. Signalons aussi l'étude consacrée à la couleur bleue par Michel Pastoureau, dans laquelle cet auteur analyse la symbolique diabolique, ou au moins inquiétante, de la rayure et de ses multiples variations dans l'histoire de la peinture. Michel Pastoureau, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2000.

l'homme ”²¹². Il ne s'agit plus cette fois d'un dolmen ou d'une mesure, mais d'un cimetière en ruine doublement emprunté à la tradition romantique, comme l'annoncent son caractère “ mélancolique ” et sa situation face à l'océan, situation qui rappelle aussi les plans célèbres du *Nosferatu* de Murnau, dans lesquels on voit le personnage de Mina contempler indéfiniment les roulements de vagues sur le rivage, auprès d'un cimetière marin à demi affaissé dans le sable. C'est justement le sifflement et la circulation du sable corrosif érodant les tombes et leurs croix gaéliques, ensevelissant peu à peu le cimetière, et lui conférant la valeur d'une véritable épiphanie du néant, qui retient l'attention d'Albert : **“ Aucune inscription déjà n'était plus visible, et l'agent de cette impitoyable et deux fois sacrilège destruction était révélé par le sifflement incessant des grains de sable dont le vent, seconde après seconde, et avec un acharnement atroce, projetait la fine poussière sur le granit. Il paraissait couler de Sa paume inépuisable, c'était le sablier horrible du Temps ! ”**²¹³.

Derrière l'imagerie médiévale et romantique de la mort se profile cependant une expérience plus originale. Fidèle à la logique mise en évidence par Georges Didi-Huberman, selon laquelle **“ ce que nous voyons nous regarde ”**, ainsi qu'à celle de l'objectivation démoniaque, définie par Michel Guiomar, Albert n'éprouve devant le cimetière abandonné qu'une **“ morbide curiosité ”**, et **“ attachant son cheval à la branche d'une des croix de pierre, il en parcourut avec rapidité les allées étouffées par le sable ”**²¹⁴. La bête imprudemment attachée à la croix scelle de toute évidence un pacte avec la mort : l'animal vital ne reparaitra désormais plus que dans des circonstances funèbres, notamment au huitième chapitre, “ L'Allée ”, lorsque Albert et Heide découvriront le corps inanimé d'Herminien, blessé par le sabot de sa monture. Or, c'est déjà l'Allée qui se manifeste ici de façon spectrale. La branche de la croix peut en effet se lire comme l'embranchement d'un carrefour, semblable à celui auprès duquel Albert et Heide feront leur macabre découverte. En outre, ce sont déjà des allées que le jeune homme parcourt de son pas rapide, comme s'il était pressé, attiré vers quelque but ou acte sacrilège, d'ailleurs annoncé par la **“ sacrilège destruction ”** que le sable fait subir aux tombes. Il semble alors qu'Albert, obscurément révélé à lui-même par l'oeil hideux qui vient l'instant d'avant de se tourner vers lui, obéit à une impulsion sauvage qui le désigne comme meurtrier et victime originels, à la place d'Herminien et de Heide. Son pas rapide semble aussi indiquer, mais à l'avance, la précipitation des dernières lignes où se jouent sa fuite et sa propre mort, comme si passait une première fois, à l'état spectral, le final du livre²¹⁵.

²¹² *Id.*, p.25-26.

²¹³ *Ibid.*, p.26. Bernhild Boie commente ainsi ce passage : “ Le sable qui s'égrène, l'eau qui coule goutte à goutte... Dès ce premier livre un système d'images se crée pour dire le temps irréversible. (Voir aussi, par exemple, *Un beau ténébreux*, p. 237 ; *Le Rivage des Syrtes*, p. 612 ; *Un Balcon en forêt*, Corti, 1958, p.227.) Toutes ces images renvoient d'évidence à la mort. *Au château d'Argol* impose cette alliance avec plus d'insistance que les textes tardifs ”, note 1 de la page 26, p.1152. On peut ajouter à cette remarque qu'au-delà de la logique poétique d'*Au château d'Argol*, se met ainsi en place une situation fondamentale de l'être au monde, qui n'est pas seulement celle des personnages, mais par eux, celle de leur auteur.

²¹⁴ *Ibid.*, p.26.

Une fois de plus, Albert se trouve sollicité et instrumentalisé par le monde argolien, puisque une des croix se signale à son regard par l'étrangeté de sa situation : **“ Mais ce qui sembla à Albert à tous égards plus troublant (...) était qu'aucun des renflements encore visibles du terrain, (...) n'apparaissait dans ses environs immédiats (...) de sorte que l'âme hésitait longuement à prononcer si cette croix figurait encore ici le signe de la mort couchée à son pied dans le sol, ou au contraire affrontait le peuple endormi des tombes pour lui présenter l'image orgueilleuse de la Vie éternelle présente encore au milieu des plus funèbres solitudes ”**²¹⁶. Outre la dialectique de la vie et de la mort, évidente et souvent commentée, le dispositif de cette croix sans tombe intéresse pour ce qu'il suggère une autre dialectique, celle d'une absence paradoxale qui traverse sans doute tout l'ouvrage, mais trouve ici l'une de ses plus pures actualisations.

La tombe sans contenu n'est pas le lieu du révolu irréversible, mais bien plutôt de l'achèvement non-accompli, en un tout autre sens que celui de la tradition chrétienne qui l'indique comme ultime demeure au croyant ainsi averti du caractère transitoire de toute existence terrestre. Inverse parfait du tombeau vide de la Résurrection, cette tombe en attente dont la croix s'identifie à un **“ gibet équivoque et disponible ”**²¹⁷ propose à Albert une véritable énigme et suscite aussitôt chez lui un geste étrange : **“ une force guida alors son bras, tandis que, gardant sur son visage le sourire presque insensé que faisaient naître en lui de secrets rapprochements, il marchait vivement vers la croix, et, s'armant d'un éclat de pierre aigu, y gravait grossièrement le nom de HEIDE ”**²¹⁸.

Ce passage mérite toute l'attention, car il concentre violemment l'un des coeurs battants du livre. La tombe vacante figure en effet une forme singulière d'absence en ce qu'elle creuse le défaut de son vide au milieu du cimetière, lieu par excellence où l'humanité figure le néant, c'est-à-dire la dissemblance absolue. A l'absence de ce qui fut, seulement indiquée par les croix et les renflements de terre, répond l'absence de ce qui n'est pas encore néant, absence que la désignation de la jeune femme, elle-même absente en cet instant, et encore inconnue d'Albert, vient souligner, ou creuser d'un vide supplémentaire. On songe à lire ce passage dont l'avertissement résonne et rayonne à travers tout l'ouvrage, à la formule de Pierre Férida : **“ l'absence est, peut-être, l'oeuvre de l'art ”**²¹⁹, et c'est bien à un geste primitivement esthétique et pulsionnel que se livre alors Albert, en gravant le nom de Heide sur la croix. Mais, encore une fois, cette dialectisation de l'absence s'avère surprenante. Les renflements de terre disent curieusement en filigrane une monstrueuse plénitude du néant, tandis que le nom gravé

²¹⁵ Cette soudaine précipitation, dans un livre qui compte peu d'actes instantanés, mais privilégie au contraire l'accumulation des pressentiments en de longues durées chaque fois associées à un espace donné, indique le caractère essentiel de ce passage. On songe en outre, mais sous une forme inverse, à la manière dont le compositeur Gustav Malher, fait repasser en accéléré le motif initial du premier mouvement dans le finale de sa première symphonie.

²¹⁶ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.26.

²¹⁷ *Id.*, p.26.

²¹⁸ *Ibid.*, p.26-27

au-dessus de la tombe vacante anticipe évidemment toute la courbe funèbre du drame.

La présence au monde devient donc un geste symbolique de mort, pour une absente ainsi vouée à l'enfouissement, par l'effet d'une véritable furie démoniaque, comble de plénitude spirituelle et corporelle obscure qui s'empare d'Albert en cet Urgrund par excellence qu'est le cimetière. Tout aussi troublant est le fait que la tombe anticipée de Heide est elle-même ancienne par la croix qui en marque le futur emplacement. C'est donc au lieu immémorial de ce cimetière gaélique qu'est gravé le nom de la jeune femme, pour l'heure encore emportée dans la vigueur de son existence agitée et de sa sensualité mystérieuse. Le nom donne symboliquement corps à celle qui ne se manifestera et ne s'incarnera pour les sens bouleversés d'Albert, que le lendemain, vendredi, jour de la Passion. Simultanément, la gravure des lettres²²⁰ qui le composent, à l'aide d'un éclat de pierre évoquant une arme préhistorique bien davantage que le ciseau d'un sculpteur, est lui-même évidemment, annonçant la blessure, le viol, et le repli final sous la terre²²¹.

Le paysage apporte aussitôt une réponse au geste d'Albert, sous la forme d'une nouvelle apparition annonciatrice de mort : “ **Un voile d'ombre s'appesantit à ce moment sur l'enclos des tombes, et Albert rejeta la tête en arrière, tant pour discerner la cause de cette soudaine éclipse que pour jouir une dernière fois du spectacle de la baie. Un énorme nuage naviguait alors avec lenteur au-dessus des espaces de la mer, comme le visiteur miséricordieux de ces plaines liquides ignorées des vaisseaux** ”²²². L'oeil révolté de l'horizon subit une nouvelle métamorphose qui est simultanément éclipse et apparition. Le nuage qui s'avance projette son ombre sur les tombes sous la forme d'un voile. Ce ne sont plus les jeux de diffraction auratique du manoir, mais une présence presque palpable de l'obscur, comme si cette ombre était une clarté noire promenée sur l'espace, selon la dialectique du blanc et du noir signalée par Jean-Louis Leutrat qui remarque notamment combien “ **Gracq prend plaisir à disposer des éclairs ou des taches de lumière sur un fon uniformément sombre** ”²²³.

La matière du nuage reflète elle-même cette dualité, dans une articulation du plein et du creux, du blanc et du noir, en raison du contraste qui se développe “ **entre son**

²¹⁹ Pierre Férida, *L'Absence*, Collection Connaissance de l'inconscient, Gallimard, Paris, 1978, p.7. L'absence se formule et se dessine objectivement pour la première fois, dans ce passage d'*Au château d'Argol*. Sa paradoxale manifestation ne cessera plus de revenir hanter l'écriture de Julien Gracq, jusque dans les oeuvres autographiques, selon de nombreuses modalités qu'il n'est pas encore temps d'indiquer. Songeons seulement au personnage de Jacques Nueil dans *Le Roi Cophetua*, ou à celui d'Irmgard dans *La Presqu'île*. La présence au monde, telle que Julien Gracq l'interroge et la déploie dans son écriture contient en quelque sorte l'absence à l'oeuvre. Le motif de l'attente, si souvent célébré et étudié le signale à lui seul.

²²⁰ Lettres capitales qui annoncent au sens presque jouvien du terme que nous sommes ici en présence d'une “ scène capitale ”.

²²¹ Ici encore, la fascination érotique associée à la tombe et à l'ensevelissement futur de la femme désirée, possédée, et pour cela même blessée à mort, évoque, certes sur un mode bien différents les mystères joviens du désir et du sépulcre.

²²² *Au château d'Argol*, op. cit., p.27.

²²³ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, op. cit., p.91.

ventre bombé, d'un blanc pur éblouissant et les profonds golfes d'ombre qui paraissaient s'ouvrir dans son sein ”²²⁴. On retrouve alors une nouvelle fois l'articulation de la surface et de la profondeur, mais celle-ci, abandonnant la référence oculaire des pages précédentes, fait cette fois jouer l'image du ventre de la femme enceinte, surface bombée et polie dont le scintillement éblouit, repli ombré évidé en profondeur. Cependant, la vision du nuage n'est grosse d'aucun enfant. Elle ne promet que le néant qu'elle matérialise par la scansion des volumes concaves et convexes, reprenant en sa substance les renflements des tombes. De même un abîme de lumière se superpose à celui des tombes, donnant le sentiment de révéler au dehors leur contenu d'absence. Parallèlement, l'occultation du soleil s'accompagne d'un regard de plénitude qui veut jouir encore du paysage. Une seconde superposition s'effectue ainsi, celle de la fascination du rien, celle de la possession du monde capturé dans le champ visuel d'Albert.

Le renversement du visage vers l'arrière traduit cette fusion dans un geste qui est autant celui du paroxysme amoureux que de l'ultime sursaut de l'agonie. Cependant, cette liaison n'indique pas seulement l'ambiguïté cruelle du désir ; elle identifie d'avance Albert et Heide dans la mort qui les atteindra au chapitre final. Le rivage désolé mérite plus que jamais son nom de “ **paysage de mort** ” où les pas du cheval renvoient “ **le seul signe de vie qui animât encore les grèves désertes** ”²²⁵.

B) Descente dans le paysage élémentaire de la mort

Le dernier chapitre d'*Au château d'Argol* vient refermer cet encadrement funèbre. Intitulé *La Mort*, il n'est pas seulement le dernier écho du second chapitre, mais aussi son accomplissement. Au cimetière qui proposait l'espacement destiné à recevoir les corps d'Albert et de Heide, succède désormais le comblement de cet espacement par le néant où sont engloutis successivement ces deux personnages. Dès lors, l'espace d'Argol n'est plus vécu sur le mode de l'expansion panoramique mais celui d'une clôture progressive. Il n'est plus le paysage des signes latents où se projettent de façon prophétique les étapes du drame, mais chambre mortuaire où descendent avec gravité les trois protagonistes.

Les images du cheminement vers le bas jalonnent en effet cet ultime chapitre. La plongée vers l'abîme se manifeste d'abord sur le plan cosmique par l'avancée de la saison : “ **Et les jours, en s'enfuyant, de plus en plus courts, de plus en plus sombres, prêtaient à la présence chaque fois plus incertaine d'Herminien un charme angoissant et funèbre** ”²²⁶. De même que le voile sombre du nuage éclairait négativement les tombes, le déclin automnal libère la fascinante obscurité d'Herminien qui devient un “ **ange noir et fraternel** ”, un Visiteur au sombre manteau ”²²⁷. Le glissement

²²⁴ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.27.

²²⁵ *Ibid.*, p.27.

²²⁶ *Ibid.*, p.87.

²²⁷ *Ibid.*, p.87.

se poursuit dans le parcours des deux adversaires partis à la recherche du passage secret signalé sur le plan du château : “ **Ils descendirent dans le grand salon, que la pâleur fuligineuse du ciel, encore assombrie par les épaisses draperies de soie, emplissait alors d'une obscurité lugubre** ”²²⁸ .

Désormais, les pièces du manoir ont perdu leur splendeur lumineuse. La pâleur du ciel est l'un des modes de l'obscurité, puisqu'elle peut être davantage assombrie par les draperies de soies, tandis que celles-ci suggèrent ouvertement le suaire. Ce resserrement du monde argolien s'accompagne donc d'une réduction du spectre des couleurs. Jamais le récit n'avait autant mérité son nom de “ **roman noir** ”, qu'en ces pages presque achromes à force de ténèbres, au point où les valeurs nocturnes finissent par devenir une espèce particulière de substance dont témoignent notamment l'épaisseur des draperies et la saturation de l'espace du grand salon empli d'obscurité. Nous sommes donc bien, selon le terme employé par Jean-Louis Leutrat “ **Au coeur des ténèbres** ”²²⁹ . La plongée dans le souterrain, à la seule lumière d'un flambeau vient confirmer cette impression. L'être-au-monde n'intéresse donc plus la propagation du regard et du corps en mouvement à travers de vastes étendues incisées en profondeur, mais se dégrade en coagulation fusionnelle des trois protagonistes à l'intérieur de substance ténébreuse qui les enveloppe. C'est alors que s'effectue pleinement l'expérience de l'infra-monde annoncé dès l'origine par tous les signes latents du récit. Désormais, les personnages s'avancent en effet dans une matière nocturne chaotique, à l'image du boyau délabré dans lequel ils se frayent “ **un chemin avec difficulté au travers de plâtras et de poutres rongées par le temps dont les débris s'affaissaient souvent jusqu'au sol** ”²³⁰ .

Lorsque Herminien et Albert parviennent enfin dans la chambre d Heide, c'est pour trouver les mêmes ténèbres substantielles, plus condensées qu'en tout autre lieu du château : “ **Une obscurité presque complète, à cette heure extrême de la chute du jour, régnait dans toute la pièce, emplie des effluves d'un parfum pénétrant qui nageait autour des fourrures et des draperies claires, et posait sur tous les objets le sceau d'une si secrète intimité qu'Albert et Herminien s'arrêtèrent comme au seuil d'un lieu interdit** ”²³¹ . Si paradoxalement le souterrain gravit de l'intérieur la masse du château jusqu'aux étages supérieurs pour déboucher dans la chambre de la jeune femme, ce n'est pas que la logique de la descente soit pour autant contredite, comme l'indique l'indication de l'heure qui est celle de “ **la chute du jour** ”. A ce stade du récit, de même que les ténèbres envahissent progressivement le manoir, et noient le regard dans une étrange visualité nyctalope, l'infra-monde contamine tout l'espace, de sorte que le haut est comme happé par le bas, selon la logique de ce souterrain qui se hisse comme un serpent jusqu'à l'étage où habite Heide. La matérialité des ténèbres emprunte cette

²²⁸ *Ibid.*, p.88.

²²⁹ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.91.

²³⁰ *Ibid.*, p.88-89.

²³¹ *Ibid.*, p.89.

fois sa densité aux parfums.

A l'image de l'obscurité lugubre qui emplissait tout à l'heure le grand salon, les effluves saturent la chambre de nuit charnelle douée d'une étrange vie marine. La chambre de Heide devient alors le lieu d'un interdit qui intéresse aussi bien le désir érotique que la hantise du sépulcre. Métonymie du sexe féminin et de la tombe, la pièce se signale d'ailleurs bientôt par un évidemment conservant l'empreinte du corps absent : "**Les yeux d'Albert se posèrent alors sur le lit qui conservait en des courbes d'une grâce infinie et voluptueuse comme l'empreinte toute récente d'un corps de femme, qui paraissait l'écraser encore de sa riche et toute puissante splendeur, de la pesanteur ravissante de ses membres fatigués – et tout son corps fut saisi d'un tremblement horrible**"²³².

L'horreur finale suscitée par cette sensuelle vision, pour inattendue qu'elle semble, répond logiquement au spectacle du drapé. Le lit montre en effet une image fantôme qui est celle de l'absence, une fois encore exhibée d'avance, à l'état contradictoire de plénitude par défaut. Il ne s'agit plus seulement, comme au début du récit, d'un destin révélé dans la visite de signes prémonitoires, mais d'une manifestation du néant dans un étrange mode substantiel. Heide s'y révèle non seulement comme une future morte, mais elle devient la mort elle-même dans toute son effrayante pesanteur érotique.

Empreinte par anticipation de sa propre absence, Heide renvoie bientôt Albert au spectacle de son visage reflété dans un ultime miroir prophétique : "**D'une main tremblante de fièvre, il alluma un flambeau posé près de lui sur la table et, du fond de l'obscurité de la chambre, il vit venir vers lui, réfléchi dans un haut miroir de cristal, sa propre et énigmatique image**"²³³. La scène est même doublement prophétique en ce qu'elle annonce déjà la phrase finale d'*Un beau ténébreux* : "**De nouveau il entendit la porte s'ouvrir, et, calme, du fond de la chambre, il vit venir à lui sa dernière heure**"²³⁴. Dans les deux oeuvres, en effet, une médiatrice féminine est associée à la mort, mais chacune agit selon un mode spécifique. Heide, violée par Herminien puis déposée à l'état de pli spectral dans les draps d'un lit vide, et bientôt ensevelie dans le cimetière bordant l'océan, préfigure dans sa chair, sa sauvage mise à mort érotique et sa disparition, le violent trépas d'Herminien, tandis que Dolorès, unie à Allan par le pacte d'une promesse irrécusable, entre dans la chambre du beau ténébreux sous la forme allégorique de "**sa dernière heure**", et de revenante fatale se manifestant à nouveau sur la lisière finale du récit. Cette étrange manifestation fatale de Dolorès replie d'ailleurs l'ouvrage dans une ultime résonance nervalienne venue de l'*Artémis des Chimères*. A la différence d'Allan, ce que voit Albert en se penchant sur le miroir, n'est cependant pas la condensation de sa mort prochaine dans l'avancée solennelle d'un double féminin, mais celle de son seul visage accouru des profondeurs et marqué de profondes altérations acquises "**au cours de ces dernières semaines**"²³⁵.

²³² *Ibid.*, p.89.

²³³ *Ibid.*, p.90.

²³⁴ *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.263.

L'image ainsi contemplée révèle une mutation accélérée dont le résultat n'est pas sans faire songer au devenir morbide et répugnant du portrait dissimulé par le Dorian Gray d'Oscar Wilde : “ **Ses narines dilatées, dont les cloisons presque diaphanes communiquaient à son visage l’empreinte d’une haute spiritualité, avaient pris une consistance cireuse qui semblait traduire un lent dépérissement du tissu vivant. Un pli amer marquait ses lèvres. Mais surtout ses yeux brûlant d’une clarté tremblante comme celle d’un fanal au fond de leurs orbites creuses, comme transfigurées par l’expression habituelle d’une peur au-delà de toutes les épouvantes, et dont les profonds ravages attestaient maintenant le caractère d’incontestable familiarité, réfléchis alors du fond de cette obscurité vitreuse, le frappèrent brusquement d’une horreur et d’un dégoût tels que, saisissant d’une main le flambeau de cuivre, avec une fureur démente il le projeta contre le miroir dont les mille éclats retentissants jonchèrent en un instant le plancher** ”²³⁶.

C'est encore une empreinte qui se dévoile ici, celle d'un mal énigmatique agissant de l'intérieur et provoquant, plus qu'une simple mutation, un véritable évidemment charnel et moral exprimant la peur et le dégoût. Le teint cireux, les orbites creuses, le fond d'obscurité vitreuse sur lequel se détachent les contours du visage, donnent à voir le visage d'un mort vivant. L'impression est confirmée par les deux affects dominants. La peur qui transfigure la face d'Albert à l'envers de la spiritualisation radieuse du visage du Christ ressuscité tel qu'il se révèle aux pèlerins d'Emmaüs, outrepassé toutes ses formes terrestres ordinaires. C'est une peur radicale, une peur de l'autre monde, ou encore du néant prenant corps, ainsi que le suggèrent implicitement l'usage de l'italique et la formulation à double sens. A cette peur répond un violent dégoût préparé par une mutation graduelle. La peur réverbérée par ce regard d'outre-tombe n'a pas en effet le caractère de grandeur sublime qu'on attendrait, mais témoigne d'une familiarité qui, jointe à la trouble matérialité vitreuse de l'obscurité, fait passer Albert de la pure épouvante à l'horreur puis au dégoût, par un processus de dégradation affective redoublant le dépérissement des chairs. Il semble que le jeune homme assiste de l'intérieur et de l'extérieur au processus de sa propre corruption. Le monde cesse soudain d'être un pan distancié sur lequel se projetterait l'intimité secrète de l'âme, comme il cesse également d'être l'horizon et le complexe de forces élémentaires chargés de porter et d'exprimer sourdement les avertissements d'Argol. Il n'y a plus à présent que cette double présence à soi sur le double fond de la nuit sensorielle et spirituelle. Lumière et ténèbres vont alors coïncider d'une manière toute aussi surprenante que dans la scène du souterrain.

L'éclatement du miroir permet en effet que remonte une image semblable à “ **la bulle d'un gaz empoisonné** ”, qui, du milieu de la nuit complète impose justement le souvenir du “ **lit de fête et de splendeur, tout paré de blanches draperies, qu'il avait entrevu un instant à la lumière de la torche** ”. A cette image se superpose celle “ **de Heide nue, qu'il appelait de toutes les lèvres fraîches de sa bouleversante empreinte et, près d'elle, comme un ange sombre et déchaînant comme en se jouant toutes les frénésies, toutes les pétrifiantes délices du sacrilège, il lui sembla**

²³⁵ *Au château d'Argol, op. cit., p.90.*

²³⁶ *Id., p.90-91.*

qu'Herminien, avec une étrange fixité, tenait son regard rivé à l'éblouissante blessure "²³⁷. Le moment du noir complet et de l'éclatement du miroir est donc celui d'une illumination, donnée par l'intensité des tons, la puissance visionnaire de l'intuition, la conjonction des figures superposées ou adjointes. L'acte de briser le miroir ne signifie d'ailleurs pas seulement l'accomplissement d'une traversée des apparences.

Albert se précipite littéralement à l'intérieur des images auratiques apparues dans le premier chapitre, lorsque les jeux de la lumière brouillaient les configurations spatiales et projetaient le réseau d'un écran labyrinthique empêchant de localiser et de mesurer le point focal de la profondeur. En crevant l'écran des manifestations virtuelles, il pénètre simultanément les replis de son être le plus intime et ceux de l'arrière-monde argolien.

Les nuées architecturales du premier chapitre viennent en effet coïncider avec les constructions fantasmatiques qui unissent et opposent les personnages. L'exploration du souterrain débouchant dans la chambre de la jeune femme pour révéler l'empreinte fascinante de son corps préparait déjà cette transition. Le jeu d'images qui monte à présent dans la nuit prolonge et parachève donc les suggestions initiales. Il fait en l'occurrence bien plus qu'avouer une simple solidarité symbolique des visions spatiales et des configurations spirituelles. Ces dernières sont l'état ultime du manoir, sa véritable structure secrète portée à son plus haut degré d'incandescence. Si la vision d'Albert ajoute à l'édifice matériel sa propre construction fantasmatique, elle n'oeuvre pas sur le seul plan du sens figuré, mais, soulignant la double nature substantielle et mystique du château, révèle que celui-ci ne parvient à la complétude architecturale que par un travail de structuration fantasmatique.

Désormais, la perception spatiale des lieux n'est plus nécessaire, relayée et approfondie qu'elle est soudain, par l'image stratifiée du lit, de la jeune femme offerte et de son sacrificateur. Il n'est au demeurant guère étonnant que la mort de Heide suive de peu cette révélation. Pour l'heure, ce qui s'effectue et n'a pas encore trouvé son point de résolution absolu, montre déjà combien l'univers argolien est immanquablement fidèle à sa vocation initiale d'espace révélateur phagocytant les consciences et les pliant à sa loi essentielle en les associant à son corps obscur être-au-monde ne signifiant ici rien d'autre que de se laisser fasciner, guider et oeuvrer par les signes latents et bientôt envahissants, du paysage. Il ne s'agit pas tant de lire et d'interpréter les indices d'une menace à laquelle il serait possible et nécessaire d'échapper, que d'accomplir un destin inhérent au domaine d'Argol, destin qui est alors accomplissement de soi.

Or, dans la vision d'Albert, cet accomplissement se joue par l'éclatement et la déchirure. La destruction du miroir permet en effet de passer sur une autre scène où la violence illuminée succède aux suggestions des empreintes et des reflets. Le récit se transporte ainsi d'un univers de grisaille cerné de nuit – demi-jour spectral de la chambre aux draps marqués par le corps absent, clarté cireuse du visage aperçu à la lueur d'un flambeau dans un miroir de cristal, obscurité vitreuse. Un voile se déchire qui laisse surgir d'étranges lueurs. Une fois encore, les travaux de Georges Didi-Huberman offrent de précieuses indications qui peuvent contribuer à une meilleure lecture de ce transit fantasmatique. Etudiant les travaux de l'artiste italien Claudio Parmiggiani, Georges

²³⁷ *Ibid.*, p.91, pour ces trois citations.

Didi-Huberman analyse l'articulation des images et des souvenirs d'empreintes et de traces avec un arrière-fond dissimulé que le dispositif plastique, stylistique, ou plus simplement mémoriel, laisse parfois surgir dans la plénitude de leur virulence incendiaire. Il relève la présence de telles figures dans des oeuvres aussi diverses que les dispositifs spatiaux de Claudio Parmiggiani, tel passage *des Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke, ou la *Crucifixion* de Roger van der Weyden : **“ Quand il répond à la question du critique d'art (“ Quel a été ton premier atelier ? ”), Parmiggiani déchire sa propre réponse en laissant revenir l'image d'un autre contraste. Dans la grisaille du paysage, en effet la maison était d'un rouge d'autant plus intense qu'il était surinvesti ”**²³⁸.

Ce surinvestissement tient à la couleur de la maison, qui, avant d'être l'atelier de l'artiste, a été la demeure de son enfance, à sa réputation de lieu de rendez-vous politique clandestin et à sa destruction finale par un incendie. Dans le passage qu'il consacre à Rilke, Georges Didi-Huberman écrit : **“ Même lorsqu'il décrit la grisaille d'une simple matinée d'automne, Rilke n'oublie pas les éléments de contraste – rais de lumière, taches écarlates – d'où la nappe cendrée des choses prendra toute sa puissance atmosphérique : “ La partie éclairée était recouverte d'un brouillard comme un rideau de lumière. Grises dans la grisaille, les statues se chauffaient au soleil, dans les jardins encore voilés. Quelques fleurs isolées se levaient des longs parterres et disaient : Rouge , d'une voix effrayée ”**²³⁹. Le philosophe écrit enfin au sujet de la *Crucifixion* de Roger van der Weyden : **“ Même lorsqu'il a peint la quasi-grisaille du grand deuil christique – Marie effondrée dans le poids de sa robe, son visage et ses mains aussi pâles que le drapé du tissu et la pierre environnante - , Roger van der Weyden n'a pas oublié de blesser notre regard, donc d'atteindre notre mémoire, par un grand pan de couleur rouge ”**²⁴⁰.

De l'ensemble de ces références, de leur analyse et des commentaires qui accompagnent celles-ci, le philosophe dégage une manière de loi générale : **“ Si les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie, c'est que l'image, mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet état de survivance qui n'appartient pas à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement ”**²⁴¹.

²³⁸ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, Air, poussière, empreinte, hantise*, Minuit, Paris, 2001, p.15.

²³⁹ *Id.*, p.17. Pour la citation de Rilke, voir *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, p.558 OEuvres, I. Proses, Le Seuil, Paris, 1966. Les “ rais ” et “ taches de lumière ” mentionnés ne sont pas sans faire songer aux “ éclairs ” et “ taches de lumière ” disposés “ sur un fond uniformément sombre ” dont parle Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, op. cit., p.91.

²⁴⁰ *Id.*, p.17. L'artiste blesse le regard par un pan de rouge, tout comme Heide est blessée pour le yeux d'Albert d'une plaie dont s'écoule son sang rendu ténébreux par la nuit. Ce rouge secret renvoie encore au pan d'azur qui fermait initialement la vue dans le premier chapitre.

²⁴¹ *Ibid.*, p.16.

De nombreux éléments de cette méditation consacrée aux surfaces grises de l'empreinte et à leur arrière-monde violemment lumineux, semblent intéresser la vision d'Albert. Celle-ci procède en effet d'une série de manifestations imprimées de l'extérieur sur la rétine, sous forme de traces, qui ont d'autant plus la valeur de restes qu'elles désignent dans un cas la victime d'un attentat violent, qui se donnera bientôt la mort, dans l'autre un visage de mort vivant qui ne tardera pas non plus à recevoir le coup fatal d'une arme meurtrière. La seule différence, qui tient à la spécificité poétique du récit, est que toutefois, dans ces deux cas, les traces se rapportent moins au passé qu'elles n'anticipent un futur presque immédiat, prenant ainsi le sens paradoxal de signes avant coureurs, même si l'empreinte du corps de Heide renvoie aussi à l'agression perpétrée par Herminien. Il est vrai qu'à ce stade presque final du récit les réseaux de d'images s'entrecroisent si étroitement que chacune joue souvent un double rôle d'annonce et de rappel.

Derrière l'image du visage d'Albert, brutalement brisée, se profile donc une scène violente dont les éléments sont d'abord empruntés à la mémoire. Le souvenir de la chambre vide entrevue en compagnie d'Herminien, quelques pages auparavant, se conjugue aussitôt avec l'image de Heide nue, image elle-même construite à partir d'un faisceau de souvenirs. C'est d'abord celui des scènes de la forêt au troisième chapitre intitulé Herminien. Heide y apparaît dans les postures sensuelles d'une esclave "**entièrement soumise**", élevant "**vers lui les trésors d'un corps qui lui était tout entier dévoué**"²⁴². Dans cette même scène, où le déshabillé de soie de la jeune femme a valeur d'une dénudation par le jeu des voiles et des transparences, l'acte de voir s'accompagne déjà d'une perception fantasmagorique de la chair exhibée : "**Et telle était en elle l'explosion de la vie qu'il lui paraissait que son corps allait s'entrouvrir comme une pêche mûre, sa peau dans toute sa massive épaisseur s'arracher d'elle et se retourner tout entière vers le soleil pour épuiser les feux de l'amour de toutes ses artères rouges, et sa chair la plus secrète s'arracher aussi depuis le fond d'elle-même en lambeaux convulsifs et jaillir dans ses mille replis (...) dans une inouïe, dernière et terrible nudité**"²⁴³. C'est ensuite le souvenir du corps glorieux déployé sur la plage au début du cinquième chapitre, lorsque la jeune femme se montre "**dans sa radieuse nudité**"²⁴⁴ devant les deux hommes immobiles. C'est enfin le souvenir du corps blessé et soigné par Albert, au carrefour du septième et du huitième chapitre, peu avant que la plaie sacrilège ne se transmette à Herminien.

A la pâleur cernée de nuit du miroir montrant le visage spectral, puis à l'épaisse obscurité de son éclatement, succède l'intensité lumineuse et la luxuriance sensuelle des images évoquées, qu'il s'agisse du "**lit de fête et de splendeur**", des parures de

²⁴² *Au château d'Argol, op ; cit.*, p.38.

²⁴³ *Id.*, p.39. La vision imaginaire de Heide à l'état d'explosante fixe sensuelle désigne bien évidemment la parenté symbolique d'Albert et d'Herminien par-delà ce qui les oppose. Elle souligne aussi chez Albert la capacité de pressentir les événements futurs, sur un autre mode que celui de la simple traduction affective des suggestions du paysage ou celui du geste somnambulique de graver le nom de Heide sur la pierre tombale encore vierge.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.45.

draperie, ou de “ **l'éblouissante blessure** ” marquant la chair de Heide. Cette déchirure ouvre de l'intérieur la vision d'Albert, répétant à la fois l'image du sang éclaboussant son ventre “ **comme les pétales d'une fleur vive** ”²⁴⁵, et celle de la chair arrachée à elle-même dans un retournement extatique et cruel. S'ajoute à ce dispositif la présence imaginaire d'Herminien “ **déchaînant comme en se jouant toutes les pétrifiantes délices du sacrilège** ”, tandis qu'entre Albert et le couple maudit “ **des gouffres d'une nuit humide semblaient soudain rouler et déchirer au plus profond un espace sans bornes et le rejeter toujours plus loin, à jamais retranché, à jamais seul** ”.

C'est donc une triple déchirure qui marque ce passage, celle du voile du miroir, celle de la blessure éblouissante, celle des ténèbres démesurées qui rejettent Albert dans la solitude. Comme le note Georges Didi-Huberman dans son commentaire des images fendues chez Parmiggiani, Rilke et Roger van der Weyden : “ **Le pouvoir de l'air (son coloris, sa poussière, sa diaphanéité) ne va jamais sans l'événement (rai, tache blessure) qui le déchire** ”²⁴⁶. Une telle formule semble s'appliquer admirablement à la scène de la vision d'Albert, tant elle en synthétise les éléments et les organise à son insu dans leur trajet quintessenciel. Certes, il ne s'agit pas de tenter ici une métapsychologie du deuil, de la mémoire et des hantises, tels que le philosophe les analyse dans son ouvrage, mais plutôt d'éclairer certaines des structures et des énergies à l'oeuvre dans le récit de Julien Gracq, afin de discerner plus nettement les singularités poétiques qu'elles révèlent. Pour avoir traversé le voile des images auratiques du premier chapitre, pour avoir suivi sans reculer, malgré la tension de l'effroi, le chemin de désir et de violence qui se tend d'un bout à l'autre du récit, Albert accède par le moyen de sa vision à une sorte de chambre intérieure où sont soudain cristallisés dans une ultime figure emblématique, tous les actes du drame.

Ce que révèle ici le jeu des déchirures n'a bien évidemment aucune espèce de signification psychologique pouvant intéresser l'auteur ou l'oeuvre, mais se rapporte directement à la courbe initiatique du récit. Heide peut désormais mourir et être ensevelie dans la tombe vacante qui l'attendait, Herminien recevoir “ **l'éclair glacé d'un couteau (...) coulant entre ses épaules comme une poignée de neige** ”²⁴⁷. La machination du monde argolien a porté ses fruits ambivalents et conduit les personnages au terme qu'elle avait fixé. l'être-au-monde n'est plus alors mouvement tendu vers l'horizon révélateur, mais enroulement du récit sur lui-même, qui dévore et annule ce qu'il avait engendré.

Conclusion

Nous avons longuement analysé la relation des consciences et du monde dans *Au château d'Argol*. C'est qu'en effet, ce premier roman de Julien Gracq met déjà en place un certain nombre de traits qui se retrouveront sous des formes différentes et plus implicites

²⁴⁵ *Ibid.*, p.65.

²⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Génie du non lieu, air, poussière, empreinte, hantise, op. cit.*, p.17-18.

²⁴⁷ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.95

dans la suite de son oeuvre. D'emblée, la présence au monde y apparaît comme un élément déterminant, en ce qu'elle organise le devenir du récit et en conduit les étapes successives. On a souvent analysé le dispositif de sacralisation et de transgression qui oppose et unit les trois personnages de ce livre, en relation avec le mythe d'Amfortas, tel qu'il s'exprime *Le Roi pêcheur*, négligeant sans doute la dimension cosmique de cette étrange aventure. *Au château d'Argol* fait certes jouer des puissances obscures de désir et de mort entre Albert, Herminien et Heide, qui sont explicitement reliées par le texte au mythe d'Amfortas. Cependant, cette structure ne doit pas dissimuler le fait que tout se joue entre les sujets et le monde où se noue l'intrigue.

Argol n'est pas, comme *l'Avis au lecteur* pourrait le laisser croire, un simple théâtre au service d'une situation, mais au contraire un milieu élémentaire qui en suscite et en communique l'énergie aux consciences captivées. On songe à lire ce livre étrange au célèbre incipit de *Nadja* : " Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je " hante " ²⁴⁸ ? or, dans *Au château d'Argol*, c'est bien de hantise qu'il est question, celle des personnages face aux puissances qui s'éveillent en eux, celle de leur stupeur au contact des forces élémentaires du monde en lequel ils s'aventurent, celle de ce monde lui-même qui envahit perceptivement et spirituellement les subjectivités. Dans ce premier roman, la présence au monde est donc liée à la contamination affective de l'étrangeté radicale qui jette le trouble dans les coeurs. La matière du monde n'est pas miroir mais, selon l'expression de Jean-Louis Leutrat, une " **matière dynamisée** " ²⁴⁹ dont le pouvoir est d'inquiéter et d'ouvrir du dedans les êtres qu'elle ébranle. L'appareil d'images et d'expressions emprunté au roman gothique ne sert donc pas autre chose que la mise en évidence de cette curieuse relation des personnages et des paysages du domaine. La violence et la luxuriance de l'écriture doivent se comprendre comme des moyens de signifier ce contact si étranger aux habitudes du réalisme, si conforme à l'idée que les surréalistes se font de la confrontation de l'homme avec la puissance sauvage du monde. L'écriture de Julien Gracq épouse ici une expérience d'être qui franchit les frontières de la convention et révèle à nu que si l'homme habite le monde en poète, c'est d'abord pour ce qu'il en reçoit des suggestions inhumaines qui révèlent en lui des dispositions inattendues. Ce que Julien Gracq dit du style d'André Breton peut s'appliquer à la matière verbale d'*Au château d'Argol* : " **On s'explique mal les particularités si visibles de son style si l'on ne partage pas sa certitude que la pensée est quelque chose qui agit par un éveil de sympathie (...) et qu'en tant qu'influx dont la valeur de choc est inséparable de son mouvement, la pensée est quelque chose qui demande à être mimé plutôt qu'exprimé** " ²⁵⁰ .

Dans ce contexte, la levée des images auratiques témoigne perceptivement, du point de vue des personnages, stylistiquement, du point de vue de l'auteur, de cette expérience où être et monde se sollicitent et se défient dans des intervalles

²⁴⁸ André Breton, *Nadja*, Collection Folio, Gallimard, Paris, 1964, p.9

²⁴⁹ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.63.

²⁵⁰ André Breton, *Quelques aspects de l'écrivain, op. cit.*, p.500.

hallucinatoires. Certes, tout le mystère de ce type d'images et de cette forme d'écriture n'est pas encore éclairé, mais on pressent à lire *Au château d'Argol* que les voiles révélateurs de l'aura intéressent intimement la relation de l'homme avec le monde soudain dépouillé de la forme rationnelle ordinaire que lui prêtent les conventions humaines. De tels phénomènes indiquent que, dans cette relation, ce n'est pas le sujet qui est maître, mais bien le paysage et les forces élémentaires qui l'animent. Le monde est toujours un Urgrund dont la violente manifestation hante l'esprit et le défait de ce qu'il était ou croyait être. De ce point de vue, on peut dire qu'*Au château d'Argol* est le roman de cette instrumentation de l'homme par la face retournée du monde, selon l'image de l'oeil révolté qu'Albert aperçoit dans le ciel, au bord de l'océan. Si l'ouvrage a cette texture impérieuse, c'est justement qu'il procède entièrement de cette situation d'inversion qui provoque toutes les transgressions et les sacralisations jalonnant le récit.

Mais, comme s'il tenait à prendre des distances avec ce premier livre, comme s'il mesurait toute l'ambiguïté d'un certain Surréalisme²⁵¹, Julien Gracq retourne à nouveau les données de l'être-au-monde dans son second roman, *Un beau ténébreux*, pour rendre à la conscience, sur le mode de la projection hallucinatoire, le pouvoir de plier le monde à ses désirs et de le transfigurer en théâtre destinal.

Chapitre Trois : Le monde fantasmagorique et la conscience manipulatrice

Introduction

Si *Au château d'Argol* propose l'image d'un monde piège où montent des signes et des présages qui instrumentent les personnages et les conduisent à épouser intimement les suggestions des lieux, il en va tout autrement dans *Un beau ténébreux*. De tous les romans et récits de Julien Gracq, celui-ci est le seul qui n'organise aucune tension narrative autour d'une menace sous-jacente exprimée d'emblée. Bien au contraire, le texte du récit est précédé d'un court prologue en forme de poème en prose d'où l'idée de péril tentateur est absente.

Comme les premiers mots le disent, il s'agit d'évoquer une atmosphère, celle d'une petite station balnéaire dans le déclin de son arrière-saison. Les vacanciers en sursis des premières lignes s'évanouissent presque aussitôt. Bientôt, il n'y a plus que des rues vides hantées par le silence. Un narrateur impersonnel circule pourtant dans ce décor, et c'est au rythme de son pas que la station balnéaire vide est traversée. Qui est ce marcheur anonyme ? Rien ne l'indique qu'une suspension de la voix narrative : “ **Qui s'annonce**

²⁵¹ Plus tard, bien que ne rompant jamais avec ce qu'il retient et célèbre dans le Surréalisme, Julien Gracq reviendra sur cette question et ce qui le distingue d'un mouvement auquel il n'a jamais adhéré, dans *Le Surréalisme et la littérature contemporaine*. Voir PI, p.1010-1033.

*ici avec une telle solennité ? Il n'y a personne ici. Il n'y a plus personne*²⁵². On sait seulement que l'écriture de ce prologue remonte à l'automne 1940, alors que Julien Gracq se trouvait interné à l'Oflag d'Hoyerswerda. De l'aveu même de son auteur, elle exprime originairement le pur désir d'écrire un livre dont le projet ne sera finalement mené à bien qu'au retour de captivité. L'autonomie de ce prologue, les circonstances de sa rédaction, le délai écoulé avant que ne lui soit donné une suite pendant l'année 1942, son étrangeté rêveuse, tout contribue à l'isoler du livre dont il est cependant le seuil. Il n'est guère étonnant que la voix narrative y soit flottante.

Ainsi le souligne Michel Murat, ce prologue "**marque un moment décisif dans l'oeuvre, celui où l'écrivain entre souverainement en possession de son timbre. (...) Disant " je " pour la première fois, Gracq fait de cette subjectivité une pure instance narrative dépourvue de tout ancrage dans la fiction aussi bien que dans la réalité vécue**"²⁵³. Michel Murat ajoute qu'il donne du romancier l'image "**d'un magicien noir**" appelant au seuil de l'oeuvre d'intimes puissances obscures, gardiennes des secrets que la fiction, désormais parvenue à son échéance et qu'il ne s'agit plus que de narrer, va mettre au jour"²⁵⁴. Bernhild Boie, quant à elle, note la correspondance entre la fin du livre et le fragement détaché de ce prologue : "**Par un mouvement circulaire, le récit rejoint le théâtre vide du prologue, théâtre sur lequel la voix de la mémoire parle alors que tout est achevé**"²⁵⁵. Ces deux lectures proposent comme on le voit une conception légèrement différente de la voix narrative originaire qui ne sont sans doute pas contradictoires. Que le " je " suspendu renvoie effectivement au romancier, ou soit celui de l'un ou l'autre des protagonistes du récit, par exemple Gérard, n'enlève rien au fait que ce passage occupe une position très singulière. Pèlerinage par anticipation, ou visite posthume, il flotte à l'extérieur de l'espace-temps et convoque à distance les prestiges ambigus d'Allan et de sa petite cour, la principale vertu de ce prologue étant justement d'envelopper d'avance le récit à venir dans sa résonance énigmatique.

1) Retour spectral par anticipation

Spectrale, la voix de ce narrateur inconnu l'est d'autant plus qu'elle est celle d'un témoin évoquant puis parcourant un espace vide. Un monde surgit à l'état mémoriel, appelé à la surface de la conscience par les "**journées glissantes, fuyantes de l'arrière automne**", mais l'évocation est autant celle de la magie suscitant un univers par la seule force de la volonté que le simple jeu des correspondances du souvenir. Le présent de description pose en effet progressivement les éléments d'une sorte de décors dont s'affirme l'ébauche à mesure que disparaissent les silhouettes évasives des premières lignes. L'ouverture propose une présence encore hésitante : "**Elle vit à peine, cette**

²⁵² *Un beau ténébreux, op. cit.*, Pl, p.100.

²⁵³ *Julien Gracq, op. cit.*, p.167-168.

²⁵⁴ *Id.*, p.168.

²⁵⁵ Notice d'*Un beau ténébreux*, p.1174.

auberge du désœuvrement ”²⁵⁶ ; bientôt, les détails s'accusent cependant : “ **Sur le front de mer les terrasses vitrées, mortes, leurs ferronneries mangées de lèpres salines, angoissent comme des bijouteries mises au pillage – le bleu usé, lessivé, des volets clos sur les fenêtres aveugles recule soudain incroyablement dans le temps le reflux de vie responsable de cette décrépitude** ”²⁵⁷ .

C'est donc un monde paradoxal qui surgit ici. Le mouvement par lequel il retourne à l'abandon et se trouve livré à l'usure, accompagne très exactement celui de son apparition graduelle dans le discours : au fur et à mesure que se précise son ébauche initiale, il s'affirme en effet par la déshérence, selon une logique inverse de celle de la description classique. La scène n'est pas dépeinte dans le but d'accueillir des personnages déjà perceptibles dans les coulisses de la présentation, mais ne trouve au contraire sa véritable consistance que d'être désertée par les quelques figures abstraites mentionnées au départ. Cette manifestation du monde en son autonomie souveraine, par l'intermédiaire d'une conscience narrative à la limite de l'inexistence annonce déjà le type de la “ plante humaine ” caractérisant la plupart des personnages des oeuvres futures, et que Gracq théoriserait en 1954 dans l'entretien intitulé *Les yeux bien ouverts*, repris en 1960 au seuil de *Préférences*. Paradoxalement, le monde ne se signale pas ici par la surabondance mais au contraire une matérialité pauvre en voie de dissémination.

Un nouveau degré de précision, cette fois temporel est cependant franchi dans la même page : “ **Pourtant, sous le soleil aigret d'une matinée d'octobre** ”, qui s'accompagne aussitôt d'un événement ténu : “ **des bruits naissent, se décrochent bizarrement du silence comme du rêve le geste solennel d'un dormeur – la barrière blanche d'une clôture de bois craque, une sonnette se répercute longuement d'un bout à l'autre de la rue vide** ”. Mais c'est pour ajouter qu'il “ **n'y a personne ici (...)** plus personne ”²⁵⁸ .

Or, ce paysage fantôme, lui-même hanté semble-t-il, se met alors à exister avec une intensité supérieure, le narrateur ne se contentant plus de l'évoquer, mais parcourant maintenant son site désaffecté : “ **Je m'enfonce maintenant derrière les villas rangées sur l'amphithéâtre de la plage, je parcours les avenues enfouies sous les arbres** ”. Nous sommes alors en présence d'un nouveau paradoxe : au moment où le monde qu'il ne faisait jusqu'alors que suggérer commence à vivre, le narrateur qui s'y glisse fusionne avec lui, se mêle à ses replis incertains, comme s'il était lui-même le visiteur hypothétique ouvrant une barrière et faisant retentir une sonnette. Ce double mouvement de surgissement du paysage et d'effacement du narrateur qui le contemple et le traverse propose une singulière conception de la présence au monde qui ne ressemble guère à celle qui prévalait dans *Au château d'Argol*, et, à vrai dire, n'intéresse peut-être qu'indirectement le récit non encore entamé.

La voix narrative anonyme entretient un étrange rapport avec le paysage qu'elle

²⁵⁶ *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.99.

²⁵⁷ *Id.*, p.99.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.99-100.

traverse, où s'annonce sur le mode d'une rêverie la singulière condition des personnages auxquels Julien Gracq donnera le jour dans la suite de son oeuvre. C'est en effet déjà le modèle de la " plante humaine ", plus particulièrement développé dans *Un balcon en forêt* puis *La Presqu'île*, pour être théorisé dans *Préférences*, qui apparaît ici en filigrane. Le " **silence équivoque** " qui " **s'établit sitôt tourné l'angle de la plage** " annonce en effet celui des Falizes, et notamment du minuscule hameau forestier déserté par ses habitants, que Grange parcourt avec un sentiment de luxueuse indépendance et de résorption de sa conscience au sein du monde végétal. On songe encore aux multiples séquences dans lesquelles Simon oublie presque la raison de sa présence dans la presqu'île de Guérande, jusqu'à risquer de manquer l'arrivée du train pour s'être laissé séduire par le sentier sauvage proche de la gare et s'être souvenu avec fascination d'une situation similaire vécue dans un hôtel isolé des Landes. Simultanément passe un écho anticipé de *Liberté grande* dont Gracq écrira bientôt les premiers poèmes, après son retour de captivité : " **Au coeur de ces cavées vertes des avenues, la rumeur de la mer ne parvient qu'incertaine, émouvante comme une rumeur d'émeute au fond d'un jardin endormi de banlieue** " ²⁵⁹. L'association de la mer et des horizons de banlieue se retrouve par exemple dans un poème comme *Paysage* : " (...) **les avenues inégales creusées dans l'émotion passagère d'une Méditerranée, ces sérieux alignements de tombes enjambant les ondulations de collines qui se permettent, dans les faubourgs d'usine, d'engourdir parfois un coin de paysage sous leurs croûtes de pierre comme une Baltique sous ses banquises** " ²⁶⁰.

Cette association initiale se complique encore de l'allusion au cimetière qui hante également le prologue du *Beau ténébreux*, jusqu'au moment où celui-ci, infléchissant insensiblement sa courbe introduit l'image du théâtre et du tombeau égyptien : " (...) **un théâtre qu'on rouvre, une plage pour une saison abandonnée à la mer tissent d'aussi efficaces complots de silence, de bois et de pierre que cinq mille ans, et les secrets de l'Egypte, pour déchaîner les sortilèges autour d'une tombe ouverte** " ²⁶¹. La tombe et le cimetière au bord de l'océan, déjà présents dans *Au château d'Argol*, reparaissent donc une seconde fois, avant de surgir à nouveau dans *Liberté grande*, puis, beaucoup plus tard, dans *Le rivage des Syrtes*. L'étrange présence des monuments funéraires océaniques trouve encore ses équivalents terrestres et aquatiques dans de nombreuses présences énigmatiques et angoissantes qui se manifestent dans toute l'oeuvre de Julien Gracq.

Le paysage géodésique aperçu par Grange au virage de l'Eclaterie, dans *Un balcon en forêt*, le manoir arasé de *La Presqu'île*, la forêt méphitique de *Lettrines*, la pierre qui boit des *Eaux étroites*, le signal sombre de Montségur au-dessus dressé face au ciel, dans les *Carnets du grand chemin*, en sont autant d'exemples en variation. Si le sentiment de la présence au monde ne se départit jamais d'un certain état d'alerte, comme l'ont bien noté de nombreux auteurs, tel par exemple Ariel Denis, c'est peut-être

²⁵⁹ *Ibid.*, p.100.

²⁶⁰ *Liberté grande, op. cit.*, p.297.

²⁶¹ *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.100.

bien qu'il ne se départit jamais d'une conscience diffuse de la mort, latente ou secrètement à l'oeuvre, au sein même du monde, suggérée plutôt que nommée ou rendue clairement identifiable, par le moyen de signes indirects appartenant de plein droit aux paysages qu'ils perturbent et ordonnent autour d'eux.

En l'espèce, l'allusion au tombeau est introduite par l'image d'un théâtre vide visité secrètement la nuit. Un crépuscule anticipé ne tardera de fait pas à tomber aux dernières lignes du prologue : “ (...) **et le bruit de la marée montante devenu soudain plus perceptible, le soleil disparut derrière les brumes en cette après-midi du 8 octobre 19...** ”²⁶². Le visiteur inconnu arpente donc bien une scène, dans l'après-coup d'un drame, scène dont le lecteur saura vite qu'elle n'est autre, bien qu'ici non nommée, celle de la petite station balnéaire investie par Allan. Toute l'équivoque de l'aventure suicidaire du beau ténébreux se donne à lire d'avance dans le prologue. Le monde n'est plus ici un réservoir de forces élémentaires capables de contaminer l'esprit et de pousser les personnages à commettre les transgressions qui les mobilisent inconsciemment ; il devient un décor mis au service d'un manipulateur qui agit en toute lucidité et projette en lui les fantasmagories nées de son génie hautain épris d'artifices et d'effets scéniques.

Cependant, les sortilèges d'Allan dissimulent le point de fuite d'une mort choisie et décidée d'avance. Derrière la toile tendue des artifices se profile donc la pierre tombale que les “ **mains distraites, porteuses de clés, manieuses de bagues, (...) expertes aux bonnes pesées** ”²⁶³ savent faire jouer efficacement. Le monde redevient alors énigme, sans que pourtant, comme le récit le montrera, s'efface l'ambiguïté de ce qui n'est peut-être bien qu'une absurde parodie de destin visionnaire. Le narrateur spectralisé n'en devient pas moins un “ **fantomatique voleur de momie** ”²⁶⁴, position qui peut aussi bien signifier le viol d'un sépulcre sacré que la dénonciation profanatrice d'une imposture maquillée par un culte dérisoire. Le prologue, tissé dans son mystère comme un paysage dans la brume, ne livrera pas le secret. Il se contente d'indiquer, moins une méthode qu'une direction de lecture, en suggérant de faire travailler des clés, des bagues et des pierres tombales, c'est-à-dire de se prêter au double jeu de l'herméneute et du déchiffreur d'allusions, si bien que la question de la présence au monde passe au second degré d'une attention à l'univers interne du récit.

En ce sens *Un beau ténébreux* affirme d'emblée, mais sur le mode indéfini du poème en prose, et non celui plus théorique de *L'Avis au lecteur d'Au château d'Argol*, sa texture allusive finement analysée par Ruth Amossy²⁶⁵. Curieusement, le monde a toutefois, dans le prologue, le dernier mot, c'est-à-dire la dernière place par moyen de mots, un monde à la fois brumeux et crépusculaire occultant le soleil, mais aussi traversé du souffle et de l'élan conjugués de la brise de mer et de la marée montante. Détaché à l'avant de l'ouvrage, le prologue n'a finalement rien d'une préparation au sens balzacien du terme. Il

²⁶² Id., p.101.

²⁶³ *Ibid.*, p.101.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.101.

²⁶⁵ Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de J. Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.

ne décrit pas, ne fixe pas d'avance les rôles non encore endossés. Evocation suspendue d'un paysage incertain et magique, il appartient autant au *Beau ténébreux* qu'il s'en dégage comme une émanation qui prépare longtemps avant l'heure la pure présence géographique des oeuvres de maturité et de vieillesse.

2) Le monde à l'état de théâtre vide

Le récit ne commence donc qu'à la première page du journal rédigé par Gérard. Il s'agit encore d'un théâtre vide, et non pas d'un voyage. Le journal de Gérard s'ouvre sur le récit d'une promenade à Kerantec. La solitude du marcheur s'abandonnant à l'atmosphère lugubre du paysage désert entre aussitôt en résonance avec le texte du prologue : elle met en place le motif du désœuvrement qui prédomine au début du roman. Gérard affronte un monde désert et silencieux dont l'agitation fiévreuse ne suffit pas à justifier l'évidence élémentaire. Ainsi, le promeneur traverse “ **les abords de la jetée du petit port très déserts, la plage toute vide** ” sans rencontrer âme qui vive. Plus loin il déjeune “ **dans un restaurant désert** ”, dont les décorations de “ **guirlandes, de drapeaux de papier** ”²⁶⁶ sont d'autant plus lugubres qu'ils annoncent le bal masqué au cours duquel Allan et Dolorès apparaîtront dans le costume tragique des “ **amants de Montmorency** ”. Selon la logique déjà opérante dans le prologue, la salle de bal du restaurant de Kerantec semble donner l'occasion de visiter après coup une fête, désaffectée avant que d'avoir eu lieu.

La structure narrative se développe en effet selon deux plans simultanés :

celui du présent en devenir, ouvert vers un futur indéfini, que l'ennui du narrateur rend doublement incertain, celui de l'ensemble du récit qui enveloppe, non seulement cette description, mais tout le journal de Gérard dans le cadre du passé révolu. Le narrateur impersonnel qui succède au journal de Gérard s'exprime en effet exclusivement à l'imparfait ou passé simple, selon la logique d'une recension clairement affirmée par les quelques lignes en italique qui séparent la fin du journal de la narration finale : “ ***Ici finit le journal de Gérard. Les renseignements qu'il a pu me donner – car je l'ai longuement interrogé, avec passion, avec minutie (...) m'ont rendu possible d'achever l'intrigue qu'il est permis de voir s'ébaucher vaguement au cours des pages de ce journal – et dont le dénouement à l'heure même où j'écris ces lignes me laisse encore sombrer dans un obscur sentiment d'incertitude*** ”²⁶⁷.

Si la suture entre les deux récits semble relever d'une logique narrative classique, elle ne joue pas moins en filigrane un rôle original qui intéresse l'organisation poétique de l'oeuvre et le statut singulier des événements relatés. A travers elle s'affirme en effet le caractère construit, littéraire, et même, dans une certaine mesure, “ fabriqué ” du drame d'Allan et Dolorès, dont l'ambivalence est d'ailleurs entièrement préservée par les derniers mots du “ je ” anonyme qui reprend ici au double sens du terme le témoin du récit. Mise au passé révolu de ce qui jusqu'alors était la recension quotidienne d'un présent à peine

²⁶⁶ Pour ces trois citations, *Un beau ténébreux*, op. cit., p.103.

²⁶⁷ *Id.*, p.222-223.

vécu, à peine devenu passé, double instance narrative, préfiguration lue en elle d'événements extérieurs à la matière du journal rédigé par Gérard, écho du prologue dans la scène vacante et désœuvrée par laquelle s'ouvre le récit ; tout concourt donc à produire l'image d'un monde bi-temporel, affecté d'un fort coefficient de réversibilité, qui accuse le caractère de machinerie théâtrale d'*Un beau ténébreux*.

On ne s'étonne donc plus que le journal, censé rapporter des états d'être et des événements au fur et à mesure qu'ils se déploient, semble dès l'abord prolonger l'étrange évocation a posteriori du prologue, suggérer ce qu'il devrait ignorer, fut-ce à l'état de simple pressentiment, et présenter de surcroît une telle allusion sous les traits de l'après-coup. Cependant, les décorations lugubres du restaurant participent elles aussi d'une double temporalité dans la mesure où elles désignent explicitement le lieu comme salle de bal habituelle, déjà utilisée à cet effet précédemment en attendant de servir à nouveau chaque dimanche ultérieur. Si le seuil du roman nous présente une scène vide - et ceci doublement, si l'on songe que le paysage évoqué dans le prologue est déjà une scène et fait explicitement allusion à l'image du théâtre vide - elle est donc bien simultanément celle d'événements non encore advenus et d'un drame accompli. Cette double contrainte scénique et temporelle contribue donc d'emblée à enfermer le monde dans un statut de décor destiné à recevoir l'empreinte psychique d'Allan, avant même que celui-ci n'ait paru. C'est aussi pourquoi Gérard éprouve au cours des premières pages un sentiment d'accablement si décourageant.

Ce n'est que peu à peu que ce désœuvrement se métamorphosera en une attente fiévreuse que quelque chose ou que quelqu'un vienne rassembler les exigences éparses et plus ou moins passives des autres personnages. Ceux-ci n'apparaissent pas dans ce premier passage. Ils sont simplement mentionnés comme un agglomérat d'individus formant "**la bande straight**"²⁶⁸. La rencontre de quelques jeunes gens du pays, croisés au retour de Kérantec permet d'introduire un second motif associé au premier, celui de la déambulation sur les plages : "**Une fille cependant, toute seule, suivait le bord de la grève à contresens du courant de la fourmière. Très désœuvrée, lente et nonchalante**"²⁶⁹. Un peu plus loin, Gérard fera une courte promenade vespérale qu'on devine aussi désœuvrée que celle de la jeune fille, comme le laisse supposer l'usage de la phrase nominale : "**Quelques pas sur le sable, après le dîner**"²⁷⁰, l'absence d'action justifiant le refus du verbe.

D'autres promenades sur les rives ou même jusqu'à Kerantec auront encore lieu par la suite, notamment en compagnie de Christel, chacune correspondant à un degré de maturation dans l'attente des personnages, comme si ceux-ci arpentaient constamment le paysage afin de conjurer et d'exalter dans le même temps les puissances de ces lieux

²⁶⁸ *Ibid.*, p.104.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.104. Jean-Louis Leutrat consacre des remarques précises à ces figures de jeunes gens, et notamment à la pêcheuse de crevettes, que leur distance sociale avec Gérard et leur pensée inconnue de lui rend étranges au point de communiquer quelque chose de leur vide au paysage marin. Voir *Julien Gracq, op. cit.*, p.35.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.104.

vides. Les “ quelques pas ” de Gérard révèlent déjà une sourde attente qui n'est pas encore celle d'un événement mais d'une vitalité lavée et libérée . Celle-ci se manifeste dans les éléments, à commencer par la plage qui présente la tiédeur d'une chair et appelle un désir de sensualité sauvage. De même, “ ***l'affairement de ces vagues pressées, toujours ce branle-bas d'écumes, cette usine d'émeute, ces embarras de nuages et de soleil, ce train hargneux des houles, cette hâte inépuisable de la mer à l'arrière-plan*** ”²⁷¹ ajoutent un sentiment d'urgence et de nécessité vitale jetant ses forces à corps perdu dans les puissances naturelles.

C'est encore à la phrase nominale que Gérard fait appel pour évoquer l'ivresse de ce déchaînement : il s'agit en effet des choses que nul esprit n'habite, et de surcroît, Gérard, en sa qualité de promeneur n'est qu'un spectateur à distance de la puissance qui le fascine, un peu comme il sera plus tard le spectateur, pour ne pas dire le voyeur solitaire du très étrange combat d'Allan et de Christel. Ce qui retient ici son attention et mobilise son énergie à vide, c'est le mouvement lui-même en tant que dynamisme, “ ***ce train hargneux des houles*** ”, qu'il a bien soin de souligner par l'italique, “ ***cette hâte inépuisable de la mer à l'arrière-plan*** ”²⁷². Les promenades de Gérard se révèlent bien alors pour ce qu'elles sont : non pas de simples marches digestives ou l'exercice salutaire d'un intellectuel en vacances, ni même le sacrifice consenti à la tradition romantique de la marche en pleine nature. Il s'agit bien plutôt d'allées et venues marquant une impatience et une attente envers un monde vacant, lui-même travaillé par une fébrile agitation marquant d'avance sa soumission à l'esprit qui saura le plier à ses caprices et faire surgir par lui des figures de rêve et de destin. Que les parcours de Gérard soient pour l'heure sans but précis n'est que la conséquence d'un manque d'orientation qui est aussi pressentiment d'un point suprême où la totalité de l'existence trouverait soudain en un instant, son sens et sa puissance.

Les personnages de Julien Gracq sont souvent des marcheurs dépourvus de boussole, que cette expérience soit pour eux la source d'un malaise, d'une inquiétude, ou même parfois, dans certaines circonstances particulières, d'un bonheur essentiel. Ici, marcher sans but exprime un manque anxieux, l'appel de ce qui est censé se tenir en réserve “ ***à l'arrière-plan*** ”, et dont le surgissement irrésistible transformerait radicalement le monde. La pérégrination désorientée et fragmentaire n'est pas vraiment une quête mais une sorte d'approche de ce qui doit ou tout au moins devrait venir. Ainsi en va-t-il également de la promenade nocturne de Gérard et Christel, deux jours plus tard. Le désir d'une épiphanie s'y trouve à la fois précisé et renforcé d'être exprimé et réfracté entre deux interlocuteurs. Révélatrice, cette promenade l'est à plusieurs titres. Elle permet à Gérard d'évaluer et de comprendre, non sans éblouissement que “ ***Christel est une princesse*** ”²⁷³, dans l'attente du grand événement qui viendra libérer en elle des prédispositions inquiètes.

²⁷¹ *Ibid.*, p.104-105.

²⁷² *Ibid.*, p.105.

²⁷³ *Ibid.*, p.106.

Elle est en outre le prélude, et dans un mode à peine mineur, des grandes promenades-conversations qui jalonnent le texte du récit, après l'installation d'Allan à l'Hôtel des Vagues, notamment l'excursion de la petite bande *straight* au château de Roscaër. Il s'agit en effet d'une longue promenade nocturne, dans un paysage vide en bord de mer, à l'écart des zones fréquentées par les vacanciers ordinaires, du moins à l'heure où les deux interlocuteurs s'y rendent. L'esprit ambivalent du livre se manifeste aussi dans le choix de ce lieu : comme Gérard le précise, le “ **but de notre promenade devait être le terrain de golf qui s'étend au revers des dunes. (...) Ce devait être à la nuit un lieu assez abandonné, assez vacant** ”²⁷⁴. Certes il s'agit là d'un espace désert et isolé propice aux confidences et aux exaltations magiques. Gérard qui ne se départit pourtant jamais d'une certaine ironie coupante un peu hautaine, note cependant : “ (...) **j'ai toujours aimé marcher sous la lune sur ses espaces découverts et libres** ”²⁷⁵. Mais le théâtre de ces confidences est aussi un terrain de golf, le lieu de la frivolité mondaine par excellence. Retranché à l'arrière de la dune, il n'est pas moins un paysage artificiel, luxueux et sensuel. Cette prédilection de promeneur, tout en annonçant l'expédition au château de Roscaër, indique au passage une première ligne d'union et de séparation entre Gérard et Allan.

Ce qui chez le premier n'est qu'un plaisir à l'état pur deviendra chez l'autre une occasion de mise en scène du monde nocturne tiré du côté de la fantasmagorie. Cependant, l'esthétique de la promenade à la lumière de la lune prédispose Gérard à jouer le rôle d'observateur semi-lucide, semi-fasciné qui sera bientôt le sien au cours de l'excursion au château. Cette participation par anticipation aux jeux de mise en scène d'Allan se retrouve encore dans le choix que fait Gérard de mettre Christel dans une disposition d'esprit favorable aux confidences qui permettront d'éclairer quelque peu le mystère attirant et irritant de la jeune femme. L'usage du monde est donc bien déjà théâtral, mais à l'échelle réduite d'une conversation dont le but est de donner à Christel “ **une chance de se montrer une interlocutrice intelligente** ”²⁷⁶, non de la capturer dans les rets d'une fascination inquiétante. Le jeu est ici cérébral plutôt qu'affectif, bien que le rôle joué par Christel anticipe lui aussi la place qu'elle ne tardera pas à prendre aux côtés d'Allan. Que la première conversation fondamentale entre deux personnages centraux ait lieu dans un tel site colore d'avance toute l'odyssée du petit groupe sous la conduite d'Allan : tout ceci n'est-il pas un simple jeu de jeunes snobs cultivés et désœuvrés ? Toutefois, l'urgence et la sincérité des confidences faites par Christel sont indéniables. En dépit de son scepticisme, Gérard ne peut se retenir de l'admirer, de même qu'il ne pourra plus tard échapper totalement aux séductions d'Allan, et plus encore, à celles de Dolorès.

La conversation s'engage d'abord dans un registre anecdotique, jusqu'au moment où se produit un changement de registre, suggéré par une inflexion du paysage : “ **Nous traversâmes les dunes, émouvantes sous la lune, nobles avec leurs grandes ondulations comme un lendemain de champ de bataille** ”²⁷⁷. Pour la première fois, le

²⁷⁴ *Ibid.*, p.106.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.106.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.106.

paysage se tonalise affectivement, épousant les qualités essentielles non encore dévoilées de Christel. Le théâtre en attente se rassemble autour d'une première voix : "**Qui songerait dans ce pays à se promener par une nuit pareille ? J'ai toujours aimé par-dessus tout, dans les paysages les plus célèbres, le coin parfois difficile à découvrir – comment dire – d'où l'on tourne le dos à la vue**"²⁷⁸. Ces paroles font apparaître une nouvelle dimension du monde qui contient elle aussi sa part d'ambivalence. Le paysage traversé par les deux marcheurs est tout d'abord envisagé à la lumière d'une situation exceptionnelle. Le parcours nocturne au milieu des dunes est le fait de vacanciers mondains et cultivés, et ne saurait concerner des promeneurs locaux, à l'image de jeunes gens et de la fille solitaire rencontrés par Gérard au retour de Kérantec.

A la vague contemplation désœuvrée de la fille posant bêtement ses mains sur ses hanches, ramassant parfois un coquillage ou regardant vers le large, succède dorénavant l'exaltation précise de Christel qui oppose à la flânerie ordinaire une véritable méthode. Autre indice de mondanité cultivée, celle-ci ne concerne pas précisément le rivage breton mais une catégorie très particulière de paysages : non pas seulement des paysages célèbres, mais, " les plus célèbres ". Ce redoublement de l'indice de rareté, qui pourrait sembler le fait d'un snobisme banal, se complique d'une inversion signant le raffinement d'une sorte de dandysme touristique en accord avec l'esprit élitiste de la petite bande. Tourner le dos à la vue est évidemment un acte de rejet des conventions bourgeoises, qui, aussitôt appliqué à Venise, n'est pas sans faire songer, mais sur un tout autre mode, au déni des futuristes envers la " cité des Doges ".

Cependant, l'affirmation de Christel ne désigne pas une simple attitude, mais révèle une nécessité infiniment plus profonde, qui mérite pleinement d'être considérée comme une position esthétique, et même métaphysique. Le ton dans lequel elle est exprimée n'est d'ailleurs pas non plus sans faire songer à l'écrivain américain anglophone, Henry James, chez lequel, les problèmes de point de vue et de révélations paradoxales liées à un renversement des positions ordinaires, jouent souvent un rôle capital, et prennent, comme c'est ici le cas dans le discours de Christel, une double signification. L'évocation de Venise prend alors une valeur nouvelle, en ce qu'elle semble formuler chez Christel l'attente d'un événement qui polariserait le monde, ainsi qu'une prédisposition à accepter ce qui inverse l'ordre des certitudes et des conventions. La ville est en effet appréhendée comme un dédale de ruelles qui se font couloir, "**où l'on passe entre des portes battantes**"²⁷⁹. La ville est en ce sens fidèle à sa réputation de théâtre à ciel ouvert ; s'y ajoute aussi l'idée d'un espace recelant de multiples possibles. La ville est enfin identifiée à "**un petit carré d'eau noire**"²⁸⁰, image qui ne se contente pas de répéter sous une forme variée le mythe de la cité funèbre où la splendeur se mêle au sordide, mais annonce en miniature la liaison spirituelle de Christel avec le sombre Allan.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.108.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.108-109.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.109.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.109.

On comprend mieux que les souvenirs de pensionnat et le rappel de la première expérience théâtrale préparent la jeune femme la fascination du beau ténébreux. Ces récits anticipent en eux-mêmes les conversations des protagonistes groupés autour d'Allan, et notamment les aventures d'internant rapportées par ce dernier, au cours de la nuit passée à Roscaër. Ils révèlent aussi en Christel une aptitude à épouser les suggestions du merveilleux, par opposition à la dérégulation des dimanches de pensionnat. Ainsi, la cour désenchantée et dégouttante de pluie où erre la solitaire enfant s'oppose au monde labyrinthique infiniment riche des rues et des théâtres qui sont eux-mêmes de véritables dédales apparentés au sacré, non seulement par le faste de l'architecture complexe, mais encore par le rituel musical et le pathétique de la Tosca. Ils désignent ce faisant la substance intime de la jeune femme, vouée par son nom à la dévotion mystique et sacrificielle sous les doubles auspices de l'amour sacré et de l'amour profane.

Si l'on songe enfin que les souvenirs prêtés au personnage sont des projections dérivées de la mémoire de l'auteur, ainsi que la matière de *La forme d'une ville* prouvera cinquante ans plus tard, on voit plus distinctement sur quel plan se place la narration, et pourquoi le personnage de Gérard se laissera lui aussi fasciner par Allan, tout en observant le héros du roman avec une certaine distanciation ironique. Le goût du merveilleux s'enracine en effet dans l'éducation et les frustrations d'une génération, celle du Surréalisme, pour le meilleur comme pour le plus ambigu. La présence au monde est en quelque sorte partagée d'avance entre l'attente face au mystère et, chez Julien Gracq et le personnage de Gérard du moins, la mise en suspicion de ce qui n'est peut-être qu'une forme de jeu de mondanité pour happy fews et se signale par la facticité.

L'épisode du météore aperçu par Christel au-dessus de la Loire est le plus clair emblème de cet état d'esprit. Dernier récit rapporté par Christel au cours de la promenade, il en est le point culminant. Bien qu'emprunté à un souvenir réel de Julien Gracq, il semble davantage relever de la seule logique du rêve. Les circonstances de cette apparition, un voyage en rapide, de nuit, le long du “ **val vraiment royal** ”, entre “ **de hautes collines boisées, couronnées de châteaux** ”²⁸¹, le mauvais temps et la solitude de Christel engagée dans un dialogue intérieur, tout contribue dans cette séquence à faire du bref passage du météore, un événement fabuleux. Vingt-cinq ans avant *Le Roi Cophetua*, c'est donc déjà, dans un autre registre, la traversée en train d'un grand domaine royal propice aux manifestations extraordinaires. L'irruption du bolide semble répondre au désir de Christel. La nuit qu'il illumine n'est pas seulement céleste et naturelle, mais intérieure. C'est à ce titre qu'il devient signe prophétique et qu'il est intégré dans le zodiaque intime de Christel. Bien plus, sa brève course apocalyptique est à la fois l'actualisation de sa splendeur et son désastre au double sens du terme. Croisant le parcours de Christel qu'il illumine de sa lueur fatale, il est comme le pressentiment cosmique des événements qui métamorphoseront bientôt la vie du petit groupe, plus particulièrement celle de Christel.

Un beau ténébreux ne s'ouvre certes pas par la plénitude d'une dramaturgie vibrante de passions et de visions. Pourtant, le récit de Christel, orchestré par Gérard, joue déjà un rôle scénique, à la manière d'une sorte de pièce liminaire donnée avant l'entrée du vrai

²⁸¹ *Ibid.*, p.113.

héros. On ne saurait notamment nier que l'aventure du météore est déjà un voyage au pays des présages, qui anticipe toute l'aventure avec Allan. Il se caractérise par la vitesse et l'énergie d'un double élan, ferroviaire et céleste. Les deux trajets, sont orientés par de puissants vecteurs. Ils forment donc des figures nécessaires, dont l'une agit sur l'autre en la transfigurant. Le pouvoir du bolide est tel qu'il franchit même les limites du souvenir rapporté par Christel, pour agir sur Gérard. Ensorcelé, ainsi qu'il le confesse, le diariste ironique se sent lui-même mobilisé par le récit qu'il vient d'entendre, comme il le sera bientôt, selon son mode réceptivité particulier, par les discours d'Allan. Le principe de contamination affective est déjà en marche et s'empare du monde dans les bribes d'un discours qui devient ainsi, sous une forme mineure, le grand poème mystique et mystificateur du beau ténébreux.

La promenade cesse alors d'être un vague jeu motivé par l'espoir "**que ce serait intéressant**"²⁸², de vérifier si oui ou non Christel est une princesse. Réorientée et puissamment dynamisée de l'intérieur elle devient pur désir d'aller sans s'arrêter jusqu'au matin, qui anticipe les paroles dans lesquelles Allan célébrera et justifiera l'aventure qu'il propose à ses protagonistes par la seule ivresse troublante d'effectuer sans raison le parcours vers le rien. Mais justement, il manque encore au dialogue de Gérard et Christel l'aliment d'une présence plus forte qui maintiendrait ce dynamisme sous une aimantation constante. C'est pourquoi quelques jours plus tard, Gérard décide de faire ses malles et de partir, s'accordant cependant un délai d'une journée qui lui sera finalement favorable, puisque, entre-temps, aura lieu la première des manifestations d'Allan, sous la forme d'une lettre. L'image du train surgit alors une nouvelle fois, liée cette fois à un souvenir d'enfance de Gérard - qui comme le précédant appartient certainement à Julien Gracq : "**Tout endimanché à travers les allées du beau jardin, j'attendais le son des cloches des vêpres (...) et vers le nord on entendait le bruit d'un train**"²⁸³.

La longue promenade avec Christel présente enfin un caractère particulier qui se retrouve tout au long du roman : bien qu'elle se donne pour but un lieu que la nuit rend sauvage, celui-ci n'est finalement qu'un décor, ou plus exactement un déclencheur propice aux confidences et aux évocations étranges. Mais le vrai but de la promenade réside ailleurs, précisément dans la parole qui se libère alors et finit par devenir une puissance d'envoûtement.

Promenade-conversation, promenade à l'intérieur d'un monde imaginaire propre à chacun des interlocuteurs, elle propose à ce titre une série de parcours au pays des enchantements qui est essentiellement celui de la mémoire des expériences les plus intimes, celles qui font basculer le monde et l'existence sur la pente escarpée de l'insolite. Cette forme de mémoire n'offre donc guère de similitude avec l'anamnèse proustienne, ainsi que le note Serge Gaubert dans *Julien Gracq et le temps perdu*²⁸⁴. L'auteur montre notamment à propos du récit de Christel, que le souvenir, bien loin de jouer dans ce

²⁸² *Ibid.*, p.107.

²⁸³ *Ibid.*, p.122.

²⁸⁴ Serge Gaubert, *Julien Gracq et le temps perdu*, Cahier de l'Herne Julien Gracq, op. cit., p.319-327.

roman, joue un rôle révélateur permettant de fonder les principes d'une connaissance et d'un salut intime, témoigne d'un constat plus sombre : “ **L'homme ne retrouve guère, dans son jeune âge, que l'image seulement imparfaite de ce qu'il est devenu : un guetteur** ”²⁸⁵.

Il est vrai que le récit d'enfance met l'accent sur une fêlure et renvoie à l'état de vacance désœuvrée où se trouvent les personnages avant l'arrivée d'Allan. Il est également vrai que, sortis des magies angoissantes ou exaltantes de l'enfance et de la première jeunesse, ils se trouvent désormais dans une position d'attente qui fait d'eux des guetteurs trop lucides, et peut-être secrètement désespérés. Les uns comme les autres, et notamment dans ce passage, Christel et Gérard, ils sollicitent à des titres divers un réenchantement du monde qui ne s'effectuera, de la manière ambiguë que l'on sait, qu'avec l'arrivée d'Allan. La promenade avec Christel inaugure donc bien une longue série de parcours similaires dont tout naturellement, Allan sera le guide et le résonateur, tout en soulignant une première fois le rôle éminent du langage dans l'opération d'alchimie métaphysique attendue par les protagonistes.

La lettre envoyée par Allan à Grégory, une vingtaine de pages plus loin, est un exemple, il est vrai strictement verbal, de cet indissociable lien entre parole, urgence de renverser l'ordre des choses, désir de s'incarner dans la nécessité d'un parcours fulgurant détruit par sa propre vitesse. La succession de phrases tronquées, rapides, tour à tour ironiques, énigmatiques, ou autoritaires contient en miniature tout le mystère ambivalent d'Allan, entre mystique surréaliste et mystification mondaine, mais elle révèle surtout dans le langage la trajectoire brisée, et constamment contradictoire de son auteur. Allan est déjà dans sa lettre le météore venu illuminer et brûler vif dans son sillage ceux qu'il capturent, tout particulièrement, chacun selon son mode particulier, Henri et Christel. Ce n'est donc nullement un hasard si Gérard ébahi par une telle lettre déclare à Grégory : “ **il est un peu volcanique votre ami** ”²⁸⁶.

Cependant, précisément jusqu'à la lecture de la lettre d'Allan, puis l'arrivée de ce dernier, l'attente d'un réenchantement du monde s'abîme constamment dans sa propre hantise. L'inutile promenade de Gérard au-delà du phare de la Torche en un exemple frappant. Passé le phare emblématique, le marcheur ne découvre pas un monde plus riche et merveilleusement gorgé de sens, mais “ **soudain, toute vie cesse, et s'étend un grand arc de plage bordé de dunes, un paysage complètement nu, d'un vide oppressant, tout tressaillant des grands rouleaux de vagues sur le sable désœuvré** ”²⁸⁷, qui n'est pas sans rappeler le rivage inquiétant visité par Albert au début du *Château d'Argol*. Mais à la différence de l'horizon hanté de signes, le paysage partage ici l'état de dérélition de Gérard. Il recèle cependant une puissance latente qui l'apparente au “ **passage de la Mer Rouge** ” et stimule à vide l'imagination : “ (...) **on ne pouvait imaginer que... je ne sais : derrière un pli de sable, la fumée du bûcher** ”

²⁸⁵ *Id.*, p.320.

²⁸⁶ *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.124.

²⁸⁷ *Id.*, p.121.

de Shelley ou la file solennelle des cavaliers de Gauguin chevauchant à cru (...) ces grands chevaux qui sortent de la mer dans les catastrophes les plus immémoriales de la fable ”²⁸⁸.

Si l'allusion à Shelley évoque par anticipation le destin d'Allan – renvoyant également à la tombe vacante sur laquelle Albert grave le nom de Heide – on voit bien dans ce passage que le monde n'a pas l'efficacité merveilleuse et redoutable qui lui donnait le rôle d'initiateur dans *Au château d'Argol*. La majesté des lieux ne propose rien elle-même, et l'imagination doit travailler à vide, d'abord vainement, avant d'extraire deux images empruntées aux archives mentales de l'homme cultivé.

Une certaine exaltation peut alors se communiquer au paysage et rejaillir dans la conscience passive “ **Et vers l'horizon l'affairement de ces vagues pressées, toujours ce branle-bas d'écumes, cette usine d'émeutes, ces embarras de nuages rayés de grains et de soleil, ce train hargneux des houles, cette hâte inépuisable de la mer à l'arrière-plan ”²⁸⁹. Mais ce sursaut d'enthousiasme n'est guère convaincant. L'absence de verbe et la longueur de cette phrase qui demeure en suspens sur une sorte de vide, mesurent en effet l'émotion ambiguë que ce spectacle suscite chez Gérard. Quelque chose d'un frémissement, d'une vitalité potentielle se donne à lire dans la violence de la mer, sans que cette promesse indéfinie parvienne à s'incarner et libérer ses énergies dans une *vita nova* capable de transfigurer le monde et la personne de Gérard. Aussi, ce paysage qui semble s'efforcer à l'état strictement élémentaire de rassembler et d'ordonner les mots d'une vraie formule incantatoire, manque-t-il du verbe qui le justifierait et le ferait passer sur un tout autre plan. Bientôt, Gérard constate l'inefficacité de cette puissance qui se répète sans jamais s'accomplir : “ **Oui... tout cela... A quoi bon faire des phrases. Je m'ennuie et je vais partir. (...) Rien que de banal dans tout ce qui m'entoure ”²⁹⁰. Ce n'est donc pas le paysage qui prononcera ici le premier mot, ni même le narrateur dont la parole demeure une pure rhétorique impuissante. Au demeurant se lit une fois de plus en filigrane la dimension littéraire du récit : tout n'est peut-être qu'un vaste jeu de langage prenant dans ses filets le monde et les consciences mises en alerte.****

Allan sera donc ce principe qui peut changer la vie par sa parole et sa présence, en commençant par libérer et révéler les prédispositions supra-terrestres des lieux et paysages où il se manifeste.

3) Vitesse de la fascination et mise en scène du paysage

A) Entrée d'Allan sur la scène du monde

D'emblée Allan est associé à la vitesse et au mouvement magique. On ne le voit pas arriver car il est déjà là, bien que sa personne même demeure momentanément invisible.

²⁸⁸ Pour ces deux dernières citations, *ibid.*, p.121.

²⁸⁹ *ibid.*, p.122.

²⁹⁰ *ibid.*, p.122.

Sa première manifestation réelle relève précisément bien davantage de la surnature que du monde ordinaire auquel il va bientôt imposer son vouloir tyrannique. C'est sa démarche qui le distingue, au double sens du terme : **“ Lui est une image de la force et l'aisance à la fois : la première pensée qui me vint fut qu'il marchait avec génie : je n'ai vu honorer le sol d'une telle mélodie qu'un athlète slave entrant sur le stade de coupe à Colombes (le stade entier faisait ha ! le souffle coupé) ”**²⁹¹. Allan est celui qui, sachant marcher, bouleverse intimement au point d'exercer une attraction magnétique sur les regards. S'il honore le sol, c'est qu'il lui communique la magie de son pas. Chez lui, l'élan et la magie sont une seule chose. La comparaison avec l'athlète ennoblit aussitôt le personnage en lui conférant le statut de héros solitaire. Elle est toutefois plus équivoque qu'on ne pourrait le croire. Certes le pas d'Allan comme celui de l'athlète est plus qu'un simple déplacement, il devient une musique répercutée avec souplesse dans la phrase même : les jeux d'échos entre athlète, slave et stade en sont l'exemple le plus manifeste.

Mais cette aisance de sportif subjuguant la foule par son entrée un jour de finale n'est-elle pas la cadence trop calculée du matamore ? On ne peut s'empêcher d'entendre en filigrane qu'il s'agit d'une mélodie slave, c'est-à-dire d'une musique dont on connaît les complaisances envers les effets de pure séduction et de pure virtuosité. On peut penser à l'entrée théâtrale et ridicule du narrateur de *La Recherche*, et de Saint Loup, au restaurant de Rivebelle, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* : **“ nous entrions dans la salle du restaurant au son de quelque marche guerrière jouée par les tziganes, nous nous avançons entre les rangées des tables servies comme dans un facile chemin de gloire, et, sentant l'ardeur joyeuse imprimée à notre corps par les rythmes de l'orchestre qui nous décernait ses honneurs militaires et ce triomphe immérité, nous la dissimulions sous une mine grave et glacée, sous une démarche pleine de lassitude ”**²⁹². Peut-être n'est-ce là qu'une simple coïncidence ; elle n'en est pas moins significative, le second texte pouvant en l'occurrence être éclairé par le premier. Le narrateur d'*A l'ombre des jeunes filles en fleur* est certes très ouvertement ironique et montre sans ambages l'inauthenticité de la socialité mondaine, alors que Gérard semble être sincèrement séduit et captivé par la belle mise en scène d'Allan - il est vrai qu'en même temps apparaît Dolorès qui de sa part devient immédiatement l'objet d'une fascination amoureuse. De plus, le narrateur de *La Recherche* s'observe et se juge à distance en train d'entrer au restaurant avec affectation, alors que Gérard est l'un des dîneurs, qui plus est capturé à son insu par une émotion collective en forme de silence, qui l'oblige à tourner la tête. Il n'en reste pas moins que l'irruption d'Allan est colorée d'une ironie d'autant plus corrosive qu'elle se déguise dans le récit qui en rend compte. Est-ce la lucidité critique qui en Gérard continue secrètement d'exercer son génie sceptique ? Est-ce Julien Gracq, qui se penchant au-dessus de l'épaule du narrateur, caviarde son bel enthousiasme de pointes toutes allusives ? Allan apparaît en tout cas d'emblée comme le champion des mises en scène énigmatiques.

Comme rien n'est ci n'est jamais univoque, il faut aussi noter la densité et la vitesse

²⁹¹ *Ibid.*, p.126-127.

²⁹² Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Collection Folio Gallimard, Paris, 1988, p.373-374.

du style employé par Gérard, comme un écho de celui de la lettre envoyée par Allan. Bien que nettement moins saccadé, il fait sans cesse intervenir des lignes de fracture, à l'aide de signes typographiques, deux-points, tirets, parenthèses, qui viennent ruiner l'harmonie cadencée de la phrase. Une même nervosité altière anime donc l'écriture d'Allan, celle de Gérard subjugué par le couple Allan et Dolorès, et la démarche prêtée aux personnages. Cette similitude exemplifie dans ce passage le vrai pouvoir d'Allan : passant au milieu de la petite bande, il ne cesse en effet de susciter dans son sillage quantité de parcours annexes qui miment plus ou moins heureusement sa propre trajectoire.

Mais la similitude de style n'est pas le simple effet d'un mimétisme irrésistible ; elle incarne à l'avance l'écriture éruptive dont Julien Gracq fera très systématiquement usage environ vingt-cinq ans plus tard, dans les deux volumes des *Lettrines*. Dans la notice de présentation de ces deux derniers textes, Bernhild Boie écrit très justement à ce sujet : “ **par ces phrases qui font l'économie du tissu conjonctif, négligent les sutures, se passent de verbes, Gracq ne cherche pas à faire le récit de ce qu'il a vu, pensé, ressenti, (...), mais bien à saisir, par le rythme même des mots, la résonance essentielle d'une rencontre, celle-là même par laquelle l'imaginaire s'est trouvé mobilisé** ”²⁹³. Une telle formule pourrait parfaitement s'appliquer au récit de l'entrée d'Allan dans la salle à manger de l'Hôtel des Vagues, par Gérard. Elle montre aussi, qu'à l'instar de ses personnages, mais sans aucune ostentation, ni aucune naïveté, l'écrivain Julien Gracq cherche avant tout la manifestation d'une trajectoire. Celle-ci, communiquée aux personnages eux-mêmes et à leurs actes, quels que soient leurs mérites ou au contraire leurs ridicules, est d'abord le mouvement d'une écriture.

Dans *Un beau ténébreux*, ce mouvement d'écriture accompagne et recueille une destinée qui s'improvise. S'il n'y a donc pas de voyage à proprement parler, comme c'était le cas dans *Au château d'Argol*, cela ne signifie nullement que l'idée même d'itinéraire en soit absente, bien au contraire. On peut même aller jusqu'à dire que dans ce livre, la structure narrative du voyage est inversée et déplacée : le récit ne suit pas les étapes du parcours ; il en fait espérer le mouvement général et l'advenue. Le lecteur envisage sa possibilité et sa nécessité intime, du seul point de vue des personnages qui en attendent la manifestation. Quand le héros ambivalent du livre paraît enfin, d'abord représenté dans une série de médiations, la lettre, la luxueuse automobile, le vide fébrile qui creuse subitement l'air de la salle à manger, tout prend alors sa place sur la scène romanesque. L'automobile d'Allan et Dolorès est un bolide étrange : c'est “ **une splendide voiture, laque et argent** ”²⁹⁴, qui semble davantage être un aérolithe nocturne qu'un simple véhicule.

Or, contrairement au procédé adopté dans *Au château d'Argol*, le lecteur ne connaît rien de la courbe de vie d'Allan, même s'il peut deviner d'avance qu'elle consiste avant tout en un voyage intérieur. Seule la longue lettre de Grégory viendra avec retard combler certaines lacunes en proposant quelques jalons biographiques qui accentuent le caractère insaisissable d'Allan. La voiture est donc l'emblème de cette identité fugace,

²⁹³ Notice d'*Un beau ténébreux*, p.1339.

²⁹⁴ *Un beau ténébreux*, op. cit., p.125.

intimement associée à la vitesse et à la brièveté. Son élégance de fusée surgissant au beau milieu de la petite station balnéaire assoupie dans l'ennui fait d'elle une incarnation du météore évoqué par Christel au cours de sa promenade nocturne avec Gérard. Elle accentue encore le mystère d'Allan qui tient par elle, à la fois de Fantômas et du calme bloc mallarméen, à cette différence essentielle que le calme apparent du beau ténébreux est aussi une fièvre qui précipite littéralement le petit groupe de l'autre côté du banal.

Comme Albert, Allan est le prototype du grand nomade cosmopolite, à cette différence près qu'Allan est un mondain alors qu'Albert évite méthodiquement toute comédie sociale. D'origine étrangère, sans cesse en voyage pendant son enfance et sa première jeunesse, entré dans une carrière diplomatique brillante au sortir du collège, Allan se caractérise avant tout par ses écarts, qu'il s'agisse bien évidemment de sa conduite, ou de sa propension à constamment changer de lieux et de personnes. Ainsi, le vrai voyage d'Allan est le mouvement d'une existence jetée aux quatre vents de l'impétuosité, avant même sa naissance. Albert et Allan appartiennent à ce titre à la longue théorie des héros cosmopolites qui traversent la littérature française dans la première moitié du vingtième siècle.

On songe par exemple au personnage de Lafcadio Baraglioul, dans *Les Caves du Vatican*, avec qui Allan partage la jeunesse, l'extravagance et le goût des transgressions, mais encore, de manière infiniment plus indirecte, à Barnabooth, ainsi qu'à tous les narrateurs fortunés qui, dans l'oeuvre de Valéry Larbaud, depuis *A.O. Barnabooth* jusqu'aux narrateurs adultes des *Enfantines* et des *Enfantines retrouvées*, s'établissent au bord de la mer, il est vrai dans le but de contempler plutôt que d'agir. Plus tard, Georges Perec inventera à son tour un riche " héros " voyageur en la personne de Bartlebooth, dans *La vie mode d'emploi*, mais la fonction et la figure surdéterminée d'un tel personnage seront d'une nature bien différente²⁹⁵. Il semble bien que dans des oeuvres très éloignées les unes des autres, la création de figures du nomadisme dilettante réponde à l'exigence- évanouie après la fin des années cinquante, ou retravaillée sur un tout autre plan par un

auteur comme Perec – d'une mise en scène particulière de la présence au monde. Se libérant des attaches sociales ordinaires, ces héros se caractérisent tous, quels que soient leur singularité et les traits qui les sépare, par la volonté de prendre pleinement conscience leur être en le répandant et le reflétant à travers le monde. Fort différents en cela des riches nomades américains et européens mis en scène par Henry James, ils sont d'abord les expérimentateurs de leur propre devenir, beaucoup plus que les partenaires, certes supérieurement doués, du grand jeu de tric-trac social par lequel se concluent et se défont les alliances du coeur et de la fortune.

Ainsi, la mondanité évidente d'Allan et sa royauté spirituelle sur la petite cour qui l'accompagne, ressortissent d'une toute autre logique que celle de l'affirmation commune, fut-elle celle des classes supérieures. D'emblée, le beau ténébreux se situe à l'écart. Bien qu'étant de tous les personnages de l'oeuvre de Julien Gracq le plus socialement typé, il

²⁹⁵ D'une manière générale, les personnages de riches nomades sont souvent des figures parodiques et/ou construites selon le principe de la référence à la tradition littéraire. C'est par exemple le cas du comte Henri de Corinthe dans les trois volumes des *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet.

n'obéit en effet à aucune des règles de la vie courante, pas même pour en dénier la valeur et les réformer ou les renverser²⁹⁶. Brûlant donc tout sur son passage, à commencer par lui-même, il n'est pas celui qui chemine et se rend quelque part, comme l'est encore Albert dans *Au château d'Argol*, il est donc bien un météore fébrile lancé vers son désastre théâtral. Simultanément, bien que partiellement inspiré de la figure de Jacques Vaché et surdéterminé, ne fut-ce que par le surnom de “ **beau ténébreux** ” Allan ne relève en lui-même d'aucune obédience littéraire et idéologique.

Son destin n'illustre aucune conception esthétique collective, à commencer par celle du premier Surréalisme. Sa seule proposition est de réenchanter le monde avant de se donner la mort, même si les moyens de cette opération relève peut-être plus de l'artifice que d'une profonde nécessité spirituelle. Ce choix manifeste tout le génie inventif de Julien Gracq : l'auteur se garde bien en effet de soumettre sa créature à l'un quelconque de ses modèles. Le personnage d'Allan y gagne ainsi en mystère et rend possible l'oscillation perpétuelle du récit entre ses deux registres de fascination et de distanciation. Cependant, le monde n'en subit pas moins l'emprise du beau ténébreux qui en fait le cadre des fantasmagories nées de son imagination, à l'inverse du processus à l'oeuvre dans *Au château d'Argol*.

B) Le belvédère des fantasmagories

Ainsi, dans la scène du château de Roscaër, le rôle de la nature n'est pas exactement le même que dans la première oeuvre de Julien Gracq, bien qu' *Un beau ténébreux*, tout comme *Au château d'Argol* fasse des paysages, de leurs éléments et de leurs énergies un usage narratif et poétique assez voisin, en les pliant dans une certaine mesure aux exigences du récit et de son ambiance singulière. La première apparition du château, dans une heure et une lumière choisies, révèle un parti pris de mise en scène, non pas tant de la part de l'auteur, mais d'Allan lui-même. Le caractère fantastique de cette vision et les sentiments qu'elle éveille chez les personnages répondent donc à une exigence moins ingénue. Contrairement à l'auteur d' *Au château d'Argol*, Allan utilise un moment et un lieu qu'il détourne de leur présence immédiate pour servir une intention égotiste pour ne pas dire puérilement narcissique, comme le confirment tout au long du récit les doutes et la réserve ironique de Gérard. Allan transfigure le monde selon sa seule loi, mais il ne crée pas de symbole. C'est en ce sens que son rapport au monde relève peut-être davantage de l'artifice que de l'art, même si Gérard et avec lui le lecteur, ne cessent d'hésiter à ce sujet, et de basculer sans cesse de l'émerveillement à l'incrédulité railleuse.

Pour la première fois, les personnages s'éloignent effectivement des plages où leurs promenades désœuvrées les conduisent d'ordinaire. Le parcours a lieu en voiture, sous la conduite d'Allan dont la conduite rapide suffit à métamorphoser le paysage et les impressions qu'il procure aux passagers, ainsi que le note Gérard : “ **Sitôt passé Kérantec, la route s'élève, par grands lacets, au-dessus du miroir plan de la mer. L'ossature vigoureuse de cette côte mangée de grottes apparaît, avec ses grèves (...), avec les rides blanches, les festons de ses vagues soudain si lentes et comme**

²⁹⁶ Il est en cela fort différent de Lafacadio Baraglioul, qui songe surtout à vérifier une théorie transgressive de l'autonomie et si possible faire carrière.

engluées sur les fonds transparents ”²⁹⁷. L’ascension de la route, la modification des apparences du réel sont les premiers indices du pouvoir exercé par Allan. Aussitôt, les données élémentaires du paysage se renversent : une autre face du monde se révèle aux yeux de Gérard : le monde vu de haut n’est plus qu’un vaste miroir dissimulant à peine ses gouffres. Comme le note Jean-Louis Leutrat, “ **L’horizon, dans un tel espace, joue tantôt comme une ouverture, tantôt comme point de fuite, dévorant le paysage par une sorte de renversement, “ l’ivresse du parcours ” étant reportée au bénéfice des lointains accourant vers qui a les yeux fixés sur eux** ”²⁹⁸. En l’occurrence, le monde fait soudain surgir son ossature ; une fois encore, l’idée de la mort monte du paysage. Toutefois, comme le suggère implicitement l’image du miroir, il s’agit peut-être moins d’une prémonition contenue comme telle dans la nature que de la projection sur celle-ci du défi d’Allan. Comme tout ce qu’entreprend le beau ténébreux, cette mise en abîme de la côte bretonne est ambiguë : Allan est-il celui qui sait montrer l’envers des choses ou au contraire un manipulateur qui leur confère un sens à sa convenance ? La très grande force de l’ouvrage est de ne pas conclure et de maintenir constamment la possibilité de deux lectures. Sans doute est-ce l’une des raisons qui ont conduit l’auteur à relayer le journal de Gérard par un récit impersonnel à l’intérieur duquel se fond le premier narrateur. Les deux lectures possibles coïncident même souvent. C’est en effet le cas dans ce passage, bien que la transformation de la mer en simple surface réfléchissante, indique qu’Allan se sert bien du réel comme d’un simple plan sur lequel faire jouer les pensées et les volontés d’un moi narcissique.

Gérard n’en est pas moins séduit par ce pouvoir ; le parcours en voiture, de promenade effectuée en vue d’un pique-nique devient aussitôt pour lui “ **un long, très long voyage** ”²⁹⁹, avant d’être perçu comme une “ **fuite qui donne l’idée si nette d’un voyage sans retour** ”³⁰⁰. Dès lors, la réalité ordinaire bascule du côté du rêve : “ **La traversée d’une forêt, je n’ai jamais pu m’imaginer autrement l’approche d’un pays de légende. Il me semble qu’après elle la vision se décape, devient autre** ”³⁰¹. Ici, le motif de la forêt ne possède pas à lui seul la capacité de conduire vers un autre monde ; il la tire des circonstances du parcours dirigé par Allan, tandis que les forêts contemplées par Albert depuis les terrasses d’Argol contiennent une énergie magique latente dont la tonalité ambivalente envahit aussitôt le cœur et l’esprit du jeune homme.

Quoi qu’il en soit, Allan réussit à changer le monde, à sa manière toujours brutale et stupéfiante : “ **Tout à coup, la forêt franchie, vers un infini de collines brumeuses, la lande rase s’étendit à perte de vue** ”³⁰². La soudaineté de cette révélation évoque sans doute la magie, mais elle relève peut-être aussi de ce qu’on nomme familièrement un

²⁹⁷ *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.153-154.

²⁹⁸ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.31.

²⁹⁹ *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.153.

³⁰⁰ *Id.*, p.154.

³⁰¹ *Ibid.*, p.154.

coup de théâtre. C'est un effet qu'il faut également mettre sur le compte du grand style du conducteur. L'opération a pourtant réussi ; un infini se dévoile aux voyageurs et semble confirmer l'intuition de Gérard : **“ Dans un pli de ce terrain nu, (...) un lac était d'une pureté si parfaite à l'abri du vent dans cette fin de jour déjà piquetée d'étoiles, que l'on se serait cru soudain au bord d'un royaume étrange et calme, d'une tranquillité sidérale, tout à coup éloigné de tout ce qui, feuille ou branche, s'agite et s'inquiète ”**³⁰³.

Une seconde fois, le motif de l'autre monde envahit le texte et communique au paysage des propriétés magiques. Nous ne sommes plus dans l'intuition d'une rêverie qui suit sa pente et voit dans toute forêt la promesse d'un accès au pays des légendes ; celui-ci s'incarne et se développe dans l'espace concret qu'il emporte tout entier avec lui. Nous sommes maintenant loin de la vie familière, plongés dans l'infini cosmique, d'une façon qui annonce déjà le voyage nocturne d'Aldo dans *Le Rivage des Syrtes*.

Toutefois, l'usage conditionnel, et la répétition du “ tout à coup ” théâtral, tempèrent cette certitude. L'envoûtement n'est pas si total que Gérard ne conserve un certain pouvoir de réserve d'où l'ironie a cependant disparu momentanément. En effet, à peine les voyageurs sont-ils arrivés qu'ils se laissent subjugués par ce qui leur est donné à voir : **“ Le paysage était d'une si surprenante et si singulière beauté que d'un accord tacite nous arrêta mes deux voitures sur le bord du lac, et, longtemps, sans parler, nous demeurâmes absorbés par le spectacle ”**³⁰⁴. Pendant un moment, que les rejets et la longueur de la phrase éternisent, les personnages sont donc saisis d'extase. La parole disparaît et fait place à une forme de divination télépathique. Ici, Gérard n'a plus le sentiment de **“ faire des phrases ”**. Allan lui-même ne substitue pas encore le discours à la présence immédiate du monde. C'est en effet du seul paysage que vient l'initiative. Sa beauté enveloppe les personnages et les absorbe en elle dans une attitude de stupeur fascinée. Mais même dans ce moment privilégié, la beauté du lieu demeure un spectacle : elle se donne à voir, s'impose à la conscience stupéfaite, plus qu'elle n'est vécue comme une qualité naturelle. La présence au monde s'identifie à la contemplation passive et exaltée du spectateur tournant ses regards vers une scène. C'est alors que Gérard donne la description du château fantastique suspendu au-dessus du temps.

Cette description, déjà analysée plus haut, répète et accentue l'ambivalence de la situation. Tantôt le château apparaît comme un stéréotype incarné, tantôt il devient **“ l'un de ces haut - lieux , une de ces cimes spectrales qui se lèvent au soleil couchant, (...) dans une lumière d'un autre monde ”**³⁰⁵. Le caractère stéréotypé occupe toutefois une place prépondérante dans la description de l'ascension. Les gestes d'Allan montrant

³⁰² *Ibid.*, p.154. C'est bien en effet de perte de vue qu'il faut ici parler. Allan égare ses compagnons tout en les entraînant sur la ligne de fuite de son aventure dirigée vers le point aveugle de sa mort. De fait, du haut des tours du château l'obscurité sera totale.

³⁰³ *Ibid.*, p.154.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.154.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.155.

“ **un détail d'architecture** ”, le registre obligé du lugubre, construisent peu à peu “ **une bizarre gravure romantique, un de ces couples hagards, qui, dans Gustave Doré, à la lumière de la lune, cheminent inexplicablement comme des somnambules vers un burg aussi vertigineux, aussi inaccessible qu'une montagne magique** ”³⁰⁶. Un narrateur romantique s'enchanterait sans arrière-pensée de la coïncidence de l'art et du réel ; il y verrait la manifestation d'une essence naturellement contenue par les êtres et les choses. Le sens de la scène s'infléchit cependant aussitôt. Que voyons-nous à proprement parler ? Une scène authentiquement romantique suscitée par le haut lieu intemporel vers lequel cheminent les personnages ou sa contrefaçon théâtrale qu'Allan sait parfaitement improviser en tirant aussitôt parti des circonstances qui s'offrent à lui ? La référence à la gravure n'a pas ici la même fonction que la notation picturale d'*Au château d'Argol*. Celle-ci avoue sans doute le caractère préconçu par l'art de l'horizon contemplé par Albert, mais la surdétermination picturale ne contredit pas les suggestions de la scène.

Voulue par l'auteur, assumée comme telle – contrairement à ce que l'ironie de “ L'avis au lecteur ” cherchait à faire croire – la machination poétique d'*Au château d'Argol* était convaincante car elle s'avérait signifiante et nécessaire. Elle ne se signalait d'ailleurs que dans la notation discrète qui associait l'immobilité stupéfiante de la mer avec une touche de peinture. L'association de la nature à l'art était même attribuée à Albert comme l'une des manifestations de son enthousiasme devant le paysage qu'il observait, et c'étaient en effet les qualités de ce paysage qui lui inspiraient cette comparaison. Il en va autrement dans *Un beau ténébreux*. L'association esthétique n'est pas tant inspirée par la nature que par une attitude délibérée d'Allan qui fournit ainsi pâture de choix à l'intelligence de ses amis cultivés. Elle ne présente pas un signe mais une simple apparence de signe intéressant la seule mondanité littéraire.

Comme les mondains d'*A la recherche du temps perdu*, mais pour d'autres raisons qu'eux, Allan est un “émetteur de signes”, selon la belle expression employée par Gilles Deleuze dans *Proust et les signes*³⁰⁷. Les signes d'Allan, de même que ceux du baron de Charlus ou de madame Verdurin, n'ont apparemment aucune valeur transcendante, ils se contentent de faire signe. Comme l'écrit en effet Gilles Deleuze, “ **Le signe mondain ne renvoie pas à quelque chose, il en “tient lieu”, il prétend valoir pour son sens** ”³⁰⁸. Tel est peut-être le sens ultime du drame d'Allan, lorsque repoussant les adjurations finales de Christel, il déclare : “ **Pour vous aussi. Pour vous surtout. Pour rester digne** ”³⁰⁹.

Prisonnier de la logique des signes qu'il finit, certes avec noblesse, par confondre avec un ethos, le beau ténébreux n'a finalement plus d'autre choix que celui d'une mort aussi héroïque qu'absurde, et que ne rachète que la mise en scène suicidaire jouée pour

³⁰⁶ Pour ces deux citations, *Ibid.*, p.155.

³⁰⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Puf, Paris, 1964, p.12.

³⁰⁸ *Id.*, p.13.

³⁰⁹ *Un beau ténébreux*, *op. cit.*, p.262.

la seule Christel, dans un adieu évoquant les paroles de Jésus au jardin des Oliviers : “ **Qu'on m'enlève à tous ceux que j'aime. Maintenant, Christel, adieu. Tout est dit – laissez moi** ”³¹⁰. Cet adieu christique, où passe peut-être aussi le souvenir de Socrate dans le *Phédon*, a beau atteindre une intensité proprement dramatique, il n'en reste pas moins consternant, au regard de son enjeu réel. C'est au point que, malgré l'abandon de toute ironie explicite de la part du narrateur délégué par Gérard, les derniers mots d'Allan masquent difficilement leur caractère de pastiche, sinon pour les oreilles de Christel, du moins celles du lecteur. La formule finale : “ **Tout est dit** ” n'avoue-t-elle pas une dernière fois la vanité rhétorique de toute l'entreprise³¹¹ ?

Dans la scène du château de Roscaër, Allan pastiche précisément les signes de l'art, les superpose au paysage qu'il s'est choisi comme scène, et fait ainsi surgir un faux Gustave Doré sous les yeux ébahis de ses amis, comme pour mieux graver dans leur mémoire l'image théâtrale et tragique qu'il veut laisser de lui-même. La précision, digne en effet de la gravure, avec laquelle le narrateur file ici la comparaison ne saurait réellement nous convaincre que nous venons de basculer dans un autre monde. Le passage du chemin réel au chemin de l'art signale ici l'entrée d'Allan et de Christel dans le monde de la facticité. Comme l'écrit le narrateur, nous sommes “ dans Gustave Doré ”, en pays de connaissance, et non dans cet autre monde que nous promettait la vision du château dominant le lac. Allan ne révèle pas la face secrète du monde ; il se contente d'exhiber la surface sans nulle épaisseur d'un faux Gustave Doré. La réduction de la mer à un plan en miroir, si différent du bleu profond qui stupéfiait Albert dans *Au château d'Argol*, ne l'annonçait-elle pas ? On pourrait certes lire dans ce passage comme une prémonition du couple formé par Allan et Dolorès, le soir du bal costumé, mais ici encore, l'effet demeure superficiel, dans la mesure où les deux personnages travestis en “ amants de Montmorency ” se complaisent une fois de plus dans une pose théâtrale, alors que l'ouragan déchaîné d'*Au château d'Argol* jouait un véritable rôle prophétique.

Certes, comme l'écrit Jean-Louis Leutrat, “ **Il faut voir comment Gracq dispose dans le premier tiers (...) d'Un beau ténébreux une scène nocturne qui fait coupure et sur laquelle s'envole, ou s'enlève, la suite du livre** ”³¹². Il est vrai que la scène du château de Roscaër inaugure le voyage spirituel auquel Allan convie ses compagnons, et qu'après cette nuit, plus rien n'ira de soi, sinon la plongée progressive de la fantasmagorie. Mais ce lever de rideau, si travaillé par l'artifice d'escamoteur et par les poses d'Allan, laisse planer le doute sur l'enjeu véritable de toute l'opération. Si enlèvement il y a, celui-ci peut aussi bien coïncider avec une révélation qu'un pur subterfuge, selon qu'on incline à se laisser captiver par la mise en scène ou qu'on remarque comme Gérard les effets créés de toute pièce.

Il n'est dès lors guère étonnant que toute la scène suivante ignore le paysage

³¹⁰ *Id.*, p.263.

³¹¹ On songe notamment à la célèbre exclamation de Macbeth : “Words, words, words !” qui du moins exprime la vanité du dire et de l'agir sur le mode du tragique.

³¹² Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.91.

environnant. Plongés dans la nuit, les excursionnistes ne peuvent plus distinguer la vue sans doute illimitée qui s'offrirait sans doute à eux en pleine journée du sommet du château. Gérard note en effet, non sans une certaine ironie discrète, que **“ Visiblement pour Jacques, il n’y avait rien de spécialement extraordinaire à se trouver ainsi devisant à la lueur des étoiles sur la terrasse d’un vieux château ”**³¹³, mais c’est pour constater l’instant suivant qu’une **“ certaine finesse d’antennes lui fait défaut ”**³¹⁴. Le château n’est par conséquent qu’un instrument, comme un résonateur destiné à magnifier son discours et lui donner la dose nécessaire d’inquiétante étrangeté. Dans cette nuit des hauteurs, la parole retrouvée du beau ténébreux fait surgir d’autres terres fantastiques peu compatibles avec la lumière du plein jour. La présence au monde n’est pas une saisie panoramique de l’étendue, mais une évocation de paysages plus ou moins réels, que la parole projette sur l’écran de la nuit.

4) Le motif du pic asiatique : scénographie d’une vision

C’est en effet de paysages qu’il est alors question, de paysages nocturnes appartenant à la catégorie des choses insolites vues en voyage, notamment **“ d’un pic asiatique qu’il a vu (...) aux Indes, à la lueur de la lune, soudain, du fond d’une vallée ensevelie sous les arbres ”**³¹⁵. L’exotisme du spectacle confirme le sentiment d’artifice théâtral qui prédomine dans toute la scène. Les conditions dans lesquelles a eu lieu la vision de cette montagne ajoute encore à cette impression : un véritable dispositif scénique organise le trajet du regard vers le haut. Allan a dû **“ rejeter la tête en arrière pour considérer cette altitude effrayante ”**³¹⁶ qui se trouve soudain isolée du monde et devient ainsi une pure abstraction verticale, comme l’indique l’emploi du substantif “ altitude ”. Allan déplace ainsi une qualité relative à la mesure des proportions et des distances et l’applique à la dénomination d’un être physique : le pic devient une altitude, le féminin ajoutant à l’expression une tonalité quelque peu précieuse qui en augmente l’effet. Tout naturellement cette altitude est “ effrayante ” et laisse penser que le pic, coupé de toute attache terrestre, est descendu du ciel. Il est maintenant **“ une telle chose ”**, c’est-à-dire une réalité innommable qui s’est **“ à la faveur de la nuit posée – descendue là d’en haut ”**³¹⁷. L’usage des termes indéfinis, les rejets successifs, qui dans un autre contexte auraient sans doute une valeur différente, sonnent ici comme des marques d’afféterie, d’autant plus que rien de décisif ni de bouleversant ne sort de la vision. Nous sommes loin du saisissement de Pascal s’exclamant : **“ Le silence éternel de ces espaces infinis, m’effraie ”** ! dont la puissance poétique a été si admirablement

³¹³ *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.156.

³¹⁴ *Id.*, p.156.

³¹⁵ *Ibid.*, p.157.

³¹⁶ *Ibid.*, p.157.

³¹⁷ *Ibid.*, p.157.

commentée par Valéry. C'est dire combien la conscience du monde est chez Allan construite, frappée de facticité et éloignée de la véritable contemplation méditative.

Loin d'aboutir en effet à une stupeur métaphysique qui se fond avec le silence de l'univers, le discours d'Allan ne produit qu'un stéréotype apocalyptique doublé d'une référence à la lecture de Jules Verne. Une fois encore, la littérature envahit donc la réalité et la soutient presque à elle seule. Effectivement, Allan ne se contente pas de comparer le pic asiatique avec le pan de montagne lunaire tombé sur le globe ; mais il identifie le phénomène réel et l'événement imaginaire rapporté par Jules Verne dans *Hector Servadac* : “ **C'était cela** ”³¹⁸. Ordinairement, une telle formule signifie que le réel incarne soudain une idée ou un phénomène purement fictifs, de même qu'on déclare trouver un Cézanne dans un paysage ou un type balzacien dans un individu de rencontre. Pourtant, l'expression d'Allan va plus loin : elle attribue implicitement au pic asiatique une réalité proprement fantastique qui dépasse l'ordre naturel du monde. Morceau de montagne tombé du ciel, il manifeste métonymiquement la face d'un autre monde, d'essence sidérale. Simultanément, la formule d'Allan rabat la vision réelle du pic dans l'univers de la plus incroyable fiction, si bien que son contenu peut aussi bien se lire inversement, à l'insu même d'Allan : “ **Ce n'était que cela, un effet de littérature incarné dans un paysage** ”. Le fait est que nulle vérité, nulle révélation fondamentale, nulle invitation à méditer, ne surgissent de l'anecdote qui ne vaut plus dès lors que pour son étrangeté gratuite.

On pourrait alléguer que cette seule étrangeté justifie pleinement l'anecdote, selon le principe de la surprise surréaliste implicitement reformulé ici dans la devise “ **Beau comme la rencontre d'un pic asiatique et d'un morceau de lune** ”. Il est d'ailleurs vrai que Christel raconte ensuite un rêve et qu'Allan, reprenant la parole, fait le récit d'une nuit d'enfermement volontaire dans une église déserte. Il est enfin vrai qu'Allan finit par laisser lire en filigrane son projet suicidaire, dans la grande tradition du dandysme funèbre cher à Jacques Vaché. En ce cas, le jeu d'Allan deviendrait le moyen de se préparer à la mort volontaire par un véritable exercice spirituel, en ne parlant que par le moyen détourné de paraboles énigmatiques, apparemment gratuites, entouré de disciples inégalement doués, tel un Christ scandaleux retiré sur son mont des Oliviers. Dès lors qu'on admet cette lecture, tout le réseau d'images tissé autour d'Allan depuis le départ des excursionnistes prend un autre sens : c'est bien la mort que dissimule le plan miroitant de la mer, c'est bien la nuit d'un autre monde inconcevable que vise l'expérience vécue du pic asiatique. Derrière les voiles du stéréotype, Allan se plaît à faire jouer sur la surface du monde les symboles obligés d'une destinée fatale : la face de la terre n'est donc pas pour lui auréolée de légende, mais le néant ouvert à l'infini.

C'est en effet presque en ces termes qu'Allan répondra à Gérard l'enjoignant de lui avouer où il le conduit : “ nulle part. C'est votre lot. Je vous préviens pourtant que vous tiendrez plus tard cet instant où vous avez cinglé vers le large, comme un navigateur en rut de découverte, pour un moment inspiré et honorable de votre vie ”³¹⁹. Détournant implicitement la formule de Breton, Allan ne dit-il pas ici : “

³¹⁸ *Ibid.*, p.157. Le roman de Jules Verne porte très exactement le titre suivant : *Hector Servadac. Voyages et aventures à travers le monde solaire*, Hetzel, Paris, 1877.

***c'est l'élan du voyage qui est magnifique* ” ? L'expérience proposée par Allan ne se mesure donc pas à l'aune de son but, mais de son fait, et de l'ivresse vitale qui en émane. Il ne s'agit point tant de découvrir de nouvelles terres que d'aller vers le large et de trouver dans ce mouvement l'essence à l'état pur de la vraie vie. Selon Allan, l'ailleurs ne se rassemble pas à l'arrière-plan de l'horizon sous la forme d'un nouveau monde, il est le sentiment accru de soi qui se libère de la tension entre la vitesse infinie du découvreur lancé à perdre haleine vers l'inconnu, et le perpétuel report de l'horizon ouvert à vide.**

En d'autres termes, l'autre face de la terre n'est pas un rivage, mais l'absence même de tout rivage, devenue promesse. Aller nulle part n'est plus alors - au moins pour un moment, car nous savons que la puissance de ce beau livre est de se subvertir et de se contredire sans cesse – aller nulle part n'est donc plus un échec ou une supercherie, mais l'équivalent certes littéraire et quelque peu mondain d'une sorte d'expérience mystique qui n'est finalement pas sans faire songer aux théologies négatives du Moyen Age.

Le motif du pic asiatique s'éclaire alors autrement qu'il n'y paraissait d'abord. Le signe apocalyptique qu'il propose au regard d'Allan, et par son intermédiaire à Christel et Gérard, ne relève plus seulement de la fantasmagorie pour happy few, mais il dénonce d'avance la vocation fatale d'Allan. Si, comme le dit Allan, il peut y avoir “ ***solution de continuité entre la terre* ” et ce signe céleste, c'est justement que la face du néant devient momentanément perceptible dans une épiphanie géographique et cosmique. Tout en doutant de sa valeur prophétique le lecteur doit aussi en admettre l'effectivité, selon le double mouvement herméneutique auquel il est désormais familier, et ceci d'autant plus que le motif du pic asiatique appartient aussi à l'imaginaire de l'auteur, comme on le constate dans les *Carnets du grand chemin* : “ ***Tous les Eden résiduels qu'on imagine et qu'on voudrait visiter encore, au risque d'être déçu, c'est l'Asie qui les recèle. Pour moi, le Hunza ou le Jammu, certaine vallée de l'Himalaya que signale en passant, de manière si apéritive, le récit de l'expédition anglaise à l'Everest.* ”³²⁰. Le lien secret de ce passage avec la vision d'Allan se précise davantage quelques lignes plus loin : “ ***Tous bassins de montagne clos, vallées heureuses, enclaves tièdes et parfumées, avec les glaciers pour clôture et pour substitut de l'épée flamboyante de l'archange* ”³²¹.******

On voit toutefois immédiatement que la rêverie gracquienne suit une pente inverse de celle d'Allan. Tandis que ce dernier raconte le surgissement d'un signe fatal sous la forme d'un pic, Julien Gracq se tient sur le versant édénique du motif asiatique. Les montagnes imaginées protègent des vallées bienheureuses, dans un monde d'avant la chute, ancré dans sa quiétude sensuelle. Elles sont d'ailleurs des bassins qui participent à la fois de l'altitude et des vallées qu'elles englobent. Aux Indes noires d'Allan répond donc une Asie heureuse, et l'épée flamboyante de l'archange n'exprime nulle menace. Les positions

³¹⁹ *Ibid.*, p.210-211.

³²⁰ *Carnets du grand chemin*, op. cit., PII, p.966.

³²¹ *Id.*, p.966.

respectives de l'auteur et de son personnage se croisent cependant de manière plus étrange. C'est en effet le personnage romanesque qui raconte un voyage en Asie, tandis que son auteur se contente de rêver le sien, si bien que voyage réel et fictif échangent leurs valences en une sorte de jeu infini.

L'écrivain Julien Gracq se représente sur le mode imaginaire des paysages réels que le lecteur peut éventuellement visiter, mais où lui, Julien Gracq sait qu'il ne voyagera sans doute jamais, tandis qu'Allan, personnage de roman rapporte comme réel un épisode particulier d'un voyage aux Indes que son inscription romanesque dans la trame d'*Un beau ténébreux* révèle évidemment fictif. L'Himalaya de Julien Gracq est-il finalement plus ou moins réel que les Indes d'Allan ? Sommes-nous par exemple certain que les vallées bienheureuses de l'auteur sont plus accessibles au voyageur réel que le pic asiatique d'Allan ? Il est remarquable que le caractère indéfini du pic asiatique soit moins fort que celui de la vallée himalayenne rêvée par l'auteur des *Carnets du grand chemin*. On observera aussi dans les deux cas la présence d'un arrière-plan littéraire, Jules Verne pour Allan, le récit de l'expédition anglaise à l'Everest pour Julien Gracq.

Conclusion

L'épisode du château de Roscaër révèle le personnage et la quête d'Allan dans toute leur ambiguïté insoluble. Certes, le beau ténébreux se sait lancé dans une trajectoire fatale, mais il n'en joue pas moins de ses compagnons et du monde comme d'instruments où se projette une fantasmagorie d'usage fondamentalement narcissique qui fait hésiter quant au sens réel de toute l'entreprise. L'image du pic asiatique en offre un exemple caractéristique, en ce qu'elle montre, lorsqu'on la compare aux fascinations de Julien Gracq lui-même pour certains paysages révélateurs, à la fois une apparition sublime, à la fois un pur artifice issu d'une référence littéraire organisée en matière d'image. L'auteur des *Carnets du grand chemin* s'abandonne à une rêverie d'immanence tandis que le beau ténébreux envisage le pic asiatique du seul point de vue de la pure transcendance révélée entre ciel et terre. En outre, l'auteur alimente la poésie de sa rêverie sur le plan de l'art pour son bonheur et celui du lecteur, tandis qu'Allan manipule les signes pour mieux captiver les hommes, quoi qu'il en soit finalement de l'expérience authentique ou falsifiée qu'il propose à sa petite cour. Remarquons aussi que la rêverie d'immanence des *Carnets du grand chemin* vise une face de la terre à jamais transcendante, au moins pour l'écrivain voyageur.

Qu'un ailleurs si absolu puisse ainsi fleurir au coeur du réel laisse apercevoir déjà combien les oeuvres de maturité de Julien Gracq sont étrangères à la littérature régionaliste à laquelle on les cantonne parfois. L'arrière-plan littéraire à l'oeuvre dans ces deux passages révèle enfin l'une des composantes essentielles de l'art poétique de l'auteur. A la différence de son personnage, l'auteur des *Carnets du grand chemin* n'envisage pas le point d'appui que l'allusion littéraire fournit à sa rêverie, comme le signe d'un artifice, mais bien plutôt comme une occasion de faire résonner plus intensément et plus explicitement le sentiment éprouvé devant un paysage singulier.

Cette possibilité n'appartient donc pas seulement à la conscience cultivée de l'écrivain, mais s'éveille au contact du lieu dont la puissance d'évocation spécifique

permet à la référence qui lui correspond de remonter et d'affleurer sous la plume de l'auteur, à la manière des souvenirs bergsoniens sollicités par le vécu en devenir. Alors qu'Allan cherche à ennoblir les impressions que lui procurent le pic asiatique en usant d'une référence à Jules Verne, et sertit l'image toute verbale de la montagne dans un écrin d'érudition, Julien Gracq vit avec le lieu un véritable échange comparable à celui de deux personnalités qui s'inspirent mutuellement. Ni Albert, ni Allan, l'auteur n'est pas plus la marionnette que le metteur en scène du monde, mais plutôt son attentif, relié à lui par un profond réseau d'inclinations électives .

Chapitre quatre : Consciences contaminées et paysages tyrannisés

Introduction

Désormais, le monde envoûté par le beau ténébreux au cours de l'expédition nocturne, qui ressemble fort à une messe noire du langage, se trouve tout entier sous tutelle. Mieux encore, Allan, par sa seule présence suscite et organise des paysages qui sont les faces successives de son dandysme noir. Des paysages se lèvent dans son sillage, sous formes de souvenirs, de rêves ou de parcours qui intéressent chaque personnage, selon sa force ou sa faiblesse, ses expériences intimes et sa plus ou moins grande résistance aux sollicitations d'Allan. En ce sens, le beau ténébreux est un éveilleur de mondes, et partant de consciences, si tant est que la subjectivité ne se peut jamais concevoir sans relation avec un cosmos qui la soutient et la remplit de sa présence. En effet, dans la mesure où le charme noir d'Allan subjugué les paysages, il agit aussi sur les esprits des protagonistes composant sa petite cour, contaminant chacun selon sa pente la plus intime. Les successions de rêves, parmi lesquels celui d'Henri, même si l'authenticité de l'entreprise d'Allan demeure indécidable, montre à quel point les personnages ont été bouleversés par l'excursion au château de Roscaër. En ce sens, il s'agit bien d'un point de passage à partir duquel s'enlève tout le livre, ainsi que le disait Jean-Louis Leutrat, et ceci d'autant plus, sans doute, que l'invasion affective subie par les personnages au coeur de leurs songes, fait naître des scènes de contemplation fascinée depuis de nouveaux belvédères de la fantasmagorie.

1) Un paysage sous tutelle : tentation d'Henri sur la montagne onirique

Cette contamination intéresse d'abord l'âme d'Henri qu'elle ébranle par le moyen d'un rêve le rêve qu'Henri raconte à Gérard, quelques jours après l'excursion à Roscaër. Ce rêve récurrent est défini par Henri comme " *quelque chose d'avertisseur – je n'oserais dire de significatif – quelque chose qui tout à fait*

inexplicablement me concerne ”³²² . Il a pour contenu un paysage montré en vue panoramique et divisé en deux volets. D'un côté, Henri se trouve “ *sur un haut plateau, une immense surface qui s'étend à perte de vue, avec des herbes hautes, vertes, d'un vert profond, onduleuses comme la mer, et dont les houles uniformes par grandes nappes vont se perdre vers la ligne d'horizon* ”³²³ . On peut sans doute reconnaître ici une transposition onirique du paysage marin aperçu depuis la route de Roscaër. Cette vue illimitée semble confluer vers un certain angle du ciel qui joue le rôle d'attracteur étrange. Henri compare cette impression à l'effet de perspective employé par “ *les peintres naïfs de soleil couchant* ”³²⁴ . Il n'est guère étonnant que ce rêve, évidemment suscité par l'influence d'Allan construite une image qui emprunte à l'art, mais sur le mode mineur du “ naïf. Il n'est pas davantage surprenant que l'éventail “ *de rayons rouges* ” traduise “ *l'obsession insolite d'une perspective matérialisée, promue à l'état de fantôme actif, de goule, absorbant, vidant un paysage de sa substance vers un point de fuite tentaculaire comme un champ magnétique* ”³²⁵ .

Le sentiment associé à cette comparaison picturale correspond à la douloureuse attraction que le beau ténébreux exerce sur les autres personnages, et particulièrement Henri. Le paysage rêvé est en quelque sorte le sien, bien qu'il émane de la conscience troublée d'Henri. C'est une manifestation de son emprise sur le monde et les esprits, qui recompose les données intérieures des paysages, jusqu'au coeur le plus intime de l'être. Enfin, “ *le vent sur le visage (...) suggère une altitude infinie, quelque chose comme les paramos des Andes, les hautes surfaces du Pamir, et déchaîne une folie de dévorer cette étendue* ”³²⁶ . Les terres inconnues qu'Henri pressent alors et qui attisent soudain en lui un désir de possession presque érotique, répondent oniriquement au récit du pic asiatique, confirmant ainsi la possession de son esprit par celui d'Allan.

Le deuxième volet du paysage oppose à l'horizon illimité l'image d'un gouffre dont les détails ciselés sont tour à tour comparés “ *au fond bouleversé d'une carrière de diamants* ”, “ *à une coupe faite d'un trait de scie dans une termitière* ”, et finalement “ *à ces statues de carton articulées des cabinets de sciences naturelles, où l'on détache ici et là la plaque lisse qui figure la peau, et tout à coup apparaît un dédale multicolore de veines, de nerfs, de viscères , inquiétant, malsain comme un* ”

³²² *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.171.

³²³ *Id.*, p.171. Une nouvelle fois, la révélation s'effectue “à perte de vue”, donnant à la relation du regardeur et du paysage une signification seconde étrange. L'image de la perte de vue renvoie aussi, sans doute, à l'idée de perte de soi, et de son intégrité, de même que dans le cas d'Henri, elle signifie secrètement une tentation que la fuite finale de ce personnage manifestera de façon douloureuse.

³²⁴ *Ibid.*, p.172.

³²⁵ *Ibid.*, p.172.

³²⁶ *Ibid.*, p.172.

grouillement compliqué de fourmis rouges sous une dalle ”³²⁷. Un étrange travail de déconstruction affecte le paysage du gouffre, selon une double logique de la révélation et de l’effroi morbide. Henri passe ainsi du trésor brutalement mis à jour, aux images du démembrement et du grouillement cadavérique, par une série de glissements épousant sur le plan du langage la courbe des métamorphoses oniriques.

Ce sentiment domine le rêveur tout au long de cette séquence, tandis qu’il observe “ **le paysage familier des hommes** ”, sous la forme d’une campagne et d’une ville montrées dans tous leurs détails, comme si cette vue qu’il déclare mystérieusement émouvante, condensait en elle la beauté des diamants et l’horreur de l’éviscération. L’œil pénètre en effet “ **avec une netteté, une acuité, surprenantes, (...) dans les rues mystérieuses de la ville** ” et montre au rêveur “ **le climat de six heures du soir, avec un soleil doré sur les pavés gras, humides d’une averse récente, l’éclat de la pierre mouillée, l’agitation joyeuse de la sortie des magasins** ”³²⁸. Ces images d’une vie heureuse, lointaine, infime également, dans la splendeur d’une lumière quasiment picturale, offrent en effet un véritable trésor visuel menacé dans la mesure où la ville, “ **si désarmée, si fragile** ” est “ **comme tenue dans une serre, au milieu d’un calme fabuleux** ”³²⁹. Henri a beau ressentir “ **un immense amour** ” devant ce spectacle, il en connaît donc dans une intuition affective simultanée comme l’envers spectral. Le sens de cette vision complexe s’éclaircit partiellement lorsqu’on prête attention à l’image que le rêveur associe à sa situation. Il se sent en effet “ **seul, à guetter cette ville de cette cime invisible, comme un aigle planeur, comme un dieu ravi par le démon sur la crête d’une montagne** ”. La référence évangélique n’est évidemment pas indifférente.

Dans la scène de la Tentation, le diable emporte en effet le Christ sur une montagne ” fort haute, lui montre tous les règnes du monde et leur gloire et lui dit : “ **Je te donnerai tout cela si tu tombes prosterné devant moi** ”³³⁰. Aigle et Christ tenté, Henri assume donc deux identités contradictoires. L’une, non sans relation avec l’imagerie nietzschéenne de l’altitude et de la libre puissance, est celle du rapace, l’autre assigne à Henri le rôle d’un Christ plein de compassion et de miséricorde. Le lecteur n’a guère de mal à deviner le nom du démon qui tourmente ici le rêveur. Tout se passe donc comme si le regard d’Henri était dirigé de force par un autre regard, celui d’Allan, et que ces deux visions mélangent ici leur tonalité affective. Le paysage est à la fois montré du point de vue d’une conscience surhumaine qui voit les secrets de la vie et de la mort par-delà les apparences sensibles de la vie familière, et du point de vue d’une conscience miséricordieuse qu’un sentiment inexplicable d’amour envahit devant ce spectacle.

Dans ce rêve, Henri lutte entre son amour à peine refoulé pour Allan, sa tendresse

³²⁷ Pour ces trois citations, *Ibid.*, p.172.

³²⁸ Pour ces deux citations, *Ibid.*, p.173.

³²⁹ Pour ces deux citations, *Ibid.*, p.173. Comme l’écrit François Van Leare “ Henri (...) ne s’autorise à guetter qu’en songe ”, et c’est pourquoi sa vision onirique trouve par la suite un écho dans la fuite et non l’accompagnement d’Allan dans la mort ou la veillée funèbre. Voir François Van Leare, *Le guetteur en posture d’éveil, Cahier de l’Herne Julien Gracq, op. cit.*, p.268.

³³⁰ *Evangile selon Saint Mathieu*, IV, 8,9.

spontanée envers la vie ordinaire et la tentation d'une soumission à l'esprit mortifère du beau ténébreux. L'amour qu'il éprouve de toute évidence pour Allan se distingue en effet de la tentation en laquelle le beau ténébreux l'induit simultanément, comme le prouve assez bien sa fugue à la fin du livre.

Ne pouvant en effet supporter l'inéluctable suicide d'Allan, il s'enfuit de Kérantec et entreprend une longue course en automobile sur les falaises désertes qui dominent la mer. Placé à cet instant, non dans la situation du Christ, mais dans celle d'un saint Jean qui ne pourrait assister à la Passion, Henri se soustrait à la tentation de cautionner le sacrifice final sans le renier, bien que son geste tienne à la fois de la trahison de Judas et du reniement de Saint Pierre. Sa longue course en automobile est d'ailleurs comme l'incarnation de son rêve. Les mêmes images de gouffre, d'étrangeté et de vie familière reparaissent subitement, mais cette fois-ci dans la substance d'une succession de paysages réels : le rebord de la falaise, la paix mystérieuse des étendues vides, le village de pêcheurs auquel il parvient finalement. La coïncidence entre ce parcours et le rêve initial est d'autant plus grande que les mêmes impressions violentes s'y manifestent.

C'est d'abord la tentation au bord de la falaise : **“ Une torpeur montait de ce gouffre, le fascinait. Les mains glacées agrippées au roc, les jambes molles, il sentait sa tête s'emplier de ténèbres tournoyantes, de rafales noires ”**³³¹. C'est ensuite la prise de conscience d'une sérénité fascinante qui monte de la nature : **“ Une paix mystérieuse montait maintenant sur la mer presque immobile. Du côté de la terre, très loin, un chien aboya, si rassurant, si calme ”**³³². Mais au lieu du sentiment d'amour ineffable qui dominait finalement la vision du rêve, Henri éprouve en pénétrant dans un bar un sentiment d'abandon et de dérégulation complète : **“ Comment (...) demander où je me trouve ? C'est ma perte, se répétait-il stupidement ”**³³³.

Le lien à distance de ces deux scènes permet de mieux saisir encore le sens du rêve d'Henri. Le paysage lui révèle en effet une double face, selon qu'il emprunte les yeux aiguisés d'Allan le tentateur ou ceux du Christ miséricordieux. Cette double vision n'étonne guère si l'on se souvient qu'Allan est lui-même implicitement associé au Christ dans la scène du château de Roscaër, et si l'on note qu'il l'est une seconde fois, explicitement, peu avant son suicide, quand Jacques étendu entre les bras d'Irène, dans une chambre voisine s'éveille soudain au milieu de la nuit : **“ J'ai dormi ! pensa-t-il bizarrement, le coeur serré, comme s'il eût déserté quelque veille héroïque – laissé passer l'heure, enchanté comme par la torpeur triste du jardin des Oliviers ”**³³⁴.

Dans le songe d'Henri toutefois, Allan cesse d'être le Christ, si bien que le paysage dévoilé reflète la division fondamentale qui tourmente l'esprit du rêveur. C'est pourquoi le monde familier qui s'y révèle est à la fois bouleversant, joyeux, menacé et travaillé de

³³¹ *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.250.

³³² *Id.*, p.251.

³³³ *Ibid.*, p.252.

³³⁴ *Ibid.*, p.254.

l'intérieur par des forces de mort que manifestent les images effrayantes des écorchés anatomiques et des fourmis rouges grouillant sous une dalle renversée. Dans une certaine mesure, Allan ne donne jamais à voir sur l'écran fantasmagorique du monde, qu'il s'agisse du paysage recréé par la mise en scène nocturne de l'équipée de Roscaër ou de la vue panoramique rêvée par Henri, que la projection de sa propre tentation et de son propre destin. Mais ces figures, cryptées et déformées par le narcissisme parodique du beau ténébreux ne se laissent pas lire à visage découvert. Or c'est bien une fois encore de visage qu'il s'agit ici. Tout se passe bien comme si Allan ne pouvait faire face à la perspective de sa propre mort que par la double médiation des mises en fiction du monde et du pouvoir de suggestion qu'il exerce avec plus ou moins d'intensité sur le petit groupe des disciples, des sceptiques et des opposants déclarés comme Irène.

On peut dire qu'il force les autres à voir ce qui le regarde, au sens hubermanien du terme. Derrière le voile des récits, des images et des songes, ne se dissimule que la mort, et plus encore que l'acte suicidaire par lequel advient le mourir, le rien dont Allan déclare solennellement à Gérard qu'il est le seul véritable point focal du voyage. En ce sens, la contamination des paysages projette, elle aussi, des auras, qui, à la différence de celles qui apparaissent dans *Au château d'Argol*, sont l'oeuvre d'une volonté délibérée travaillant la matière du monde et celle des âmes sur le mode d'une facticité tragique. Dès lors, les lieux et les êtres deviennent des opérateurs qui permettent au drame d'Allan de s'incarner progressivement sous les formes chiffrées d'une série de stations qui prennent d'abord la forme d'un simple jeu de fantasmagorie érudite, pour devenir bientôt des défis angoissants, des parodies grimaçantes, à l'instar du bal masqué, pour tardivement conduire à la nuit suicidaire des dernières pages.

Allan est donc bien un émetteur de signes, mais la mondanité superficielle qui domine dans l'expédition de Roscaër, se métamorphose bientôt. En contaminant les rêves de ses comparses, Le beau ténébreux devient le metteur en scène de sa propre herméneutique ; il sécrète des signes de l'art, qui, pour être chargés d'intensité dramatique, comme dans le songe d'Henri, n'en restent pas moins des artifices, ceux justement de la vie onirique qui se révèle simultanément comme vérité et comme mensonge. Cependant, cette contamination en chaîne ne s'effectue pas sur le même plan, selon que l'âme touchée s'avère plus faible, ou au contraire plus autonome.

2) Les territoires du souvenir

A l'opposé d'Henri, Gérard éprouve la contamination d'Allan sur le mode d'une inquiétante étrangeté dynamique et exaltante. Ce sont d'abord des souvenirs d'enfance : **“ une échappée de soleil glorieux, au centre d'une haute tranchée de maisons ”**, **“ la coulée des rails, image d'infini pour moi seul ”**, puis des images de **“ hauts-fourneaux ”**, de **“ marteaux-pilons ”**, tout **“ ce qui se consacre aux mystères du feu ”**, **“ ces issues des gares, ces tranchées noircies qui gardent partout les traces de la foudre et l'odeur du soufre ”**³³⁵. Un peu plus loin, Gérard évoque ses souvenirs de captivité près d'Hoyerswerda, et se souvient de ses rêveries de prisonnier

³³⁵ Pour ces cinq citations, *Ibid.*, p.174.

fasciné par les mêmes images de hauts-fourneaux et de gouffres de feu. Pour lui aussi, des paysages se lèvent donc, suscités par l'influence d'Allan, mais ils expriment une tout autre disposition que celle d'Henri.

Loin de lui communiquer tendresse et tourment, Allan éveille en Gérard une libido, tellurique et prométhéenne dont le pays mental est violent, euphorique et dynamique : “ **c'était devant la turbulence de mes désirs, auprès de ce large divaguant qui s'étale maintenant sous mes yeux, ce qu'est une conduite forcée à l'écoulement paresseux d'un fleuve de plaine** ”³³⁶. Cette dernière image montre à quel point Allan a le pouvoir de créer des paysages intérieurs dans les personnes de ses proches, mais, une fois encore, selon le tempérament spécifique des différentes individualités. Chaque paysage est bien la réponse personnelle de chaque protagoniste, selon sa pente fondamentale, sa plus ou moins vive capacité à résister, fusionner ou déployer pour son propre compte sa puissance intérieure. Ces paysages sont donc les miroirs de ceux qui les rêvent ou se les représentent. Alors qu'Henri subit passivement son rêve, Gérard sent remonter en lui des souvenirs de sensations nettement marqués du sceau de son individualité.

A ce titre, Allan n'est pas qu'un manipulateur. Comme Le Christ, mais aussi comme une sorte de Socrate devenu dandy, il révèle à chacun ce qu'il est. Cependant, cette maïeutique par le songe et l'envoûtement n'a pas pour but de libérer l'âme de ses erreurs et de la conduire vers une vérité plus haute, si ce n'est peut-être celle du néant, mais de plonger chacun dans un état de fascination. La dimension christique et socratique d'Allan se renverse alors dans une attitude que Michel Guyomar qualifie de satanique³³⁷, et qu'on pourrait aussi bien associer à une forme d'art sophistique de captiver les âmes pour les ensorceler.

Le souvenir longuement développé de sa captivité près d'Hoyerswerda en offre un exemple caractéristique. Le motif prométhéen y reparaît avec une puissance visionnaire stupéfiante. La description commence par une évocation des plaines d'Hoyerswerda : “ **Autour de nous s'étendait, partout inaccessible et pourtant offerte, la terre merveilleuse, la terre promise** ”³³⁸. Le contraste avec Henri est saisissant : au paysage imposé d'une tentation succède la vision d'une terre promise, au rêve angoissant un souvenir euphorique. Que le prisonnier de guerre puisse développer un tel degré de liberté intérieure et d'allégresse visuelle, et même bientôt, visionnaire, témoigne de sa puissance d'autonomie. Or, dans ce passage, les souvenirs de Gérard coïncident avec ceux de l'auteur qui a lui-même été interné au camp d'Elsterhorst, près d'Hoyerswerda, en 1940. L'indépendance de Gérard vis à vis d'Allan, de même que son intérêt mi-ironique

³³⁶ *Ibid.*, p.174.

³³⁷ Cependant, le satanisme d'Allan peut aussi bien se lire comme la simple perversité d'un manipulateur qui ne prend sa dimension ténébreuse que sous le regard et dans l'esprit de ceux qu'il sait séduire.

³³⁸ *Un beau ténébreux*, *op. cit.*, p.180. Comme le note Serge Gaubert, “L'univers de Julien Gracq cède à l'appel ou au vertige”, Serge Gaubert, *Julien Gracq et le temps perdu, Cahier de L'herne Julien Gracq*, *op. cit.*, p.319. Dans le cas de Gérard cet appel et ce vertige se dédoublent dans le souvenir aimanté par l'influence indirecte d'Allan et, l'expérience vécue au camp d'Hoyerswerda par le prisonnier contemplant l'horizon de la plaine de la Lusace.

mi-fasciné pour le beau ténébreux s'expliquent alors d'autant mieux.

Délégué de l'écrivain dans l'oeuvre, Gérard partage avec lui, sur le plan qui lui est propre, un même intérêt pour le personnage autour duquel cristallise et s'anime le récit. Le souvenir d'Hoyerswerda surgit à point nommé pour indiquer cette complicité diégétique du narrateur et de l'auteur : il montre en effet que si Allan a le don de faire naître des paysages dans l'esprit et les rêves de ses familiers, Gérard conserve sa maîtrise en recevant directement de l'auteur la matière de ses souvenirs de guerre.

Le paysage de captivité devient aussitôt un îlot textuel autonome, étranger au récit dans lequel il figure pourtant. Alors que le rêve d'Henri subissait la tutelle d'Allan, le souvenir de Gérard semble en effet détaché de tout lien direct ou indirect avec l'aventure du beau ténébreux. Un motif spécifiquement gracquien apparaît alors : “ **Tôt levé, chaque matin, j'allais contempler au coeur d'un bois de pins le détour mystérieux de la route dont jamais ne s'ouvriraient pour moi les bouleversants méandres** ”³³⁹. Comme le note Bernhild Boie, ce motif incarne pour la première fois le pays interdit et fabuleux : “ **Le thème est présent dans toute l'oeuvre de Gracq sous des appellations tantôt réelles, tantôt imaginaires : Hoyerswerda, Farghestan, Belgique... La “ terre promise ” sera évoquée à nouveau dans *Un balcon en forêt*** ”³⁴⁰. Une telle remarque n'est pas indifférente, indépendamment du repérage d'un motif directeur de l'imaginaire de Julien Gracq. En effet, le souvenir de Gérard introduit une rupture dans *Un beau ténébreux* : pour une fois, le paysage n'est pas seulement un effet ou un écho diffracté d'Allan dans le monde sensible ou l'esprit de ses compagnons. Typographiquement séparé du reste du récit, ce passage ouvre soudain une autre perspective : celle d'une immanence paradoxale.

Le paysage contemplé par Gérard ne doit en effet rien à la fantasmagorie littéraire. Il est envisagé tel qu'en lui-même du point de vue du prisonnier. S'il apparaît comme une terre promise, ce n'est pas en vertu des décrets d'une intelligence mondaine, soucieuse d'effets scéniques et symboliques à l'usage des jeunes gens cultivés, mais en réponse à une situation. Dans un registre sans aucun doute fort différent, ce passage fait aussi songer à telle ou telle page de *L'Espèce Humaine*. de Robert Antelme : “ **On n'est pas pressé, sans doute, mais on ne peut pas rester là. Seul, dans le noir, tout ressurgit encore. La voie ferrée, le bois vers l'ouest, puis la route, le désert de la place, la nuit qui nous ferait rentrer dans le monde.(...) Il ne faut pas rentrer dans le monde des maisons et des routes. Il ne faut pas non plus trop sentir les parfums du vent** ”³⁴¹.

³³⁹ *Id.*, p.180.

³⁴⁰ Notice d'*Un beau ténébreux*, p.1202. Bernhild Boie fait ici allusion à un épisode pendant lequel Mona et Grange se promènent dans les solitudes enneigées du “ Toit ”, et aperçoivent au loin, de l'autre côté de la frontière belge, une petite ville qu'ils prennent pour Spa : “ Tout au bout de la forêt qui s'étendait à l'horizon sans une maison, sans une fumée, on apercevait une petite ville accrochée à un piton au-dessus d'une gorge, étincelante sous le soleil de toutes ses maisons blanches, flottée dans la brume mauve du gel. La lumière et la neige lui donnaient une phosphorescence de cité interdite et de terre promise ”, *Un balcon en forêt*, op., PII, p.62.

³⁴¹ Robert Antelme, *L'Espèce Humaine*, p.189, Collection tel, Gallimard, Paris,1957, p.15.

La situation entre le prisonnier de guerre non dépouillé de sa dignité d'homme et d'officier contraste évidemment avec celle du déporté théoriquement promis à la mort infamante des prétendus sous-hommes. Certes Julien Gracq alias Gérard se lève pour contempler l'aube sur la plaine de Lusace, tandis que Robert Antelme sorti pour uriner, s'attarde seulement quelques instants dans la nuit, non loin de son baraquement. Certes le déporté évite de s'abandonner à la sollicitation du paysage nocturne qui se laisse deviner autour de lui, alors que le prisonnier de guerre se précipite aux devants de l'horizon et se laisse hypnotiser avec ravissement par "**le détour mystérieux**" d'une route aperçue "**au coeur d'un bois de pins**". Certes l'écriture de Julien Gracq restitue sur le plan poétique la vision polarisante d'un fragment énigmatique du monde, alors que celle d'Antelme rappelle la soumission du déporté aux préoccupations strictement prosaïques de la survie. En dépit de tout ce qui les sépare, ces deux évocations présentent une troublante parenté.

Dans les deux cas, un homme incarcéré loin de son pays, perdu au coeur de l'Europe en guerre, retrouve pour un instant le sentiment de la pure présence immédiate au monde. Pour l'un fascinante, pour l'autre menaçante, cette expérience commune s'objective dans les mêmes éléments : des bois, une route deviennent ainsi les signes bouleversants d'une terre promise inaccessible ou d'un impossible monde de la normalité quotidienne. Le sentiment de l'immanence est alors d'autant plus puissant qu'il est paradoxal. Le prisonnier de guerre comme le déporté demeurent en deçà d'une infranchissable frontière. L'ici-bas s'ouvre de l'autre côté comme un ailleurs magique ou menaçant en ce qu'il renvoie aussitôt le détenu solitaire à sa condition présente. L'immanence du monde s'offre dans une irréductible transcendance qui la rend d'autant plus fascinante pour l'un et douloureuse pour l'autre.

Dans le cas de Julien Gracq ou de son narrateur, cette transcendance offre un aliment positif au détenu. Elle procure même une forme de liberté par participation dynamique au mystère et aux beautés du paysage : "**Les jours de gel, où la terre sonnait dru, le soleil sur la neige semblait dissoudre les barreaux de notre cage, de grands courants d'air libre affluaient de tous les points de l'horizon**"³⁴². Si la terre promise demeure nécessairement un pays où l'on ne peut aller, l'horizon vient à la rencontre des prisonniers et leur offre "**à demi dérobée derrière la corne d'un boqueteau (...) Hoyerswerda, la Ville mystérieuse, la Ville interdite, ramassée autour d'un clocher brillant comme le cuivre**", et que "**les ciels admirables de la Lusace**" parent de "**ces grands nuages somptueux, denses, que la mer ne sait plus prendre au piège, (...) ces grandes flottes processionnelles en route pour la traversée de l'après-midi**"³⁴³. Alors que dans *L'Espèce humaine* "**les maisons se cachent**", et ne doivent pas être cherchées, c'est ici toute une ville, magnifiée et absolutisée par son "v" majuscule, qui se dévoile au regard ébloui, comme "**une reine (...) paisible appelant vraiment les désirs en caravanes**"³⁴⁴.

³⁴² *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.180.

³⁴³ *Id.*, p.181.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.181.

On voit ainsi se mettre subtilement en place un second plan de l'évocation qui passe graduellement de la vision du réel à l'image poétique. Insensiblement, les termes purement descriptifs, qu'ils soient botaniques, topographiques ou atmosphériques se laissent envahir et remplacer par le vocabulaire lyrique de la splendeur fabuleuse. Les ciels mouvants anoblissent la vue d'Hoyerswerda qu'ils parent d'une lumière luxueuse ; bientôt, sous la suggestion du verbe, la cité magique devient une reine paisible, tandis que les trains de nuages appellent l'image des désirs en caravane. Ainsi, le texte construit peu à peu un véritable poème en prose qui pourrait prendre place dans *Lettrines* ou dans les *Carnets du grand chemin*, preuve s'il en est que le paysage n'obéit pas toujours aux seules lois de la dramatisation forcée. Pour un moment, il ne sert plus de décor aux faits et gestes du (faux ?) héros mi-romantique mi-surréaliste qu'est Allan, mais développe son propre espace dilaté hors de toute trame narrative. Le contraste entre cette page et l'évocation du pic asiatique est à cet égard révélateur. Bien loin de perdre son individualité, Gérard l'affirme soudain dans une véritable écriture qui transforme son journal en poème.

Il est aussi vrai que cette transformation de la voix narrative en voix lyrique est aussi une réponse singulière aux sollicitations d'Allan. Bientôt en effet, l'évocation d'Hoyerswerda abandonne totalement le terrain de la réalité et devient alors pure vision poétique. C'est alors que surviennent les images prométhéennes de "***l'amphithéâtre de lumières clignotantes sous la brume***", "***des grands ponts métalliques noirs et charbonneux qui tremblent comme des bêtes***", du "***gouffre rouge de haut-fourneau***" et des "***arpèges de feux verts, bleus, rouges***"³⁴⁵. Ces images rejoignent celles de la page 172 que Gérard associait explicitement au pouvoir conducteur d'Allan. Toutefois, ici, l'ampleur nouvelle du motif prométhéen et sa richesse poétique indiquent l'indépendance conquise par Gérard. Allan a d'abord réveillé en lui un essaim de paysages fragmentaires et disparates. Désormais s'actualise un monde complexe, fortement structuré par la double puissance du souvenir retrouvé et de l'écriture, si bien que l'énergie prométhéenne initialement mobilisée par l'influence d'Allan, se déploie librement dans le journal de Gérard. C'est à cette liberté énergétique que Gérard doit de pouvoir conduire la narration, au moins jusqu'au moment où il cède la place à un second narrateur – mais ce relais ne signifie peut-être pas tant une soudaine impossibilité qu'une manière pour l'auteur de marquer le passage d'une pliure essentielle et d'une intensification du drame qui exige un changement de régime narratif. Il est également vrai que certaines des situations finales exigeaient une modification de l'instance narrative. Il semblait par exemple difficile de faire vivre au présent le détail de la fuite et de l'agonie spirituelle d'Henri par l'intermédiaire du journal. De même, la dernière nuit d'Allan, qui consiste dans un retrait progressif et la confrontation avec l'incarnation de sa propre mort, ne pouvait souffrir ce mode de narration sans perdre de sa vigueur dramatique. On pourrait alléguer que le journal pouvait s'interrompre plus loin, juste avant le départ d'Henri, mais le procédé eût été artificiel et eût fait perdre le bénéfique poétique d'un retrait de la première voix narrative, parallèle à celui des personnages peu à peu isolés dans l'hôtel vidé de ses touristes.

Quoi qu'il en soit, Gérard demeure, dans la première partie du récit, celui des

³⁴⁵ Pour ces deux citations, *Ibid.*, p.181.

protagonistes, qui tout en jouant lui-même un rôle, unit les fils des parcours individuels et porte ainsi un regard panoramique sur la situation. Cette position de conscience lucide, observant et participant aux événements, ressemble beaucoup à la posture privilégiée de l'auteur devant le monde. Si le belvédère est en effet l'instrument favori de la contemplation géographique, aux yeux de Julien Gracq, comme on le constate à de nombreuses reprises, non seulement dans les oeuvres de fiction, mais surtout dans les textes où l'écrivain mentionne ses propres voyages, on peut bien dire que Gérard se place dans une situation intellectuelle et affective qui constitue une sorte de belvédère narratif, autorisant l'accompagnement distancié qui le caractérise tout au long du récit, même après que la narration impersonnelle a succédé au journal.

Le " poème " en prose de Gérard souligne d'ailleurs cette attitude de distanciation participative. Le prisonnier puise dans sa propre faculté de rêverie une force de résistance à sa situation ; il peut contempler le paysage dont la beauté suggère douloureusement la fuite impossible, de la même façon que le diariste est sensible à l'étrange et noire beauté de l'aventure autodestructrice vécue par Allan. Dès lors, les visions ferroviaires et mécaniques apparaissent comme le double vital de la puissance qui chez Allan est au contraire mise au service du suicide.

Le paysage décrit par Gérard se métamorphose en effet selon une très singulière ligne d'orientation. C'est d'abord une vue générale des plaines de Lusace envisagées dans leur amplitude naturelle. C'est ensuite l'apparition de la ville inaccessible élevée au rang d'emblème fabuleux. C'est enfin une série de fragments de paysages industriels qui jaillissent par salves le long d'une phrase violente et syntaxiquement heurtée, comme si se condensait progressivement et se libérait brutalement une immense réserve d'énergie trop longtemps contenue.

En ce sens, le " poème en prose " de Gérard n'est peut-être pas aussi étranger qu'on pourrait le croire au récit sur le fond duquel il se détache. Le dernier paragraphe de ce passage le laisse même clairement apercevoir : "***Mais que me veut ce souvenir incongru ? Ces images brusques, ces tableaux plus frappants de ma vie qui depuis quelques jours plus fréquemment reviennent, comme on dit que font les souvenirs chers à l'esprit de celui qui va se noyer. Oui, toute ma vie, (...) que je brasse jusqu'à l'écoeurement, et comme repliant, classant ce mince bagage à la veille d'un appareillage obscur***"³⁴⁶. Ainsi, malgré les apparences, le souvenir d'Hoyerswerda exprime aussi insidieusement l'angoisse du narrateur en présence d'un péril fatal, comme l'indiquent évidemment les images de la noyade et de l'appareillage obscur.

Dès lors, moins indépendant qu'il ne le voudrait, le souvenir laisse apparaître un chiffre énigmatique en filigrane. Une hantise mortelle circule dans ce passage et se matérialise dans son paysage ambigu. La remontée involontaire de ce souvenir de guerre, tendu entre désir et contrainte insurmontable le laisse à elle seule deviner. Le fait est encore plus frappant quand on sait que l'auteur d'*Un beau ténébreux* a lui-même écrit le prologue de son roman pendant sa captivité, et qu'il déclare un demi-siècle plus tard, ne plus beaucoup aimer l'ouverture de son livre, pour lui trop associée à l'angoisse de l'internement. Mais le journal de Gérard ne se contente pas d'organiser un souvenir de

³⁴⁶ *Ibid.*, p.182.

Julien Gracq.

Hantise et désir s'y développent selon d'autres vecteurs que ceux de l'autobiographie fragmentaire. Ils entrent bel et bien en relation indirecte avec le puissant magnétisme d'Allan, comme si Gérard manifestait ici de manière oblique sa fascination et sa répulsion, ou sa distance critique à l'égard du beau ténébreux. On ne saurait en effet nier qu'Allan est venu combler en lui un vide initial, une attente désoeuvrée qui a failli renoncer et ne s'est retendue qu'après la conversation avec Gregory et la lecture de la lettre d'Allan annonçant son arrivée à Kerantec. Gérard ne peut pourtant se départir de sa réserve ironique qui n'est peut-être que l'envers d'une impuissance métaphysique. Quoi qu'il en soit, le paysage souvenir des plaines d'Hoyerswerda perd après coup sa belle autonomie poétique, et participe peut-être aussi, à son insu, à l'économie générale des paysages d'*Un beau ténébreux*. Une fois encore, l'ambivalence déjà mentionnée à propos du souvenir asiatique d'Allan, fait trembler le sens du texte. Sous la face apparente de la mémoire sensible et de ses territoires intimes monte également une autre face, plus inquiétante et plus obscure.

3) Le grand voyage

A la demande pressante de Gérard l'enjoignant à lui dire où il le mène, Allan répond impérieusement : “ **nulle part. C'est votre lot. Je vous préviens pourtant que vous tiendrez plus tard cet instant où vous avez cinglé vers le large, comme un navigateur en rut de découverte, pour un moment inspiré et honorable de votre vie** ”³⁴⁷. Allan ne propose pas de but, car le voyage vaut par lui-même, en tant qu'il ennoblit la vie dans une exaltation érotisée. Allan est en ce sens l'héritier indirect de Rimbaud ; il veut changer la vie et la transforme effectivement, irrémédiablement, chez lui comme chez ses compagnons d'errance. Comme l'écrit Bernhild Boie, l'aventure “ **est élan émerveillé vers la pleine liberté** ”, pour ajouter aussitôt “ **mais aussi dérive, terrifiante déroute** ”³⁴⁸. Gérard en a conscience et note effectivement dans son journal : “ **Avec lui tout est promis d'avance au naufrage, tout est condamné** ”³⁴⁹.

Tout le dilemme de cet élan si insolite vers le grand large obscur est dans ce qu'il occulte et révèle en même temps. Selon Gérard, Allan “ **décolore tout** ”, par ses défis lancés au vide, mais il ne peut toutefois se retenir de voir en lui “ **un seigneur, un prince de la vie** ”³⁵⁰. Christel se laisse au contraire envahir et emporter par l'ivresse du désastre au point d'en vivre en rêve l'expérience idéalisée dont elle fait le récit pendant l'excursion de Roscaër : “ **Il me semblait que l'eau dissolvait de la nuit - qu'elle montait, montait, assiégeait ma chambre, ce balcon où je m'accoudais comme à une passerelle dans un naufrage** ”³⁵¹. Il se retrouve ici quelque chose de la vision

³⁴⁷ *Ibid.*, p.211-212.

³⁴⁸ Notice d'*Un beau ténébreux*, *op. cit.*, p.1171.

³⁴⁹ *Un beau ténébreux*, *op. cit.*, p.199.

³⁵⁰ Pour ces deux citations, *id.*, p.166.

panoramique du rêve d'Henri, à cette différence près que la situation n'est plus celle d'une tentation depuis le sommet d'une montagne, dans un paysage statique, éloigné du souffle du large, mais celle d'une traversée océanique virant à la catastrophe. Si l'auteur y joue d'une référence poétique au naufrage du Titanic, l'essentiel est surtout dans l'idée de voyage, de croisière vers l'horizon ouvert du grand large. Celle-ci se mesure et s'apprécie d'autant mieux qu'on prend garde aux points d'ancrage sémantique essentiels de cette phrase

On ne peut en effet manquer de remarquer ici une similitude par anticipation avec deux des oeuvres futures de Julien Gracq. Le " balcon " de la chambre de Christel annonce bien sûr *Un balcon en forêt*. Toute une région de l'univers gracquien se profile effectivement dans la figure du poste d'observation perché au-dessus de l'espace. Certaines modalités particulières du haut lieu propice à la contemplation se remarquaient dès *Au château d'Argol*. Le belvédère, qu'il soit naturel ou édifié par la main de l'homme est un opérateur de vision. Le château de Roscaër, la montagne rêvée par Henri, relèvent bien évidemment de cette logique. On sait que de tels points privilégiés reparaîtront souvent pour assumer chaque fois de nouvelles fonctions narratives et poétiques, que celles-ci intéressent la vie intérieure, voire le rêve, ou la projection du regard vers un vaste paysage qui s'en trouve spontanément sublimé dans une véritable épiphanie de sa propre essence. Cette transfiguration n'intéresse pas seulement les trois dimensions de la physique classique, mais une structure spatio-temporelle, qu'elle soit porteuse de pressentiments latents, comme dans *Au château d'Argol*, grosse d'une espérance ambiguë, comme dans *Le rivage des Syrtes*, ou violemment révélatrice d'un destin individuel et collectif, comme c'est le cas du " paysage-histoire " de Moriarmé, vu sous l'aspect d'une carte d'état-major grandeur nature, dans *Un balcon en forêt*.

Or, la formulation de Christel désigne également d'avance un passage *du Rivage des Syrtes*. L'image du naufrage se retrouve en effet dans l'apparition du Tängri, qui synthétise la figure de la montagne et celle du vaisseau coulant à pic : "**Devant nous, pareil au paquebot illuminé qui mâte son arrière à la verticale avant de sombrer, se suspendait au-dessus de la mer vers des hauteurs de rêve un morceau de planète soulevé comme un couvercle**"³⁵² *Le Rivage des Syrtes*. La coïncidence des deux images de la montagne et du navire n'est pas fortuite. Elle exprime une rêverie typiquement gracquienne unissant l'exaltation du spectateur devant l'apparition d'un paysage révélateur, d'une catastrophe imminente ou déjà engagée dans son irrémédiable réalisation, d'un voyage permettant à ce double processus, révélateur et fatal, de s'accomplir avec une ampleur théâtrale. Elle permet d'éclairer davantage le sens profond des paroles de Christel, et de souligner plus résolument la nature cachée du grand voyage accompli par Allan et ceux de ses compagnons qui acceptent le suivre, au moins

³⁵¹ *Ibid.*, p.158.

³⁵² *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p.743. Philippe Berthier note à juste titre que " Tout roman est un voyage (et un voyage nautique selon la métaphorique gracquienne la plus récurrente, pour souligner le caractère incomparablement *glissé* du parcours) : une expédition qui se sert de l'embarcation du langage (...) pour aller à la rencontre de cette figure un jour apparue au romancier ". Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, *op. cit.*, p.163. Telle est bien dans une large mesure l'attitude d'Allan.

jusqu'à un certain point qui est aussi frontière de nul retour.

Dans *Le rivage des Syrtes*, comme dans *Un beau ténébreux*, c'est depuis un navire, métaphorique ou réel, que s'effectuent les confrontations fondamentales. Le navigateur est donc observateur dont la vision est également un principe dynamique, à la différence des contemplateurs statiques et indécis, qui, comme Henri, se tiennent au bord de leur vision dans la stupeur et l'anxiété du vide. Dans la mise en scène de son rêve, Henri reste d'ailleurs à terre. L'horizon marin est absent du panorama qu'il découvre. Son seul mouvement, à la fin du récit, sera de fuir. On peut lui opposer le personnage de Gérard dont les marches nerveuses reviennent sans cesse hanter la lisière de rivage et interroger le train précipité des houles et qui, par l'intermédiaire de ses souvenirs de prisonnier de guerre, traduit sa farouche volonté de liberté.

Il s'agit donc d'aller, comme le déclare Allan, seulement d'aller, sous le rayonnement noir de la fascination, et c'est bien en cela que la seule aventure qu'il propose à ses compagnons est un voyage, ou plus exactement, la mise en voyage de l'existence, et avec elle, du monde soudain mobilisé par le pôle inquiétant de ses paroles. Le lecteur de Jules Verne qu'est Julien Gracq ne pouvait que prêter cette stature de grand capitaine explorateur au personnage central du drame, tout en laissant toujours paraître à fleur de texte, l'ambiguïté jamais dissoute de l'entreprise. Entreprise d'autant plus déroutante, au sens plénier du mot, qu'elle se joue finalement sur l'étroit territoire de la petite station balnéaire, et finit même par entièrement se concentrer dans les seules pièces à demi vides de l'Hôtel des Vagues. La dernière partie du roman est tout entière placée sous ce double signe de l'embarquement et de l'hivernage immobile³⁵³.

Lorsque Gérard délègue son rôle à une nouvelle instance narrative, la temporalité saisonnière change aussitôt de place et de sens. Glissant d'un degré au-delà du plein été, temps des fastes mondains et solaires, la voici du côté de l'équinoxe, en route vers l'octobre spectral évoqué au seuil du livre par le revenant anonyme qui se glissait dans les rues désertées et se faisait voleur de momies. Passée le bal travesti, qu'Allan transforme en une exhibition parodique, les lieux commencent à se dépouiller de leur pellicule mondaine – mais le font-ils vraiment ou totalement ? toute la question est là. On peut aussi bien admettre, comme toujours en ce beau livre mystérieux, deux interprétations simultanées. D'un côté, le monde se vide de son trop plein touristique et atteint une sorte de sauvage pureté désolée : **“ Le mois de septembre une fois de plus vidait brusquement l'Hôtel des Vagues. Dans la salle à manger rapidement les tables s'éclaircirent – les couloirs s'ensommeillèrent. Les volets claquèrent sur les fenêtres des villas et, dans les matinées déjà courtes, la plage resta longuement vide. Puis ce furent les tempêtes d'automne, harassantes, interminables, et tout au long de la grève, on n'entendit plus que le bruissement somptueux, à perdre haleine, des grands bois de pins – et derrière leurs clôtures fanées, après les nuits plus longues, et déjà froides, les maisons se recroquevillèrent ”**³⁵⁴.

³⁵³ Dès avant l'arrivée d'Allan, par une sorte de grâce prémonitrice, le journal de Gérard laissait très clairement affleurer ce sentiment de voyage en errance statique, dans un passage significatif, où le sens destinal du devenir se fait intuition de l'intemporel : “ Qu'étions-nous venus faire ici ? (...) L'après-midi s'étirait béante, sans âge, couleur du temps ”, p.151.

³⁵⁴ *Un beau ténébreux*, op. cit., p.238.

Ces deux longues phrases, qui sont comme une ouverture symphonique à l'intérieur de la seconde partie déjà entamée, retrouvent en effet le ton des premières pages. Le climat poétique et atmosphérique est le même que celui de l'étrange évocation liminaire. Les premiers mots soulignent d'ailleurs cette correspondance : “ **Le mois de septembre une fois de plus vidait brusquement l'Hôtel des Vagues** ”³⁵⁵. On croirait entendre déjà, dans les mêmes termes, et par une très étrange puissance d'anticipation qui ne laisse pas d'étonner, quelque chose du jeu des répétitions désaxées, chères à Alain Robbe-Grillet³⁵⁶. Certes, les intentions du texte gracquien sont ici d'une toute autre nature que celles de l'auteur de *Pour un nouveau roman*. Le texte d'*Un beau ténébreux* propose un enroulement poétique, affectant idéalement la forme d'une vague et celle du temps cosmique oeuvré par les puissances fatales, quand Robbe-Grillet dispose des embrayeurs narratifs destinés à perturber l'économie traditionnelle de la chronicité romanesque.

A ce stade de la lecture, on aperçoit ainsi que le mouvement du voyage immobile n'intéresse pas que les personnages et les événements qui les affectent, mais le processus du récit lui-même. Comme le faisait déjà *Au château d'Argol*, comme le referont à leur tour *Le rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*, le récit se déploie graduellement vers une conclusion catastrophique qui semble dès l'abord inéluctable. On pourrait dire que son propre être-au-monde narratif consiste essentiellement dans l'écoulement ritualisé de ce flux vers son point d'annulation. Julien Gracq n'est d'ailleurs pas seul parmi les auteurs français du vingtième siècle à partager cette fascination d'une écriture attirée par l'obscur lisière d'un événement porteur de destruction, de mort ou de sommeil ambivalent, renouvelant ainsi les tensions énergétiques du récit classique. Dans son voisinage poétique et subjectif, se trouve notamment André Pieyre de Mandiargues³⁵⁷, pour qui il écrivit une somptueuse et fine préface à la réédition du *Lys de mer*.

Nombreux sont les lecteurs, qui, à l'instar du poète Salah Stétié, ont remarqué et brillamment analysé le mouvement catastrophique emportant les récits de Mandiargues vers un paroxysme brutal qui coïncide presque toujours avec un saccage sexuel, une exécution ou un suicide. Ces mises à mort du texte par lui-même ne sont jamais si évidentes que dans les nouvelles ou les romans étranges que sont *L'Anglais du château des cris*, *La Motocyclette*, *La Marge*, ou *Tout disparaîtra*. Une souveraine érotique narrative en règle rituellement le désastre textuel autant qu'anecdotique. Plus diffuse, mêlée sans doute à une ontologie poétique de la présence au monde, une érotique travaille aussi l'oeuvre de Julien Gracq, comme le montrent les trajectoires du *Château*

³⁵⁵ Nous soulignons.

³⁵⁶ Cette ressemblance n'est jamais si frappante que dans l'ouverture du premier roman d'Alain Robbe-Grillet, *Un régicide*, ou, plus récemment, dans certains passages des *Romanesques* : Cette apparente similitude, n'est d'ailleurs pas la seule occasion de mettre en perspective, par le jeu de comparaisons différentielles, les oeuvres respectives de Julien Gracq et d'Alain Robbe-Grillet, au-delà de l'opposition explicite du premier aux thèses et à la manière du second.

³⁵⁷ Voir à ce sujet l'excellente étude que Salah Stétié a consacrée à l'oeuvre de Mandiargues : Salah Stétié, *André Pieyre de Mandiargues*, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris 1977.

d'Argol ou du *Beau ténébreux*³⁵⁸. Il n'est pas encore temps de déchiffrer toutes les composantes de la tension catastrophique telle qu'elle oriente et dynamise l'écriture gracquienne ; d'autres éléments singuliers y distribuent leur influence essentielle, tels la fascination contradictoire du monde menacé par la guerre, ou zones magnétiques rappelant l'idée de la mort. On peut observer cependant, combien l'oeuvre de Julien Gracq alimente sa puissance poétique d'une sombre énergie destructrice, dont le jeu suicidaire d'Allan est en l'occurrence un exemple frappant, pour ce qu'il entraîne à sa suite tout le paysage contaminé, particulièrement dans la seconde partie du récit. C'est donc de ce point de vue, qui ne procède que par la méthode d'une comparaison différentielle, qu'on peut relever un certain cousinage littéraire entre Julien Gracq et Mandiargues.

Or, ce dernier a parfois reconnu ce qu'il devait quant à lui au nouveau roman, et qui n'intéresse pas que la technique narrative de *La Marge*, indirectement inspirée par *La Modification* de Michel Butor. Cette dette n'en est d'ailleurs pas une, car, pour l'essentiel, il s'agit plutôt du constat qui aperçoit certaines similitudes entre des sensibilités psychiques et narratives par ailleurs fort différentes. Mandiargues songe alors bien davantage à Robbe-Grillet qu'à Michel Butor. Une telle zone de coïncidence signifie tout autre chose qu'un simple jeu d'influences ; elle désigne en effet bien davantage les parentés éloignées des affects et de leur mise en oeuvre littéraire. Dès lors, rien n'interdit de postuler de telles similitudes entre Julien Gracq et Alain Robbe-Grillet, par-delà les jugements théoriques du premier sur le second. Que Julien Gracq ait éprouvé quelque fascination pour *Le Voyeur* montre bien que le conflit porte sur des conceptions divergentes du fait littéraire, ou encore de ce qu'on pourrait appeler une autre définition de l'être-au-monde poétique, et non sur la teneur érotique de l'aventure de Mathias. Julien Gracq ne dénonce pas davantage le mouvement d'entropie qui emporte inévitablement les romans d'Alain Robbe-Grillet vers une stase chaotique.

Comment, dès lors, situer la trajectoire des récits de Julien Gracq par rapport à celle des fictions de Robbe-Grillet ? Il n'est bien sûr pas question de parler d'influence. Plutôt faut-il parler d'une tendance propre à certaines écritures qui n'occupent pas nécessairement la même place dans la chronologie littéraire du vingtième siècle, et de surcroît, ont éventuellement une conception irréconciliable du lien de la littérature avec l'expérience du monde. Ces écritures appuient cependant leur tension intérieure sur une certaine érotique, à chaque fois spécifique, et l'appliquent l'invention narrative. Aucune ne délivre de leçon à portée politique ou morale, tant elles sont conscientes de l'univers mouvant où circule désormais l'entreprise créatrice. Il n'est que de constater l'ambiguïté constante qui sert de moteur au *Beau ténébreux*, pour en prendre toute la mesure chez Julien Gracq. L'être-au-monde poétique est bien un voyage des relations d'incertitude et des polarités obscures, voire catastrophiques et autodestructrices. Telle est en tout cas l'expérience vécue par Allan, qui fait de la dernière partie de son aventure, un véritable

³⁵⁸ De la même manière, dans *Le rivage des Syrtes*, l'apparition du Tängri révèle assez explicitement sa composante érotique, particulièrement dans le passage où le volcan est comparé à un navire dont la quille se redresse. On verra plus loin que cette image, pour transparente qu'elle soit, n'est qu'un des éléments de la fascination sensuelle que la côte du Farghestan exerce sur l'équipage du Redoutable. Cette fascination déborde d'ailleurs les simples limites immédiates de la sexualité et donne lieu à une véritable expérience de l'être au monde, placée sous le double signe de l'imminence et de l'immanence.

embarquement du monde vers un ailleurs insaisissable et la nécessité d'un destin.

C'est dans ce cadre alerté que se développe, dans un énigmatique mouvement de retour, l'évocation du paysage déserté entourant l'Hôtel des Vagues. La description retrouve en effet les sentiments de déshérence que mentionnait Gérard au seuil de son journal, mais le ton est cette fois différent, car le " je " du diariste s'est dissout dans la voix du narrateur impersonnel, autre signe du lent glissement vers le non être : " **Ainsi les journées s'écoulaient, de plus en plus vides, de plus en plus inoccupées. Et maintenant naissait entre les survivants de ce bel été, sur cette plage décolorée et soudain si insolite à l'approche de l'hiver, une intimité inavouée** "³⁵⁹. De même, le retour déjà signalé à l'atmosphère des premières pages du livre, s'accroît encore, au fur et à mesure que le temps cosmique du récit approche du mois d'octobre, jusqu'à le dépasser symboliquement, comme l'annonçait déjà la mention quelque peu prématurée de l'hiver : " **Le dernier jour de septembre, au matin, par un ciel clair, les fenêtres de l'hôtel s'ouvrirent sur les landes rases doucement blanchies par la première gelée** "³⁶⁰.

Etrangement, le voyage est donc aussi un hivernage : " **C'était soudain, au creux de la nuit tôt refermée, comme s'ils se fussent trouvés transportés dans le carré d'un navire pris au piège des glaces de l'hivernage** "³⁶¹. Mais celui-ci n'exclut pas le mouvement comme l'indique la suite de ce passage : " **(...) plus rien désormais dans la fuite des jours, sur cette étendue rase qui comptât – que la présence comblante à bord du capitaine, et, au sein d'un détachement extrême de toutes choses, soudain, toutes amarres larguées sur ce navire voguant sur les plaines lisses, la naissance d'un autre ordre, d'un ordre miraculeux** "³⁶². Le figement des glaces immobilisant le navire est donc aussi un glissement continu, un détachement de toute amarre et de tout repère, qui équivaut à la manifestation d'une fatalité. Celle-ci s'apparente dans l'ordre naturel au mouvement de la banquise entraînant les navires immobilisés dans une dérive qui s'effectue parfois sur de très longues distances.

On songe ici aux romans polaires de Jules Verne, et particulièrement aux *Aventures du capitaine Hatteras*. Or c'est précisément à cet énigmatique Prométhée de l'exploration arctique qu'Allan fait ici penser. Comme Hatteras, il est le capitaine dont la présence est " comblante " et suscite un " ordre miraculeux ". Comme Hatteras, du moins pendant la première partie du voyage du Forward, Allan se refuse à révéler le but de l'expédition. Le beau ténébreux n'en dévoilera le terme tout personnel qu'à la seule Christel, à l'ultime instant, quand tout est déjà joué. Alors que le mystérieux capitaine stimule ses fidèles en invoquant l'honneur et le sentiment patriotique des hommes qui les premiers atteindront le pôle nord, ne justifie l'aventure auprès de Gérard, que dans la seule formule énigmatique célébrant l'exaltation du navigateur " en rut de découverte " qui ne se couvre pas ainsi

³⁵⁹ *Un beau ténébreux, op. cit.*, p.239.

³⁶⁰ *Id.*, p.240.

³⁶¹ *Ibid.*, p.239.

³⁶² *Ibid.*, p.239.

d'honneur, mais fait par anticipation de son voyage le souvenir d'un moment honorable dans sa vie. Or, comme le fait remarquer Philippe Berthier : “ **Ce qui magnétise visiblement la rêverie gracquienne autour de J. Verne, c'est ce qui mobilise pour lui les ressources profondes et spécifiques de la fiction : l'énergie vectorielle, la soif de s'élaner** ”³⁶³. On comprend mieux le lien complexe qui unit Allan, son créateur et l'auteur des aventures du capitaine Hatteras, particulièrement dans une formule telle celle que prononce ici le beau ténébreux. Philippe Berthier, commentant le nom hautement symbolique du navire d'Hatteras ajoute d'ailleurs à la page suivante : “ **Dans sa simplicité, le nom de cette embarcation affiche le programme : Forward ! En avant ! Mais jusqu'où , Jusqu'au bout** ”.

Nous sommes décidément dans un autre monde où les valeurs héroïques prennent un tout autre sens que celui des certitudes nationales, scientifiques et géographiques. Même la mystique est différente. Hatteras chemine en effet vers un point sublime de la terre et atteint aux dimensions d'un prophète conducteur de peuples. Une théologie inspire son oeuvre exploratrice. La trajectoire d'Allan poursuit un but différent, en ce qu'elle relève d'une mystique du salut suicidaire. C'est justement là que sa grandeur est problématique et que reparaît le dilemme de la sincérité et de l'artifice. Hatteras parvient en effet au pôle au péril de sa vie et y laisse sa raison. Dès lors, il est un revenant dont les pas le conduisent invariablement vers le nord, au cours de ses promenades de pensionnaire de la maison de santé où le docteur Clawbony lui rend fidèlement visite. Homme boussole, inspiré définitivement marqué par le baptême du pôle, le capitaine est donc doublement une figure héroïque. Son mutisme originel est désormais silence polaire.

Or tel n'est pas le cas d'Allan. Capitaine symbolique, il métamorphose l'Hôtel des Vagues déserté en navire d'exploration par le seul charme du langage : “ (...) **longuement, ils écoutaient Allan parler** ”³⁶⁴. Le jeu d'envoûtement verbal est ici souligné par la correspondance entre l'écoute passive et le discours qui focalise cette attention. La formulation est d'ailleurs presque redondante. Il suffirait en effet d'écrire “ ils écoutaient Allan ” pour que le sens de la phrase soit clair. Or, tel n'est pas le cas. Allan devient si l'on peut dire un “ écouté-parler ”. Tout semble indiquer que le beau ténébreux applique spontanément les principes définissant selon le *Gorgias* de Platon l'art de la rhétorique comme aptitude à créer la conviction par le seul artifice du discours. Autant dire qu'Allan parle, mais ne dit rien. On l'écoute parler parce qu'il n'est nul besoin d'être attentif à un contenu et à un sens potentiel, c'est-à-dire à un monde de sens, ou peut-être un sens du monde. En cela Allan est fort éloigné de l'idéal surréaliste auquel son goût de l'inquiétante étrangeté et du merveilleux sur la terre, semble pourtant emprunter son énergie et ses thèmes dominants. Peut-être s'écoute-t-il seulement parler dans l'écoute de ses fidèles.

Ici encore, les figures d'Allan et du capitaine Hatteras divergent de façon significative. Au cours de l'hivernage polaire, le héros vernien se signale par sa réserve. Au cours de la

³⁶³ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, op. cit., p.194.

³⁶⁴ *Un beau ténébreux*, op. cit., p.239.

longue nuit boréale, la conversation passe par un centre qui n'est pas le capitaine, mais le docteur Clawbony. Véritable Socrate positiviste, le docteur a soin de faire circuler la parole sous la forme d'un jeu de questions et de réponses dont le but est humain et scientifique. Il s'agit en effet de réconforter le petit groupe, de créer une véritable intimité permettant de lutter plus efficacement contre les rigueurs et les menaces de l'hiver polaire. Les explorateurs sont eux aussi "**les survivants du bel été**" d'exploration qui risquent ensemble leur existence, au royaume des glaces. La parole du docteur est en outre un enseignement qui s'attache à décrypter le monde. Allan, tout au contraire, chiffre toute chose et l'irréalise dans un monologue qui exclut la fraternité et toute espèce de solidarité. L'intimité, d'ailleurs toute relative, fissurée de conflits et solitudes, ne se crée qu'entre ses fidèles silencieux.

Cependant, ces derniers, peut-être pour cette raison que les manipulations du beau ténébreux les ont bien dressés, peut-être pour ce qu'ils pressentent aussi ce que masquent ce flux verbal, développent une faculté d'écoute seconde : "**(...) ils écoutaient Allan parler, l'oreille soudain ouverte au choc plus proche et plus souverain des vagues**"³⁶⁵.

Cette inquiétante plongée va se poursuivre et désormais s'accélérer pour chacun des protagonistes, au point où cette fois-ci, c'est la propre présence du monde à lui-même qui s'en trouve affectée, tandis que les différents personnages en sont les témoins stupéfiés. Le plus frappant exemple de cette transformation à vue intéresse la moins disposée à accepter le jeu d'Allan qu'elle a presque percé à jour. Au cours de l'entretien qu'elle parvient à lui arracher, Irène déclare effectivement : "**Je suis vivante et bien vivante, et cet ingénieux chantage au suicide ne m'atteint pas. (...) Car enfin, c'est cela que vous faites ici perpétuellement, c'est cela. Cet air de Werther perpétuel, cette mascarade**"³⁶⁶.

Si le mot de mascarade dénonce la manipulation théâtrale, dont le bal annuel avait marqué le plus haut degré spectaculaire, si l'allusion à Werther fait le procès de la machinerie de références littéraires convoquée tout au long du récit, l'auteur a cependant pris soin de signaler un peu plus haut, entre parenthèses, la vulgarité haineuse d'Irène, disqualifiant sa virulente lucidité que ternira encore bien davantage sa perfidie, lorsque très peu de temps après, elle adressera une lettre d'avertissement à la famille de Christel. Or c'est précisément Irène qu'Allan choisit pour annoncer l'accomplissement désormais imminent de son suicide. Ce double jeu de précision psychologique et d'aveu implicite relance l'ambiguïté de cette intrigue, et permet de la maintenir jusqu'à la fin. A la présence toute positive d'Irène qui n'envisage le monde que de manière dichotomique, la narration oppose la complexité poétique de son ambivalence et d'une double lecture simultanée. Le monde n'est pas de le "ou bien, ou bien", des partis pris et des interprétations littérales, mais dans cet entre deux révélateur où la pure mascarade devient une puissance d'envoûtement, comme en témoigne, la surprenante et très rapide métamorphose du paysage, au moment où Irène venant de quitter le beau ténébreux, revient jusqu'à l'hôtel.

³⁶⁵ *Id.*, p.239.

³⁶⁶ *Id.*, p.241.

Un souffle mortifère passe brusquement et pétrifie les êtres et les choses : “ **Il se leva nonchalamment et s'éloigna sous les arbres. Le soir tout à coup tombait vite, un frisson rapide secouait les arbres du jardin déserté, dans un bruit de vagues plus hautes : la mer montait. Dans ce parc soudain cerné par le tumulte et le silence, un nuage subit jetait un voile d'ombre, une poussière grise où le soleil se noyait comme une prunelle qui chavire – pétrifiait Irène, la plombait, la changeait en l'une de ces statues de cendre, envoûtées, maléfiques, des jardins pompéiens** ”.³⁶⁷

Les paroles d'Allan viennent à peine de s'éteindre, que la face du monde se modifie brusquement et que s'accumulent les signes fatals. Contrairement à ce qui arrivait dans *Au château d'Argol*, le paysage n'est pas le médium prophétique d'événements encore lointains ; il réagit au contraire comme une plaque sensible, une marionnette, ou le plateau mobile d'une scène. Cependant, du coeur de ce dispositif, monte également l'avertissement tangible qu'une vérité vient d'être révélée. L'aveu à peine déguisé d'Allan est une force qui va, des paroles aux choses, aux êtres qu'elle stupéfie, et qui sous la violence du choc, en deviennent les miroirs funéraires. Il est par exemple significatif que l'étrange et très peu sentimental colloque dans le parc “ **soudain cerné de tumulte et de silence** ”, c'est-à-dire plongé dans l'oeil du cyclone, s'achève par la levée d'un nuage “ **où le soleil se noyait comme une prunelle qui chavire** ”. On retrouve ici le terrible présage extatique et morbide dont la manifestation cosmique frappe si profondément Albert dans le cimetière à la tombe vacante. Ce n'est pas non plus par hasard qu'Irène elle-même est “ **plombée** ”, changée en statue de cendres, nouvelle fille de Loth pétrifiée et calcinée par la malédiction d'un dieu terrestre venant d'annoncer son très proche et volontaire anéantissement. La puissance du souffle terrible est donc telle qu'elle rabat le personnage d'Irène sur le paysage de fin du monde.

Celui-ci devient alors, au double sens de ce mot, le théâtre d'une véritable agonie : “ **A cette heure avancée du jour, dans cette arrière-saison perdue, dans ce grand corps vidé avec l'été de son sang, un air plus fin, comme un cristal clair, accueillait des vibrations plus ténues, plus confuses (...) froissement d'une feuille, déferlement d'une vague, analysé, décomposé en un miracle de ralenti** ”³⁶⁸. Cette dévitalisation spectaculaire, qui intéresse donc autant les sons que les substances, accompagnera désormais les protagonistes captifs de sa fascination, dans un équivalent, par instant parodique, à d'autres moments bouleversant, de la Passion de Jésus. Trahisons, fuite angoissée, veille conjuratoire au cours de laquelle Irène transgresse par dépit et par angoisse, les lois de son mariage avec Henri, assoupissement involontaire de Jacques à ses côtés, ultime abjuration de Christel éperdue, incarnation finale de la mort dans la figure de Dolorès surgissant des ténèbres ; ce sont là autant de rappels évangéliques déformés, prêtant au monde une sacralité trouble simultanément fascinante et dérisoire.

Point n'est besoin de commenter cette contamination ultime, que d'autres ont déjà étudiée avec finesse³⁶⁹. Il est peut-être plus intéressant d'observer la manière dont le récit se referme graduellement dans une série de jeux de miroir qui accusent une fois encore

³⁶⁷ *Id.*, p.242.

³⁶⁸ *Id.*, p.242.

sa théâtralité déconcertante. L'épisode rapportant la fuite d'Henri en donne l'exemple le plus longuement développé et le plus significatif. Cette fuite est en effet un double symbolique de l'agonie d'Allan dont elle épouse à distance la courbe irrémédiable. Henri suit en effet pas à pas les étapes de la soirée, et notamment du dernier repas : **“ Irène s'habille pour dîner en ce moment... Allan revient vers l'hôtel de la plage ”**³⁷⁰. Ce qui n'est encore que supposition logique, devient ensuite un véritable pouvoir visionnaire qui ouvre l'intervalle des paysages traversés et permet de participer en qualité de témoin angoissé à tous les détails du rituel, de même que dans le rêve de la tentation sur la falaise, Henri pouvait observer avec une miraculeuse précision la ville merveilleuse étendue à ses pieds : **“ Il voyait maintenant le couvert déjà dressé dans la grande salle à manger vide et froide, où une seule table en ces derniers jours les avait réunis tous. Face à la mer maintenant toute grise, la pièce vide reculait avec le soir dans une solennité plus haute, une attente. La nappe immaculée, le théâtral arroi des cristaux, de l'argenterie lourde (...) évoquait soudain l'idée obscure d'une cène, d'un repas sacré, funèbre ou propitiatoire. Les chaises de cuir (...) dont l'une ce soir serait vide. Des visages soudain peuplaient cette ombre (...) des regards se fuyaient sans paroles, une main cherchait une main rassurante – le vin coulait, épais et sombre, dans un verre qu'une main ironique élevait lentement ”**³⁷¹.

Ainsi, la présence au monde atteint un tout autre degré que celui de la simple lecture des signes. Elle devient maintenant une faculté panique d'exploration de l'espace-temps du drame. Ce qui était initialement une pure supposition est désormais contemplation. L'imparfait de description succède au conditionnel. La salle tout d'abord dépourvue de personnages se peuple de visages, mais contrairement aux repas de septembre, nul ne parle ni ne fait signe aux autres convives. Henri ne se contente d'ailleurs pas de suivre le déroulement de ce dernier repas ; il sait y déchiffrer l'annonce de la future trahison conjuratoire de sa femme, si bien que son hyperlucidité plonge aussi dans le futur, un futur certes proche, mais encore en suspens au moment où il en perçoit l'esquisse. Par une terrible inversion, la **“ cène ”** qu'Henri a fui, s'incarnera pour lui seul en un sinistre équivalent dans le café d'une localité anonyme. Il y sera cette fois le double déchu d'Allan, au moment de la mort, mais au lieu de voir s'approcher de lui une figure destinale prenant les traits de Dolorès, c'est une vieille femme muette, occupée à tricoter, une moire bretonne, qui se lève et vient plaquer une main glacée à sa peau tandis qu'il chavire dans l'évanouissement.

Mais ses éléments ne sont pas les seuls indicateurs d'une structure en miroir disposant ses fantasmagories sur plusieurs plans. L'ensemble du passage répète et modifie des scènes jouées longtemps auparavant. Ainsi, l'errance d'Henri en voiture rappelle l'excursion au château de Roscaër, mais aussi le prologue de l'ouvrage : **“ Sur l'asphalte sec, le vent chassait les premières feuilles mortes, toutes dorées de**

³⁶⁹ Voir notamment Michel Guiomar, *Miroirs de ténébreux, images et reflets du double démoniaque*, tome I, op. cit., et du même auteur, *Images et Masques du désir dans l'oeuvre de Julien Gracq, Cahier de L'herne Julien Gracq*, op. cit., p.301-318.

³⁷⁰ *Id.*, p.249.

³⁷¹ *Ibid.*, p.249.

soleil. Par-dessus les murs des villas, à l'abri déjà du grand vent du large, les branches bruissaient (...) parfois se rejoignaient au-dessus de l'allée en voûtes inégales, d'où soudain le froid en embuscade s'abattait par flaques (...) où le chemin tournait (...) corseté de murs aux mousses vieilles et grises, derrière lesquels les villas sous leurs voûtes vertes s'enfonçaient un repos abyssal (...) comme une épave couchée sur les grands fonds ”³⁷².

C'est aussi le rêve, empruntant également le souvenir de Roscaër, mais un Roscaër devenu forteresse à la veille de l'ultime combat, et Paradis perdu dont Henri est chassé : “ **(...) la main se leva comme chargée du glaive flamboyant de l'archange, la porte claqua dans un sourd tonnerre, et le cercle magique se referma à jamais sur le royaume interdit ”³⁷³** ; alors que dans le rêve initial qu'il raconte à Gérard, Henri est de son propre aveu “ **comme un dieu ravi par le démon sur la crête de la montagne ”³⁷⁴**. Ce premier rêve s'épanche d'ailleurs tardivement dans le monde réel, lorsque Henri, arrêtant sa voiture, s'approche du bord de la falaise, alors qu'il vient d'évoquer “ **l'hôtel brillant seul, de toutes ses fenêtres face à la mer obscure jusqu'à l'horizon ”³⁷⁵**. Le sens de son destin ne se révèle peut-être jamais avec autant d'acuité que dans ce passage. Henri s'y trouve dans la situation de l'accompagnateur qui reste à quai tandis que le navire se prépare à appareiller. Il est désormais seul dans son agonie intime et le deuil anticipé d'Allan, impuissant et tenté par les forces maléfiques.

Assis au bord de la falaise, “ les jambes pendantes ”, il se laisse fasciner par le vide nocturne qui semble lui faire signe : “ **Une torpeur montait de ce gouffre, le fascinait. Il sentait sa tête s'emplier de ténèbres tournoyantes, de rafales froides ”**. Jamais, sans doute, le désir d'identification amoureuse à la destinée du beau ténébreux n'aura vibré si dangereusement. Si Henri se compare implicitement à Judas, sa douleur est aussi celle de Jean, mais à la différence du disciple aimé de Jésus, il n'a reçu de son modèle aucune marque élective, si bien qu'il faudrait plutôt dire de lui qu'il est “ **le disciple qui aimait Allan ”**. Le monde scénique de cette fin de drame révèle alors toute la cruauté du héros fascinateur. Gérard pouvait écrire dans son journal, quand rien encore n'avait commencé : “ **Accoudé à ma fenêtre, cet après-midi, je prenais pour la première fois conscience de ce qu'il y a d'extraordinairement théâtral dans le décor de cette plage ”³⁷⁶** ; désormais, les gradins atteignent des proportions monstrueuses, à l'image de cette falaise dominant le vide, si bien que ce sont les spectateurs eux-mêmes qui sont désormais susceptibles de connaître un sort fatal.

A ce théâtre de la déchirure et de la déchéance s'oppose celui de l'assomption glorieuse qu'observe Allan depuis la table de sa chambre, dans le silence de sa dernière

³⁷² *Ibid.*, p.245-246.

³⁷³ *Ibid.*, p.246.

³⁷⁴ *Ibid.*, p.173.

³⁷⁵ *Ibid.*, 250.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.131.

nuit : “ **Allan regardait en face de lui les grands carrés de ciel tout cliquetants d'étoiles, que la pleine lune voilait comme une plaque d'une légère vapeur bleue, comme la buée des flancs d'une bête chaude, au-dessus des grandes capitales. La lumière de la lune entrait du côté du parc par la fenêtre, jetait sur le lit une grande croix noire. (...) Les grandes coupoles de lumière, argentées, veloutées, cuirassées, montaient comme des gradins de rêve vers cette nuit sacrée, encensée de la fumée bleue des sacrifices, trouées jusqu'au fond de leur verdure noire, de grottes mystérieuses comme des déchirures de nuages** ”³⁷⁷. Les gradins du théâtre personnel projeté sur le monde par Allan, s'ouvrent moins sur le vide qu'une ville aérienne qui semble une jumelle des cités de rêve des *Illuminations*. De manière caractéristique, les gradins deviennent les degrés d'un escalier céleste d'apothéose. Cette magie de coupoles, de signes projetés, de fumées sacrificielles et de sombres verdures, n'incarne-t-elle pas à son plus haut point d'intensité la facticité de l'imaginaire d'Allan ? Toutefois, n'y a-t-il aussi dans ce passage quelque chose de cette poétique de la facticité, parfaitement délibérée, chère au Flaubert de *Salammô* dont Sainte-Beuve note qu'elle lui évoque un “ **Kamchatka littéraire** ” semblable à celui dans lequel il situe la poésie de Baudelaire³⁷⁸ ?

Or, tel ou tel poème de *Liberté grande*, rédigé approximativement à la même époque que le *Beau ténébreux* évoque lui aussi des confins extrême-orientaux. C'est par exemple le cas de Transbaïkalie, dont le titre à lui seul propose l'onomastique musicale d'une géographie barbare. De même que selon Henri Thomas, *Salammô* peut s'interpréter comme “ **la grande erreur de Flaubert** ” ou “ **un livre un peu fou** ”, une “ **embardée dans l'imaginaire spontané ou artificiel** ”³⁷⁹, le spectacle du monde nocturne contemplé et métamorphosé par Allan de la fenêtre de sa chambre mortuaire, peut apparaître comme un comble de mauvais goût littéraire ou le produit exceptionnel d'une courageuse puissance visionnaire qui force l'admiration. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit là d'un monde mis en formule, travaillé et sacralisé par l'étrange génie d'Allan. Si “ **le poète est un diseur de mots** ”, comme le répète volontiers Salah Stétié après Pierre-Jean Jouve, Allan, homme de mots appliqués à la matière des êtres et des choses est un poète en acte de sa propre existence et des lieux où il a choisi de lui donner forme ultime. Mais la sincérité de second degré du beau ténébreux a beau imprimer puissamment les signes de sa présence dans le monde, ce n'est pas à celui-ci qu'il s'adresse en définitive. Ainsi qu'il le déclare à Christel avant de la congédier et de replonger dans le silence de sa dernière attente : “ **J'ai donné ma parole** ”³⁸⁰, mentionnant implicitement cette figure incarnée de la mort qu'est pour lui Dolorès.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.255.

³⁷⁸ Formule citée par Henri Thomas dans sa préface à *Salammô*, Collection Folio Classique, Gallimard, Paris, 1970, p.8.

³⁷⁹ Pour ces deux citations, *id.*, p.7.

³⁸⁰ *Un beau ténébreux*, *op. cit.*, p.259.

Conclusion

Au château d'Argol et *Un beau ténébreux* entretiennent donc un rapport singulier avec le monde et ses représentations textuelles. Comme on vient de le voir, ces deux romans ne s'intéressent à décrire ou évoquer des paysages que selon des exigences internes au récit, exigence symbolique et dynamique dans *Au château d'Argol*, exigence de mise en scène narcissique ou prophétique par le personnage central d'*Un beau ténébreux*. La fin du premier chapitre d'Argol, comme la scène du château de Roscaër, dans *Un beau ténébreux* en sont à la fois les emblèmes et dans une certaine mesure le programme. Il reste cependant à montrer comment la substance du récit se trouve organisée de l'intérieur par les images du monde, dans l'un et l'autre de ces deux romans, une fois le principe posé de la soumission de ces images à l'intention symbolique de l'un, théâtrale ou divinatoire de l'autre. Si le monde n'y vaut en effet pas pour lui-même, mais comme matériau conducteur, tout le tissu narratif et poétique de ces deux oeuvres doit effectivement y puiser ce qui constitue finalement son être spécifique.

Chapitre cinq : Hauts lieux du rêve, territoires du poème

Introduction

L'écriture de *Liberté grande* est pour l'essentiel contemporaine de la rédaction d'*Un beau ténébreux*. Certains des textes majeurs de ce nouveau livre, comme par exemple *La Sieste en Flandre hollandaise*, sont cependant postérieurs à la parution du *Beau ténébreux* et annoncent à certains égards l'écriture de *Lettrines*. Un premier caractère commun définit les textes réunis dans *Liberté grande*. Contrairement aux fragments épars regroupés dans *Lettrines*, ils se présentent ouvertement comme des poèmes en prose, fortement marqués par le Surréalisme. Certes, cette soudaine apparition de la poésie ne signifie nullement un renoncement au roman. Comme le rappelle Bernhild Boie dans la notice de *Liberté grande*, Julien Gracq explique lui-même ce choix “ **par le plaisir immédiat, fulgurant, sûr de ses effets, que procure l'écriture de la poésie** ”³⁸¹. Bernhild Boie ajoute encore que “ **le travail poétique s'offre à lui comme une récréation créatrice** ”. Julien Gracq a en effet toujours déclaré que l'écriture romanesque est pour lui incertaine et laborieuse, dans la mesure où elle doit s'accomplir dans la longue durée. Le poème en prose a donc cet avantage de libérer brusquement l'énergie créatrice et de l'actualiser rapidement dans une forme achevée.

Bernhild Boie remarque également que l'écriture poétique très singulière de ce recueil permet à son auteur, bien mieux que le roman, “ **de se mettre à l'écoute de son**

³⁸¹ Notice de *Liberté grande*, PI, p.1210.

propre imaginaire ". Une deuxième série de raisons peut encore éclairer le choix du genre poétique, au moment précis où Julien Gracq commence à rédiger les premiers textes de son futur recueil. Rentré de captivité au début de mars 1941, redevenu professeur au lycée d'Amiens à la rentrée de la même année, alors que la moitié de l'Europe est occupée et que la guerre n'est pas encore entrée dans sa seconde phase, l'auteur d'*Au château d'Argol* écrit dès octobre, *Pour galvaniser l'urbanisme* qu'il publie dans le numéro 25 de la revue *Confluences*, en 1943. Dans ce moment en effet, l'espoir d'une victoire finale sur le nazisme est encore lointain et incertain, bien que Julien Gracq ait souvent dit n'avoir jamais douté de cette heureuse issue. La poésie violente et fulgurante des premiers textes de *Liberté grande* semble répondre à la situation du présent, sur un mode résolument surréaliste. Contrairement à d'autres, tels Eluard et Aragon, Julien Gracq n'oppose pas aux drames de son époque une poésie militante et patriotique, mais engage le combat d'une écriture souverainement libre, énigmatique, raffinée, parfois très délibérément hautaine et entièrement mise au service d'un imaginaire particulièrement complexe.

1) Les terres absolues

Surgissent alors des séries de poèmes qui organisent autant de paysages improbables, bien davantage issus du rêve éveillé que de la réalité prosaïque, malgré l'évocation constante de lieux, de villes et de pays réels. Ainsi, *Pour galvaniser l'urbanisme* propose la vision violemment moderniste et surréaliste d'une capitale construite à la campagne, et purifiée du "**dégradé avilissant, la visqueuse matière interstitielle des banlieues, (...) cancéreuses auréoles**"³⁸². A la trivialité du réel, l'écrivain oppose la toute puissance du rêve et de la volonté subjective, par l'intermédiaire du " je " d'un narrateur poétique omniprésent dans le recueil, même s'il s'incarne chaque fois dans un ou plusieurs personnages : "**je rêve depuis peu d'une Ville qui s'ouvrit, tranchée net**"³⁸³. A ce mot d'ordre initial répond un parcours à travers un monde renouvelé. Le lecteur est emporté vers les confins les plus éloignés, qu'il s'agisse de la Transbaïkalie, de la barrière de Ross, de la rivière Susquehannah, de la Cordillère des Andes mentionnées dans *Les hautes terres du Sertalejo*, ou des îles du golfe de Finlande dans *Les nuits blanches*. Des terres se lèvent d'un poème à l'autre et proposent autant de hauts lieux, de pays absolus ouverts aux fantaisies de l'imagination vagabonde. La langue est cette fois-ci celle de la rébellion poétique capable de transfigurer le réel et de lui imprimer les marques électives de l'imaginaire en liberté, selon le titre même du recueil, dans un esprit qui rencontre à l'évidence les revendications du premier *Manifeste du Surréalisme*.

Ainsi, dans un même poème, le choc des images ménage des sauts et des passages entre les espaces qui s'emboîtent, se juxtaposent et prolifèrent à l'infini, comme par exemple dans *La basilique de Pythagore* où surgissent successivement, une allusion au Sud profond des Etats-Unis, appelée par l'image d'un ballot de cotonnades dans une gare : "**Quelle Caroline du Sud !**"³⁸⁴, et une allusion tout aussi rapide à une Sicile

³⁸² *Liberté grande, op. cit., p.267.*

³⁸³ *Id., p.267.*

purement imaginaire : “ **on pense tout à coup à la Sicile, aux rues en falaise de je ne sais quelle Salerne de Béton** ”. De même, dans *Transbalkalie*, un réseau d’images conduit le lecteur de la mer du Nord : “ **par une nuit de brume, sur la mer du Nord** ”³⁸⁵, à l’Amérique du Sud : “ **comme les hautes eaux de l’Amazone** ”, pour revenir ensuite aux paysages de Mongolie : “ **quelques-unes de ces splendides rivières mongoles aux roseaux chanteurs, aux tigres blancs et odorants**”. Michael Riffaterre analyse brillamment ce système poétique dont il souligne avec justesse qu’il ne donne **jamais** “ **l’impression d’une fantaisie gratuite ou d’un arrangement aléatoire. Au contraire, les poèmes ont une cohésion, exercent un empire sur l’imagination qui ne peuvent s’expliquer que par un système d’expression rigoureux** ”³⁸⁶, lequel constitue à la fois le sol, l’horizon et la conscience en acte du paysage mis en forme, aussi énigmatique ou éloigné du réel ordinaire soit-il. Il s’agit donc bien, selon l’expression de Philippe Berthier d’éveiller une véritable “ **transcendance immanente, afin “ d’ouvrir le chemin d’un autre monde** ”³⁸⁷.

Comme l’indique le titre de tel ou tel poème, ces textes nous invitent à des appareillages ambigus, à la vie de voyage, dans un violent élan nomade qui subvertit les frontières de la géographie comme celles de la logique ordinaire. *Liberté grande* est donc bien un livre des terres habitables que l’écriture convoque, reconstruit, arpente et invente, selon les seules lois de sa nécessité supérieure. Si ces terres sont absolues, c’est justement pour ce qu’elles s’organisent poétiquement, aux limites du rêve et du réel, comme dans l’évocation à demi fantastique de Saint-Nazaire, à la fin de *Pour galvaniser l’urbanisme*. En ce sens, Julien Gracq rend la terre habitable et en déploie les faces scintillantes, fidèle à la devise de Rimbaud selon laquelle “ **il faut changer la vie** ”. Comme le dit Julien Gracq lui-même : “ **Ce n’est pas le “ coeur noir de la matière ” que se propose inconsciemment de rejoindre l’imaginaiton du poète, mais bien plutôt, d’un doigt magique, de toucher cette fourrure électrique impalpable** ”³⁸⁸.

Liberté grande est précisément placé sous l’égide de Rimbaud, et le lecteur comprend que la subversion poétique de l’ordre du monde ne répond bien évidemment pas aux seules injonctions d’une époque. La première partie de *Liberté grande* a sans doute été écrite pendant les années de guerre, mais elle ne se réduit pas pour autant à une simple lutte intérieure contre les vicissitudes de l’Histoire, dans l’un de ses moments les plus dramatiques, pas plus qu’elle n’est une fuite consolatrice hors de la réalité. Bien au contraire, le titre du recueil manifeste à lui seul un programme que l’autorité du “ je ” poétique ne cesse de relancer d’un texte à l’autre. Il s’agit bien, comme le note Bernhard

³⁸⁴ *Ibid.*, p.294.

³⁸⁵ *Ibid.*, p.272.

³⁸⁶ Michael Riffaterre, *Dynamisme des mots : les poèmes en prose de Julien Gracq*, *Cahier de l’Herne Julien Gracq*, op. cit., p.152 sq.

³⁸⁷ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d’un certain usage de la littérature*, op. cit., p.99-100.

³⁸⁸ André Breton, *Quelques aspects de l’écrivain*, op. cit., p.428.

Boie, d'une " **volonté de libérer le monde de ses attaches** " ³⁸⁹, qui s'exprime " **dans le parti pris d'une géographie qui ne connaît que des terres limites, des espaces ouverts et des paysages au fil de la route** ". Etre au monde c'est le reconstruire, ou plutôt le recréer selon des lois spirituelles qui ont autorité sur la géographie dans le langage, par le langage, c'est-à-dire la vision en mots devenant musique.

Absolus, ces paysages le sont doublement, car ils font coïncider le mouvement créateur d'une écriture sans cesse novatrice et l'expérience d'états limites, suscités et alimentés par la traversée des paysages. Bernhard Boie a donc raison de dire que " **le poème puise sa force dans le paysage qu'il décrit** " ³⁹⁰. En ce sens peut-être, Julien Gracq est un double réussi d'Allan, car sa tyrannie poétique devient véritablement libératrice et engendre des mondes qui n'ont rien de stéréotypé, ni de fausement sublime. Des terres inconnues surgissent dans les poèmes, transitent les unes vers les autres à la vitesse infinie de l'écriture et font communiquer merveilleusement toutes les faces de la terre dans le grand réseau fulgurant de l'imaginaire. Ce n'est pas seulement le poète qui voyage, mais avec lui les paysages déstabilisés de leur assise ordinaire appareillent eux aussi pour les îles. Comme Allan, l'auteur de *Liberté grande* construit en effet un véritable théâtre de langage ; mais à la différence du beau ténébreux, il en souligne explicitement le caractère spécifique, par exemple à travers l'image des machinistes dans *Bonne promenade du matin*. Ce théâtre de paysages par les mots se rapproche d'autant de l'esthétique à l'oeuvre dans *Un beau ténébreux*, qu'abondent les jeux d'allusions plus ou moins cryptées. Ainsi, la rivière Susquehannah évoque assez ouvertement Rimbaud et Edgar Poe. De même, comme le montre Michael Riffaterre, *Bonne promenade du matin* cache *Bonne pensée du matin*.

Certains motifs récurrents jouent un rôle essentiel dans cette dynamique des territoires. Chacune de leurs incarnations fait en effet surgir un paysage à l'échelle d'une image, d'une phrase, d'un paragraphe, ou même de tout un poème. C'est le cas du motif hivernal. De nombreux poèmes ou fragments de poèmes évoquent effectivement des paysages de neige. Dès *Pour galvaniser l'urbanisme*, il est question de " palaces de skieurs ", puis de " la céleste visitation des neiges éternelles " ³⁹¹, en relation avec un fragment des *Illuminations* dans lequel Rimbaud évoque apparemment un mystérieux rendez-vous " **ce soir, à Circeto des hautes glaces** ". On observe d'abord une première association de la neige au luxe, à l'idée de rendez-vous énigmatique et surtout à celle de monde céleste, séparé de la vie ordinaire. La visitation des neiges éternelles n'est pas ici sans rappeler – ou annoncer, si l'on se place du point de vue de la chronologie de l'écriture – le pic asiatique contemplé par Allan au cours de son voyage aux Indes. Le monde des neiges et des glaces est donc un ailleurs doublement séparé des terres communes de la vie quotidienne. Non seulement il se situe géographiquement à l'écart, mais il s'avère encore purement imaginaire. Le paysage semble être celui d'une station de sports d'hiver mondaine, mais il devient bientôt un pays à part entière dont

³⁸⁹ Notice de *Liberté grande*, op. cit., p.1216.

³⁹⁰ *Id.*, p.1218.

³⁹¹ *Liberté grande*, op. cit., p.268.

l'hypothétique Circeto est la capitale.

Il devient alors le théâtre d'une frénésie luxueuse et insouciant. Des "**feux de bengale roses éclataient dans les collines de neige, où la jeunesse dorée des quartiers riches, à minuit, s'amusait à jeter dans les précipices (...) des torches enflammées**"³⁹². Ce monde blanc, rose et or, sur fond de nuit et d'étoiles, est celui de la magie et du ravissement. Tout commence par une atmosphère de fête un peu extravagante, qui n'est pas sans rappeler peut-être, certaines soirées auxquelles l'auteur pouvait assister à Paris dans sa jeunesse littéraire et quelque peu mondaine. Bientôt, toutefois, une solennité nouvelle s'empare de la scène. Le jeu des torches lancées dans l'abîme se prolonge en effet longtemps, "**jusqu'à ce que, le souffle coupé par une nausée vague, on relevât les yeux vers la nuit piquée d'étoiles froides, et qu'on sentît la planète pivoter sur cette extrême pointe**"³⁹³. Le poème introduit ainsi une étrange image qui fait appréhender la présence au monde sous la forme d'une perception cosmique, celle du mouvement de la terre à partir de l'un de ses points, dans une nuit sidérale qui rappelle, mais dans un autre mode, l'épisode de morceau de lune tombé sur terre d'*Un beau ténébreux*.

Le paysage de sports d'hiver change alors de plan. Il devient explicitement un haut lieu révélateur, du sommet duquel le regard se lance vers l'infini cosmique. Au ravissement superficiel du jeu et du luxe succède soudain un ravissement majeur, proprement pascalien, qui fait pourtant mentir le grand penseur de Port-Royal, dans la mesure où cette stupeur immédiate n'est pas l'opposé du divertissement, mais son prolongement, comme son point d'aboutissement. Le jeu des torches lancées dans l'abîme devient alors rétrospectivement un rituel qui ne s'avouait pas. Mais l'expérience va au-delà du simple constat de l'infini du ciel étoilé. Perdus sur ce "**belvédère de glace**", les noceurs anonymes de Circeto, acquièrent le très étrange pouvoir de percevoir distinctement le mouvement de la terre. Le monde des neiges n'est donc pas une contrée parmi d'autres, mais un pôle révélateur où les sens développent spontanément une acuité cosmique. Le mouvement perçu est d'ailleurs tout autant concret que métaphysique.

Ce pivotement de la terre sur la pointe extrême de Circeto, est autant le signe de sa rotation naturelle, que l'indice d'une catastrophe métaphysique imminente, comme si devenait subitement perceptible l'idée même de la chute dans le néant. Les noceurs magnifiques de Circeto expérimentent physiquement et sensoriellement la fascination du non-être, dans une extase nauséuse qui n'est pas non plus sans rappeler les exercices spirituels d'entraînement au suicide d'Allan le ténébreux. Toutefois, les jeunes gens de Circeto se distinguent d'Allan en ce qu'ils font l'expérience du vide sans préméditation. Le vrai prodige de ce passage est donc de communiquer au lecteur un authentique sentiment de mystère cosmique au cœur d'une féerie poétique pure, alors que, dans le contexte théoriquement plus "réaliste" du récit romanesque qu'est *Un beau ténébreux*, les mises en scène pseudo-métaphysiques d'Allan donnent toujours un sentiment de facticité. Cette différence n'illustre pas une faiblesse de l'écriture romanesque au regard

³⁹² *Id.*, p.268-269.

³⁹³ *Ibid.*, p.269.

de la poésie, mais elle signale plutôt deux attitudes radicalement distinctes bien qu'apparemment proches. En cela encore, l'auteur de *Liberté grande* est peut-être bien le double réussi d'Allan Murchinson.

Ce n'est d'ailleurs pas aux seules montagnes que le monde des neiges et des glaces doit son pouvoir révélateur. Il est en lui-même un paysage privilégié qui change le monde banal en un royaume d'existence absolue. L'écriture poétique d'*Un hibernant* renouvelle avec bonheur ce thème passablement conventionnel de la neige rédemptrice. Malgré toutes les différences qui séparent et opposent ces deux écrivains, il est peut-être intéressant de souligner ici la manière laborieuse dont Michel Tournier cherche à magnifier le spectacle de la terre hivernale dans *Le roi des Aulnes* lorsqu'il écrit par exemple : “ **Les ténèbres noires de la veille s'étaient métamorphosées en un paysage de neige et de glace qui étincelait au soleil dans un silence ouaté. La joie qui l'envahit ne s'expliquait pas seulement par l'inépuisable émerveillement que la blanche féerie suscitait toujours dans son coeur puéril** ”³⁹⁴, ou lorsqu'il ajoute peu après : “ **L'Allemagne se dévoilait comme une terre promise, comme le pays des essences pures. Il la voyait à travers les récits du fermier et telle que la circonscrivait le petit carreau de la fenêtre avec ses villages vernis comme des jouets, étiquetés d'enseignes totémiques, mis en page dans un paysage noir et blanc, avec ses forêts étagées en tuyaux d'orgue** ”³⁹⁵. Tout oppose cette description tissée de lieux communs stylistiques qui semblent sortir de quelque rédaction scolaire et la justesse visionnaire avec laquelle Julien Gracq rend présente et sensible à son lecteur la grande transformation du monde par la neige.

C'est d'abord le surgissement spontané d'un autre monde qui se manifeste comme une évidence. Le réveil coïncide ici doublement avec son incarnation et le commencement du poème : “ **Le matin en s'éveillant, les doubles fenêtres l'emprisonnaient dans la forêt vierge de leur délicate palmeraie de glace** ”³⁹⁶. Le poète à la fois délicat et souverain qu'est ici Julien Gracq réunit dans une oxymore digne de la poésie élisabéthaine le pôle et la végétation équatoriale. Le rejet final de “ glace ” contribue à restituer la surprise devant cette floraison spontanée, de même que la relative longueur de la phrase, en retardant le sens, contribue à intensifier le mystère de cette vision. Précisément, le motif des fleurs de givre épanouies à la surface des vitres suggère l'idée d'un monde irréel, susceptible d'unir les contraires : le phénomène hivernal par excellence transforme le plan des fenêtres en un authentique paysage qui prolifère et emprisonne le personnage de l'hibernant. Comme le dit l'auteur, “ **le mot, fondamentalement, “ évoque ”** ”³⁹⁷.

Ce sentiment d'étrangeté se précise dans la phrase suivante : “ **Il n'était besoin que de les arroser pour qu'elle poussât en une nuit** ”. En associant ainsi les floraisons

³⁹⁴ Michel Tournier, *Le roi des Aulnes*, Collection Folio, Gallimard, Paris 1970, p.227-228.

³⁹⁵ *Id.*, p.283.

³⁹⁶ *Liberté grande*, *op. cit.*, p.283.

³⁹⁷ André Breton, *Quelques aspects de l'écrivain*, *op. cit.*, p.480.

du givre au bon plaisir d'une subjectivité soucieuse de susciter un spectacle esthétique, Julien Gracq subvertit instantanément tout ce que le motif a de convenu et suggère implicitement le lien secret de cette cristallisation enchantée avec l'écriture poétique. Il est rare qu'il se penche comme il le fait ici sur un paysage minuscule, à la façon des écrivains " myopes " qu'il définit par leur fascination du détail proliférant, et dont André Breton offre à ses yeux un exemple caractéristique. On est en effet frappé de la capacité qu'a Julien Gracq d'enfermer et de faire ici proliférer un véritable monde, dans une seule phrase de contours extrêmement délicats.

D'autres poètes envisageront plus tard une scène analogue dans un registre descriptif très différent, comme par exemple Jacques Roubaud, dans le premier chapitre de *La Boucle*, intitulé *Fleur inverse* : " **pas une buée uniforme, comme à la pluie, mais une gelée presque transparente au contraire, dessinant un lacis de dessins translucides, ayant de l'épaisseur, une petite épaisseur de gel, variable, et parce que d'épaisseur variable dessinant sur la vitre, par ces variations minuscules, comme un réseau végétal tout en nervures, une végétation de surface, une poignées de fougères plates ; ou une fleur "**³⁹⁸. Là où Julien Gracq concentre en un contour évocateur toute une forêt vierge et une palmeraie, Jacques Roubaud développe minutieusement, par tâtonnements successifs une simple poignée de fougères, végétaux communs de nos forêts, ou même une fleur unique, mais inverse il est vrai, car née du gel hivernal et non des brises printanières. A la prolifération vivante s'oppose encore ici l'enchâssement des feuilles de fougère dans le plan des vitres, comme à l'intérieur d'un herbier. Dans les deux cas, toutefois, se manifeste le même souci, mais par des moyens différents, de faire naître une vision mystérieuse et l'écriture de cette vision. Aussi, la minutie ramifiée de Jacques Roubaud fait-elle pendant à la délicatesse instantanée de Julien Gracq. Les deux poètes parviennent ainsi à renouveler le motif stéréotypé des fleurs de givre. Toutefois, si Jacques Roubaud se veut ici dessinateur, Julien Gracq appelle quant à lui sur la surface de la vitre un paysage paradoxal qui est promesse concrète d'un monde nouveau.

La magie de la glace givrée tient également ici à l'incertitude initiale de l'image et au causalisme enchanté de la seconde phrase qui font songer au Surréalisme, sans que pourtant ces premières phrases participent directement de l'esthétique et de la stylistique surréalistes. Tout en figurant un monde aux frontières du rêve et de la réalité, Julien Gracq ne fait pas ici basculer le poème dans la pure fantaisie des associations d'images. Comme le note d'ailleurs Michael Riffaterre, on ne saurait dire de façon générale que les poèmes de *Liberté grande* cèdent jamais à l'onirisme. *Un hibernant* se signale plutôt par son baroquisme dont on retrouvera plus loin la trace. L'égoïsme féérique de la seconde phrase, fait même songer à certaines formules miraculeuses dans lesquelles Vladimir Nabokov attribue de la même manière poétique et humoristique un phénomène naturel à l'intervention d'une volonté magique.

Le même prodige se répète à la phrase suivante : " **on s'étonnait cependant à peine de marcher la tête en bas "**. Plus proche des aphorismes surréalistes que les phrases précédentes, cette étrange constatation prépare le motif de l'inversion : " **le ciel**

³⁹⁸ Jacques Roubaud, *La Boucle*, Le Seuil, Paris, 1993, p.11.

n'était plus que du terreau gris sale, mais la voie lactée de la neige éclairait le monde par-dessous ”³⁹⁹. Bien que le second membre de la phrase semble donner une assise logique à la mystérieuse formule de la marche inverse, le poème ne retombe pas pour autant sur les bases du simple réalisme. Il se tient en réalité, comme en état d'apesanteur, entre le rêve de l'impossible marche à l'envers, grâce à la justification métaphorique de cette liberté prise avec l'ordre logique du haut et du bas et celui de la gravitation universelle.

C'est bien évidemment parce que le ciel ressemble à de la terre que par opposition la neige évoque la matière sidérale. Mais l'absence du comparatif qui rétablirait définitivement l'ordre des choses et ferait de l'image une simple licence marquée du sceau de la joliesse, ainsi que l'affirmation selon laquelle le ciel n'est plus qu'un “ **terreau gris et sale** ”, empêchent précisément ce retour de la réalité ordinaire. L'inversion s'accomplit effectivement et nous place sur le registre des métamorphoses : la terre est devenue un ciel, par la grâce de la neige, tandis que le ciel n'est plus que de la terre. Cet échange matériologique et cosmologique participe à l'évidence de l'esthétique baroque. Il met aussi en place dans ce poème le motif du monde nouveau qui change l'existence.

Devenue sidérale par le pouvoir de la neige, la terre abandonne son terreau constitutif. Elle est à présent voie lactée. Si l'image du lait céleste attire immédiatement notre attention et appelle avec elle toutes les associations classiques avec le nectar des dieux, la liqueur de jouvence, les philtres de régénération, elle ne doit pas occulter celle de la voie, c'est-à-dire celle de la route ou du chemin dont on sait le rôle fondamental dans l'imaginaire gracquien. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la terre hivernale glorifiée par la neige n'est pas l'objet d'une pure rêverie contemplative. On y marche, même à l'envers, en vertu d'une présence active du corps à l'intérieur du paysage poétique. Cette marche inversée est donc l'occasion, comme dans *Pour galvaniser l'urbanisme*, d'une expérience concrète qui réactualise le sentiment cosmique du monde. Marcher la tête en bas, c'est aussi reprendre conscience sur un mode originaire, presque enfantin, de notre étrange situation de piétons terrestres suspendus dans le vide, et d'autant plus ici que le marcheur parcourt métaphoriquement l'infini sidéral.

On ne s'étonne pas dès lors qu'apparaissent subitement des enfants et des visages miraculeusement rénovés : “ **Tous les visages étaient beaux, rajeunis – la neige enfantait des corps glorieux** . ” C'est donc bien à une renaissance du monde que nous assistons ici. Que la neige puisse enfanter n'a d'ailleurs rien d'étonnant si elle est secrètement un lait sidéral. Pourtant, cette terre immaculée et féconde est peut-être un leurre. La blancheur de la neige n'empêche pas qu'elle est l'indice de l'hiver et que le pressentiment de la mort sous-tend à son insu ce paysage trop naïvement radieux. C'est justement lorsque la lumière de la lune, qui plus que la neige est un lait sidéral, entre dans les chambres que ce pressentiment provisoirement maintenu à l'écart peut resurgir, sur le fond des ténèbres nocturnes : “ **Ces délicates escroqueries lumineuses n'étaient pas toujours sans danger** ”⁴⁰⁰. Il se pourrait bien en effet que la juvénile ardeur de ce

³⁹⁹ *Liberté grande, op. cit.*, p.283.

⁴⁰⁰ *Id.*, p.284.

paysage rénové dissimule son contraire mystérieusement révélé par l'image de la grande croix noire posée sur le lit par la lumière lunaire traversant la fenêtre, cette même image que contemplait Allan depuis sa chambre, la nuit de son suicide.

On se souvient alors que le poème commençait avec l'image d'une forêt vierge et d'un enfermement. N'est-ce pas dire que le paysage de neige est aussi paysage de mort, et davantage encore, paysage de la cruauté ? Reste à interpréter ce jeu d'images. Il n'est pas sûr que Julien Gracq se contente de réactualiser le thème si conventionnel de l'hiver symbolisant la finitude humaine. Ce serait même lui faire offense que de lui prêter une intention si banale.

Or, *Liberté grande* n'est pas une fuite poétique, mais une réponse à l'époque dans laquelle ce recueil est mis en chantier. De manière emblématique, les années de guerre sont un hiver de l'Histoire⁴⁰¹. La métaphore n'est pas purement rhétorique. Nombreux sont ceux, qu'ils soient ou non des écrivains, qui ont gardé de ces années le souvenir prégnant d'un hiver interminable, impression sans doute accentuée par la rigueur météorologique des hivers de cette période. Certes, Julien Gracq n'a jamais confondu sentiment patriotique et littérature. S'il n'a pas participé à la Résistance armée, il n'a pas moins toujours été parfaitement lucide devant la montée des fascismes et l'illusion criminelle du mythe de la patrie sauvée du chaos par le maréchal Pétain. Aussi peut-on se demander, à relire *Un hibernant*, si ce poème magique et angoissant ne doit pas aussi s'interpréter comme une sorte d'allégorie de l'hiver historique.

L'association de l'étouffante forêt vierge et du givre fermant la vue fait en effet songer à l'image du mancenillier qui revient à plusieurs reprises sous la plume de Julien Gracq, lorsqu'il s'agit d'évoquer la montée en puissance du nazisme et son déferlement militaire sur l'Europe. Elle apparaît d'abord dans *Un balcon en forêt*, lorsque Grange quitte l'abri du Blockhaus de la maison forte, le deuxième soir de l'invasion allemande et pressent obscurément l'approche imminente de l'adversaire : **“ Tous les dix mètres, Grange se retournait, et jetait un coup d'oeil soupçonneux dans l'épaisseur des bois vides : cette île de clair-obscur et de calme autour de lui devenait vénéneuse comme l'ombre du mancenillier ”**⁴⁰². Quelques instants plus tard, en effet, l'aspirant perçoit pour la première fois le grondement des blindés en train de traverser la forêt. L'image du mancenillier reparaît dans *En lisant en écrivant* : **“ J'avais vingt ans quand l'ombre du mancenillier commença de s'allonger sur nos têtes ”**⁴⁰³. Dans *Un hibernant*, la menace d'enfermement s'est accomplie et trouvera son écho dans l'image finale de la croix projetée sur le lit par la lumière lunaire. L'imparfait employé dans l'incipit du poème déréalise sans doute la scène ; il contribue aussi à éterniser le sentiment de la durée. D'emblée, la durée indéfinie et monotone de l'hiver pèse étrangement sur le poème.

De même, l'inversion du ciel et de la terre est troublante. Quel est ce monde où l'on marche la tête en bas, où le ciel n'est plus qu'un terreau sale, où la terre devient une

⁴⁰¹ Le problème de la présence au monde historique sera traité de manière plus systématique dans la seconde partie de ce travail.

⁴⁰² *Un balcon en forêt*, op. cit., PII, p.123.

⁴⁰³ *En lisant en écrivant*, PII, p.710.

neige sidérale qui l'éclaire par-dessous ? Faut-il comprendre que la terre est subitement devenue céleste ou que le ciel s'est corrompu, tandis que les étoiles sont tombées au sol ? Certes rien ne l'indique directement dans le texte du poème. On se souvient pourtant que dans *Macbeth*, la chute des étoiles contre la face de la terre est l'un des nombreux signes apocalyptiques qui accompagnent le meurtre du roi Duncan. On se souvient aussi que les étoiles semblent à Hamlet des torches puantes et que pour lui, le ciel a cessé d'être céleste. Toutefois, dans *Un hibernant*, l'inversion du monde semble plutôt relever du miracle que de la catastrophe cosmique. Mais que penser alors de ces visages unanimement beaux et de ces “ **corps glorieux enfantés par** ” la neige ? S'agit-il seulement de la splendeur de la vie rajeunie par la pureté de la neige ; n'entendons-nous pas résonner aussi, de manière très implicite, comme un écho inquiétant du lyrisme idéologique célébrant la jeunesse, la beauté des visages et des corps glorieux ? Certes, les corps glorieux sont dans la tradition chrétienne ceux des ressuscités. Mais nous sommes ici dans un ciel paradoxal.

Quelle est donc l'humanité qui en surgit, et pourquoi le poème est-il précisément intitulé *Un hibernant* ? Le nom même d'hibernant ne semble guère convenir aux êtres glorieux qui apparaissent dans ce paysage. Il conviendrait mieux à un être endormi, ou plongé dans une forme de léthargie symbolique. Quelqu'un s'éveille bel et bien dans la première phrase, mais il est enfermé, et le poème se referme par une image de nuit et de mort. Avant même cette image finale, l'idée d'enfermement apparaît une seconde fois : “ **Le soir le labyrinthe duveteux du brouillard cadennassait la maison** . ” Tout donne ici le sentiment que l'hibernant n'est finalement pas du nombre des visages radieux et des corps glorieux. Ne serait-il est vrai, l'image finale de la lune et de ses “ **déliçates escroqueries lumineuses** ”, rien n'éveillerait vraiment les soupçons du lecteur. Que faut-il conclure ?

Francis Ponge, poète fort éloigné de l'écriture gracquienne – les deux hommes se sont pourtant fréquentés dans les années cinquante – a écrit en 1942 – au moment où Gracq rédige *Liberté grande*, un poème discrètement patriotique qui figure dans *Pièces* sous le titre *Le platane*. L'écriture du *Savon*, au cours de la même année 1942 avoue, explicitement cette fois-ci, son engagement patriotique. *Un hibernant* peut-il être mis sur le même plan que ces deux oeuvres ? Une telle affirmation serait sans doute abusive. Même si ce poème fait réellement allusion à la situation tragique de son époque, il déborde à l'évidence cette clôture symbolique. On ne saurait donc dire qu'il est une allégorie de l'hiver de l'Occupation, ni même directement une sorte d'allégorie. Le lien éventuel avec l'Histoire est à vrai dire trop diffus, et l'on voit bien en relisant le poème comme on vient de le faire, que les significations s'évanouissent au fur et à mesure que l'interprète tente de les retenir. Pour autant que la lecture symbolique n'est pas non plus erronée. Comme le fait remarquer Michel Murat de la poétique de *Liberté grande*, “ **Ce que Gracq expérimente par ce moyen, ce sont des fables, des formes et des figures** ”⁴⁰⁴. Que Julien Gracq ait ou non délibérément confié une signification cryptée à ce poème n'est peut-être pas essentiel. Compte surtout le trouble où nous jette ce poème des années les plus noires de la guerre.

⁴⁰⁴ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.175.

Quelque chose a lieu, quelque chose semble se dire en filigrane à travers le réseau du texte, comme une quasi allégorie qui jamais ne se fige dans un sens univoque, mais qui s'échappe toujours, selon le principe directeur de *Liberté grande*. A défaut d'y voir vraiment clair, on peut toutefois remarquer que l'hiver et la neige apparaissent aussi dans *Un balcon en forêt*, en relation directe avec la menace indéfinie, bien qu'imminente, de l'invasion allemande. Il n'est pas non plus inutile d'indiquer que le beau texte de Jacques Roubaud cité précédemment concerne lui aussi les années de guerre, comme le révèle le narrateur, deux pages après le début de sa description de la fenêtre givrée : “ **C'était l'hiver, un hiver de guerre, vraisemblablement : 1938-1939, au plus tôt, 1944-1945, au plus tard. Avant, comme après, je n'aurais pas pu être dans cette chambre. C'était la fin d'une nuit, puisque la buée avait gelé** ”⁴⁰⁵.

Liberté grande affirme bien de ce point de vue un art poétique de l'allusion. l'être-au-monde qui se constitue et projette dans l'espace de chaque poème ses fables, ses formes et ses figures, échappe évidemment à toute détermination biographique ou collective. Il construit un monde en tant que représentation autonome de la conscience poétique à l'oeuvre dans les différentes pièces sous la forme d'un étrange “ je ” qui n'est ni véritablement un narrateur ni le très classique sujet représentant la figure du poète à l'intérieur du texte, mais un véritable opérateur de visions et d'allusions. Michel Murat note avec justesse que l'un des traits décisifs de l'oeuvre de Julien Gracq consiste en un art d'évoquer⁴⁰⁶. Ainsi, la présence subjective se démultiplie à l'intérieur du poème, en autant d'images qui ne peuvent véritablement s'interpréter comme des symboles dont se pourrait découvrir la clé.

Plutôt faut-il parler comme Michel Murat d'une “ **écriture auratique** ”⁴⁰⁷ capable de susciter des états d'être et de les matérialiser dans la fulgurance des images successives, appelées et reliées les unes aux autres, de proche en proche, comme les électrons d'un flux électromagnétique, pour reprendre une image dynamique chère à André Breton et Julien Gracq⁴⁰⁸. La définition de l'écriture gracquienne par une poétique de l'aura, telle que la formule explicitement Michel Murat confirme donc les suggestions inspirées par les travaux de Georges Didi-Huberman, à propos d'*Au château d'Argol*, et permet d'en mieux comprendre les enjeux grâce au cas particulier de *Liberté grande*. Michel Murat définit en effet l'aura à partir de la conception qu'en présente André Breton au seuil de *Flagrant délit*⁴⁰⁹ : “ **Breton part d'une réflexion sur l'aura, suscitée par l'image d'un temple maya “ à peine dégagé des lourdes frondaisons qui le masquaient ” ; comme un**

⁴⁰⁵ Jacques Roubaud, *La Boucle*, op. cit., p.13.

⁴⁰⁶ Michel Murat, *Julien Gracq*, op. cit., Voir notamment sous le titre *L'art d'évoquer*, la dernière partie du chapitre trois de cet ouvrage, p.104-108.

⁴⁰⁷ *Id.*, p.106.

⁴⁰⁸ Voir à ce sujet les excellentes analyses de Jean-Louis Leutrat dans son *Julien Gracq*, op. cit., p.63-67. Jean-Louis Leutrat remarque notamment que “La métaphore du “bon conducteur” est centrale dans l'oeuvre de Julien Gracq”, p.63, pour évoquer ensuite la façon dont, dans *Liberté grande*, la “matière dynamisée” se distribue selon le principe d'une dichotomie et d'un système de “vignettes” en variation, qui prduit des configurations empruntées au modèle du jeu de cartes, p.67.

signe nous serait adressé l'aura est liée à la persistance d'un " secret profond ", d'ordre spirituel mais inaccessible en tant que tel – perdu ou " dépassant notre entendement " - et transposé dans le domaine esthétique "⁴¹⁰.

Dans *Au château d'Argol*, cette puissance d'évocation auratique unit les présages insistants du manoir et de son domaine aux puissances latentes qui sommeillent chez les trois héros, alors que le héros du *Beau ténébreux* se révèle un créateur de situations qui parodient le mystère de l'aura. *Liberté grande* propose un troisième usage de ce qui devient alors une véritable poétique. L'ambiguïté des figures tracées par *Un Hibernant*, en offre un témoignage, tout comme de nombreuses autres configurations textuelles des poèmes voisins. Ainsi, *Les Nuits blanches* – dont le titre évoque à lui seul bien davantage qu'une référence littéraire un monde frappé d'étrangeté par l'irradiation lumineuse des nuits d'été de la région de Saint Petersburg – présentent des jeux d'images particulièrement raffinés, baignées dans un surprenant climat de mystère auratique : **" Mais c'était à la fin un alanguissement de bon aloi, et tout à coup, comme si l'on avait dépassé l'heure permise – surpris le port sous cette lumière défendue où descendent pour un cou de main les beaux pirates des nuits septentrionales, les lavandières bretonnes à la faveur d'un rideau de brume – c'était tout à coup le murmure des peupliers et la morsure du froid humide (...) c'était déjà l'heure d'aller aux Iles "**⁴¹¹.

Un véritable noeud d'images jouant le rôle de membrane révélatrice est introduit par le comparatif et souligné par l'usage de l'italique. Toutes les fonctions maintenant familières de l'émanation auratique s'y manifestent dans des formes nouvelles : le lumineux, l'avant-plan et l'arrière-plan, prenant ici l'apparence d'une image masquant et révélant un sens second. Mais cette fois, la vision n'est pas celle d'un voile proposant au seul regard physique d'un personnage une structure lumineuse jouant de l'espace comme d'un système de réflecteurs. Purement verbale, la vision est celle de la poésie. Elle suture par le comparatif un événement naturel, **" le murmure des peupliers, la morsure du froid humide "** et le double point focal d'une image paradoxale, **" les beaux pirates des nuits septentrionales, les lavandières bretonnes à la faveur d'un rideau de brume "**. Le paysage est donc altéré d'un dédoublement qui affecte sa présence tout en exprimant quelque chose de son énigme. Comme Breton, Julien Gracq ne se contente pas de **" disposer les mots dans un ordre convaincant "**, mais veut **" leur laisser courir leur chance entière à les laisser jouir jusqu'au bout de leur pouvoir unique de suggérer et de découvrir "**⁴¹².

De la même manière, l'énoncé presque prosaïque du phénomène naturel se dédouble dans la formulation duelle placée entre crochets comme un miroir enchâssé dans un cadre, l'un renvoyant à l'autre sans que le secret soit en rien dévoilé. Le poème

⁴⁰⁹ André Breton, *Flagrant délit*, OEuvres complètes, t.III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 199, p.791.

⁴¹⁰ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.105-106.

⁴¹¹ *Liberté grande, op. cit.*, p.284-285.

⁴¹² André Breton, *Quelques aspects de l'écrivain, op. cit.*, p.481.

s'achève d'ailleurs par un glissement, un mouvement de départ vers l'une des figures par excellence de l'ailleurs : les " Iles ", simplement désignées par l'allusion finale. Une telle configuration laisse supposer que le mystère n'est pas fait pour être levé mais bien plutôt manifesté par des moyens d'écriture, de sorte qu'il devient ici substance et rythme ayant un corps verbal d'images. Il est donc une matière poétique et ne saurait être arrêté en forêt pétrifiée de symboles, même aux points où l'écriture semble jouer d'hypothétiques références aux grands bouleversements de l'Histoire contemporaine. Si l'énigme des manifestations auratiques de l'oeuvre de Julien Gracq résiste pour l'instant à toute éventuelle élucidation, elle ne révèle pas moins quelque chose de son essence dans les poèmes de *Liberté grande*, c'est peut-être pour cette raison qu'elle y vibre dans un état plus pur que ne recouvrent pas les fonctions narratives et dramatiques du roman.

Tout se passe en effet comme si l'aura coïncidait avec l'expérience de l'être-au-monde, comme si elle en était simultanément l'épiphanie et la résultante, le point d'embrasement énigmatique signalant ce contact et le portant à son plus haut degré de signification latente – ici celle du texte poétique qui ne vit finalement que de se maintenir dans son ambivalence fondamentale. Dès lors, la formule conclusive d'*Un Hibernant* résonne autrement, surchargée qu'elle est de cette ambiguïté créatrice : "**Ces délicates escroqueries lumineuses pourtant n'étaient pas toujours sans danger**"⁴¹³. N'est-ce pas en effet le propre des figures auratiques que de tromper et menacer sous la séduction de leur voile féérique ?

Quoi qu'il en soit des significations possibles d'*Un hibernant*, neige et glace occupent une place importante dans l'imaginaire poétique de *Liberté grande*, comme en témoignent par exemple *Le vent froid de la nuit* ou *La barrière de Ross*. Le véritable petit récit constitué par ce dernier poème illustre sur le mode léger le goût de Julien Gracq pour les féeries hivernales et polaires, goût sans doute en partie éveillé par la lecture du *Capitaine Hatteras* de Jules Verne et *Les aventures de Gordon Pym* d'Edgar Poe. Il n'est pas indispensable d'étudier tous ces textes en détail pour montrer l'importance de ce motif dans l'imaginaire de Julien Gracq, tant il est maintenant clair que les paysages de neige composent l'une des figures de la terre absolue dans *Liberté grande*. Mais la rêverie des solitudes terrestres n'épuise pas tous les paysages possibles. D'autres faces du monde apparaissent aussi dans *Liberté grande*, qui n'intéressent plus les seuls déserts de glace, mais également les paysages surréels des villes et des sites industriels.

2) Les territoires urbains

D'emblée, *Liberté grande* se signale au lecteur par l'irruption de paysages jusqu'alors inédits chez Julien Gracq. Ce sont des villes, des terrains vagues, des paysages industriels directement placés sous le patronage poétique de Rimbaud. Nous ne sommes plus dans la Bretagne légendaire d'Argol, ni dans la station balnéaire hallucinée d'*Un beau ténébreux*, mais "**entre les remblais de chemin de fer, comme un énorme bâillement de gueules vertes – avec ces beaux pylônes électriques entre lesquels les anges font de la corde raide**"⁴¹⁴, dans *Scandales mondains*, ou encore sous "

⁴¹³ *Liberté grande*, op. cit., p.284.

l'ombre d'un gratte-ciel tout blanc⁴¹⁴, dans *La basilique de Pythagore*, devant le "camp d'atterrissage des géants martiens à tripodes de Wells, de *Pour galvaniser l'urbanisme*⁴¹⁶, ou "***sur les rails d'un tramway des faubourgs***", de *La vie de voyage*⁴¹⁷.

La référence rimbaldienne ne se lit pas seulement dans la citation placée en exergue du recueil, mais aussi bien dans une série d'images précises qui sont autant d'allusions à l'univers urbain des *Illuminations*, et plus généralement à celui que sa légende nomme conventionnellement "***le fugitif du Harrar***". Ainsi peut-on lire un certain nombre de ces allusions plus ou moins manifestes dans *Au bord du beau Bendème*. On y découvre par exemple une sensibilité aux effets sonores qui n'est pas sans rappeler la musicalité barbare des clairons rimbaldiens ou les sonorités inouïes qui sortent des "***châteaux bâtis en os***" de *Villes*⁴¹⁸. Dans *Au bord du beau Bendème*, "***La prison d'air transparente colportait la sonorité des gongs***"⁴¹⁹. Le narrateur du poème est également guidé dans le paysage faubourien qu'il parcourt par des "***appels graves comme des cors***". Il est vrai qu'ici le grondement des sons graves s'oppose aux "strideurs" rimbaldiennes, mais on y retrouve cependant une même attention de l'oreille moderne aux clameurs de la vie urbaine. Un clairon retentit d'ailleurs dans *Paysage* : "***Quelque part, un clairon sonnait derrière une colline un remugle désenchanté de caserne***"⁴²⁰. Peut-être s'agit-il moins en l'occurrence d'un jeu d'allusions délibérées que de l'expression poétique de cette sensibilité nouvelle précisément inaugurée par Rimbaud.

D'autres images signalent plus explicitement l'arrière-pays de l'influence rimbaldienne. C'est d'abord le chemin de croix "***compliqué comme le canevas du métropolitain***", qui éveille le souvenir de *Métropolitain*, poème dans lequel Rimbaud "***évoque une ville avec ses boulevards où vit une population pauvre***", ainsi que le note Antoine Adam dans son commentaire du poème⁴²¹. De fait, Julien Gracq situe le paysage d'*Au bord du beau Bendème* dans un "***quartier de cimetières et d'émeutes***", qui apparaît bientôt comme "***un Hoggar calciné de boutiques aveugles***", tandis que Rimbaud évoque de son côté un "***désert de bitume***". Il se peut même que le Hoggar

⁴¹⁴ *Id.*, p.289.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.294.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.270.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.298.

⁴¹⁸ Arthur Rimbaud, *OEuvre complètes*, *op. cit.*, p.138.

⁴¹⁹ *Liberté grande*, p.301.

⁴²⁰ *Id.*, p.297.

⁴²¹ Note sur *Métropolitain*, Arthur Rimbaud, *OEuvres complètes*, *op. cit.*, p.1003.

imaginaire d' *Au bord du beau Bendème* joue également de sa proximité phonique avec le Harrar bien réel où Rimbaud a fui l'Europe et sa jeunesse poétique. Ce n'est là qu'une hypothèse qu'il serait imprudent de tenir pour certaine. De même la Babel suburbaine de Julien Gracq fait évidemment songer à l'orientalisme des cités rimbaldiennes. On songe aux " Libans de rêve " du premier poème intitulé *Villes*⁴²² ou au " Nabuchodonosor Norvégien " du second poème portant ce titre⁴²³. Ce jeu de références volontaire ne doit cependant pas nous abuser, même si on connaît également le goût de Julien Gracq pour l'allusion littéraire implicite.

On sait en effet, qu' *Un beau ténébreux* rédigé à la même époque que *Liberté grande* fait un grand usage de la citation cryptée et librement recomposée. Bernhild Boie a montré dans sa notice d' *Un beau ténébreux*, les règles singulières de cette phagocytose textuelle qui consiste à accaparer des fragments empruntés, sortis de leur contexte et dépouillés de leur signification native, pour les incorporer dans une tout autre substance textuelle. Dans *Liberté grande*, ce procédé apparaît aussi, de façon particulièrement manifeste, à l'occasion du poème intitulé *Isabelle Elisabeth*⁴²⁴. Le glissement explicite de la Belle à la Bête emprunte évidemment sa formule au conte du même titre, mais l'isole dans un contexte entièrement nouveau où son origine ne s'avoue plus que dans l'image du prince charmant. Cette référence manifeste dissimule cependant une seconde allusion, qui, pour être ainsi plus secrète, n'en est que plus fondamentale. Isabelle Elisabeth fait en effet souterrainement écho à *La belle Annabel Lee* d'Edgar Poe.

Une fois cette référence voilée mise à jour, la structure inversée d'Isabelle Elisabeth laisse affleurer son évidente parenté avec les procédés d'écriture circulaire, inventés par le grand américain cher à Julien Gracq. Si l'on ne prend pas garde au souvenir sous-jacent d'Annabel Lee, on ne pense pas à cette ressemblance structurelle, ni au climat poétique qu'elle instaure. Ce remarquable exemple d'allusion subvertie montre à quel point *Liberté grande* requiert constamment l'attention vigilante du lecteur. Il révèle également combien les arrière-pays littéraires de ce recueil sont finalement complexes, diffus, jamais orientés par une seule perspective, ni nettement dessinés par des repères clairement identifiables.

Ainsi, l'horizon rimbaldien d' *Au bord du beau Bendème*, demeure irrémédiablement flottant. De ce point de vue, on peut même parler d'une forme d'être au monde très singulière, qui, malgré les apparences et la simultanéité des deux ouvrages, s'apparente peu au système d'allusions d' *Un beau ténébreux*. Il ne s'agit plus de marquer l'écriture du sceau d'une culture partagée par les happy fews que sont les familiers d'Allan, mais d'éveiller par jeu d'échos des mondes poétiques surdéterminés par les préférences de l'imaginaire gracquien. L'intention n'est donc pas mondaine mais intime et déborde du cadre des rappels obligés en indiquant la manifestation d'une pure sensibilité subjective qui crée un monde dérivé d'autres univers incorporés dès longtemps à sa mémoire

⁴²² *Id.*, p.135.

⁴²³ *Ibid.*, p.137.

⁴²⁴ *Liberté grande*, *op. cit.*, p.277

fascinée. On comprend mieux alors le caractère flottant des allusions rimbaldiennes d'*Au bord du beau Bendème*.

D'une manière générale, l'intertextualité mise en oeuvre dans *Liberté grande* demeure toujours diffuse et incertaine. La citation des *Illuminations* placée en exergue du recueil ne signifie donc pas une soumission épigonale, mais exprime davantage le rapprochement et le dialogue de deux imaginaires qui n'abdiquent pas leur singularité ni leur autorité, mais se donnent les instruments et les matériaux nécessaires à la création d'une véritable expérience poétique du monde.

On en voudra pour preuve la construction très singulière des paysages urbains dans *Pour galvaniser l'urbanisme*. Pour une fois, Julien Gracq cite explicitement une formule de Rimbaud dont il avoue que le mystère indéchiffré l'obsède : " Revient surtout me hanter cette phrase d'un poème de Rimbaud, que sans doute j'interprète si mal – à ma manière : **“ Ce soir, à Circeto des hautes glaces... ”**⁴²⁵. Cette citation intervient dans un passage où l'auteur relève la convergence de son imaginaire urbain avec **“ je ne sais quel besoin moderne d'ironie et d'érémisme ”**. Certes, les cités utopiques imaginées quelques lignes auparavant ne sont pas sans faire songer aux **“ chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles ”**, dans *Villes*⁴²⁶. Julien Gracq ne construit-il pas lui-même des " Alleghanys " et des " Libans de rêve ", lorsqu'il évoque **“ le site où s'édifieront les constructions les plus superflues, les plus abandonnées au luxe, palaces de skieurs, caravansérails, dancings des déserts, des Saharas, des pics à glaciers ”**⁴²⁷ ? Plus loin, le texte du poème rapporte encore le prétendu souvenir d'une ville **“ où les feux de Bengale roses éclataient dans les collines de neige, où la jeunesse dorée des quartiers riches, à minuit, s'amusait à jeter dans les précipices qui ceinturent ce belvédère de glace des torches enflammées ”**. Faut-il en conclure que *Pour galvaniser l'urbanisme* est pour autant un poème urbain de mode rimbaldien ?

Divers éléments suggèrent plutôt l'hypothèse d'une intertextualité infiniment plus libre et ambiguë. Julien Gracq note d'abord que le paysage luxueux qu'il imagine n'exprime pas ses seuls penchants, mais ceux d'une sensibilité collective. Cette inclination partagée avec son époque fait ensuite l'objet d'une légère distanciation qui en relativise la certitude visionnaire. Ce goût est " un besoin moderne d'ironie " sur lequel le narrateur du poème ironise lui-même en complice lucide, mais de façon diffuse, à peine marquée, en usant du " je ne sais quoi " de la littérature classique. L'auteur précise enfin que les rêves d'utopies urbaines constituent un aveu non dépourvu de naïveté, précisément caractéristique du goût moderne dont ils témoignent. Inscrit au coeur du poème, cet acte de clairvoyance ne désavoue cependant pas les pouvoirs de l'imaginaire, ni la création poétique, mais il nuance sans doute ce que le projet de révolution surréaliste pourrait chez

⁴²⁵ *Id.*, p.268.

⁴²⁶ Arthur Rimbaud, *OEuvres complètes*, op. cit., p.135.

⁴²⁷ *Liberté grande*, op. cit., p.268.

d'autres avoir de dogmatique ou de sectaire.

Dans ce contexte, la citation de Rimbaud prend un sens très particulier. Si Julien Gracq avoue mal l'interpréter, il ne semble à vrai dire guère s'en soucier, tout au contraire. Comme il l'ajoute immédiatement, cette "mauvaise interprétation" n'est pas le signe d'un manque mais une manière, la sienne, qui enveloppe librement la phrase de Rimbaud. Selon Bernhild Boie, Julien Gracq hésite devant cette phrase, car "**il perçoit Circeto comme un nom de ville, alors que le contexte n'interdit nullement de le prendre pour un nom de femme**"⁴²⁸. Cette phrase, d'ailleurs incomplètement citée, et réduite par Julien Gracq à une simple formule suspendue, et d'autant plus énigmatique, provient de *Dévotion*, l'un des poèmes des *Illuminations*. Comme le note Antoine Adam dans le commentaire qu'il donne de ce poème, "**l'homme qui parle ici à la première personne adresse une suite d'invocations à des êtres qu'il a connus**"⁴²⁹. Effectivement, chaque paragraphe de *Dévotion* s'ouvre par une adresse le plus souvent destinée à une femme, mais désignant parfois d'autres objets, "**l'adolescent que je fus**", un "**saint vieillard**", "**l'esprit des pauvres**", "**un très haut clergé**", et "**tout culte**"⁴³⁰. Chacune des femmes est désignée par son nom : Louise Vanaen de Voringhem, Léonie Aubois d'Ashby, ainsi qu'une certaine Lulu. Le dernier nom de cette liste est précisément celui de Circeto. Bien que ce nom ne corresponde à aucun prénom connu, le contexte du poème ne laisse guère de doute à ce sujet : "**Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge**"⁴³¹. Selon Antoine Adam, "**il ne peut s'agir que d'une femme, et non d'une localité**". On serait même tenté d'imaginer une courtisane ou du moins une experte en volupté offerte au regard par le jeu des reflets dans des miroirs. Quoi qu'il en soit, il paraît douteux que Julien Gracq n'ait pas su lire le sens de cette phrase, comme le pense Bernhild Boie.

Mais peut-être cette "confusion" a-t-elle un autre sens. En effet, si Antoine Adam prend soin de préciser dans son édition, que Circeto n'est pas un nom de lieu, c'est bien que le nom lui-même et la forme syntaxique adoptée par Rimbaud peuvent le laisser croire, du moins en dehors de leur contexte. Et, sans doute, dans le poème de Julien Gracq, les allitérations qui unissent Circeto et les "hautes glaces", dans un véritable effet de miroir acoustique, contribuent-elles à cette interprétation. Circeto des hautes glaces serait alors une cité magique située dans quelque "chaos polaire", quelque rimbaldien royaume de Thulé⁴³². "L'erreur" prétendue de Julien Gracq n'exprime-t-elle pas précisément cette ambiguïté, ne la cultive-t-elle pas spontanément, peut-être à l'insu même de l'auteur de *Liberté grande*, selon l'une des pentes caractéristiques de son imaginaire : ne peut-on lire en filigrane dans cette "mauvaise interprétation" avouée,

⁴²⁸ Note 2 de la page 268, p.1225.

⁴²⁹ Arthur Rimbaud, *Œuvres*, op. cit, p.1225.

⁴³⁰ *Id.*, p.153.

⁴³¹ *Ibid.*, p.153.

⁴³² *Ibid.*, p.1017.

consentie, et presque revendiquée, la superposition d'un paysage à une femme ? Comme on le verra par la suite, une telle superposition n'est pas rare dans l'oeuvre de Julien Gracq, qu'elle soit délibérée, comme dans *La Presqu'île*, ou plus inconsciente, comme dans de nombreux passages des oeuvres à dominante autobiographique et géographique.

Cette association est déjà fréquente dans *Liberté grande. Le couvent du Pantocrator* l'associe même directement à la jouissance : “ **Le couvent du Pantocrator sous les belles feuilles de ses platanes luit comme une belle femme qui se concentre avant de jouir** ”⁴³³. On trouve même le récit d'une plaisante idylle polaire dans *La Barrière de Ross*⁴³⁴.

Tout cela montre bien que la formule rimbaldienne n'est pas mal interprétée, au sens où le lecteur défaillant commettrait une erreur de raisonnement, mais réinterprétée par l'imaginaire indépendant de Julien Gracq. Michel Murat note en effet un détail caractéristique à cet égard, lorsqu'il estime que l'introduction d'une virgule après “ soir ”, traduit “ **un processus d'appropriation et d'adéquation à soi** ” du poème de Rimbaud⁴³⁵.

On peut remarquer à l'appui de cette lecture, l'enchaînement de formules qui conduit graduellement à cette citation. Après avoir évoqué un Paris de rêve, matérialisant par son ouverture directe sur les campagnes, la devise comique d'Alphonse Allais, Julien Gracq se demande si d'autres que lui nourrissent les mêmes espérances : “ **Serais-je seul ? Je songe maintenant à ce goût panoramique du contraste** ”⁴³⁶. L'auteur poursuit ensuite sa rêverie par le passage dans lequel il évoque “ **les constructions les plus superflues, les plus abandonnées au luxe** ”, qui selon lui correspondent “ **au besoin moderne** ”. La formule de Rimbaud apparaît alors, introduite, par “ **Revient surtout me hanter cette phrase d'un poème de Rimbaud** ”. Comme on le voit, une succession de glissements et d'associations qui relèvent à la fois du mouvement spontané de l'imaginaire et de la création littéraire au fil de la plume, conduit de proche en proche à la référence rimbaldienne. Celle-ci est aussitôt suivie d'un nouveau rebond de l'écriture : “ **J'imagine, dans un décor capable à lui seul de proscrire toute idée simplement galante, ce rendez-vous solennel et sans lendemain** ”. Peut-on dorénavant sérieusement persister à croire que Julien Gracq hésite et prend Circeto pour un simple nom de lieu ?

En tous les cas, on voit qu'ici, la phrase de Rimbaud n'est pas seulement une citation, ni une simple réminiscence littéraire, mais joue le rôle de condensateur d'images. Circeto donne en effet naissance à l'image d'un décor destiné à une scène mystérieuse, grave et presque rituelle. On songe aux suggestions du rond point auquel parviennent

⁴³³ *Liberté grande, op. cit.*, p.300.

⁴³⁴ *Id.*, p.278-279.

⁴³⁵ Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq*, José Corti, 1983, t.I, p.294.

⁴³⁶ *Ibid.*, p.268.

Heide et Albert dans *Au château d'Argol* : “ **Et peut-être seul le mot rendez-vous, avec le double sens qu'il implique (...) pourrait traduire l'impression éperdue que communiqua aux spectateurs de cette scène, la perverse inutilité de ce grandiose décor** ”⁴³⁷. On pense encore au rendez-vous sans lendemain de Braye-la-forêt dans *Le Roi Cophetua*. C'est dire que Julien Gracq entend la formule de Rimbaud, selon les lois de son imaginaire le plus intime, et non celles de l'exégèse érudite. N'écrit-il pas d'ailleurs : “ ... **cette phrase d'un poème de Rimbaud, que sans doute j'interprète si mal - à ma manière** ”⁴³⁸ ? On ne s'étonne alors plus que surgisse ensuite un paysage hivernal dont la description s'achève par l'évocation de “ **la Noël mystérieuse et nostalgique de cette capitale des glaces**”. Circeto des hautes glaces, ou du moins, le monde qui s'est développé de manière indépendante, à partir de cette image initiale, donnent alors lieu à l'évocation d'un souvenir imaginaire : “ **Le souvenir charmant que j'ai gardé de cette ville** ” longuement développé jusqu'à l'invocation toute rimbaldienne où se résume aussi le reproche adressé par Julien Gracq à l'urbanisme moderne : “ **Villes ! – trop mollement situées** ”⁴³⁹ ! La narration poétique bifurque alors et se poursuit par l'évocation de souvenirs réels concernant Saint-Nazaire. On voit alors combien cet imaginaire urbain et cette écriture poétique, pour “ rimbaldiens ” qu'ils semblent, obéissent à de toutes autres lois que celles de la simple invocation littéraire.

N'est-ce pas à nouveau de présence auratique qu'il faut alors parler, mais sous un autre mode encore ? L'allusion est ici un carrefour jouant le rôle de condensateur d'écriture. Son pouvoir poétique va donc bien au-delà du dynamisme de la réminiscence signalé par Michaël Riffaterre. Elle donne certes aux poèmes de *Liberté grande* la dimension de palimpsestes, mais elle produit beaucoup plus qu'une simple mise en perspective littéraire par stratification de la surface textuelle et de ses référents. L'allusion est déjà dès *Liberté grande* matériau alluvionnaire⁴⁴⁰ qui contrairement au sol romain n'est pas surdéterminé par une étouffante puissance négative. Cette matière subit en effet une véritable combustion poétique qui la porte au point de sublimation où elle génère d'autres mondes, d'autres géographies et d'autres noms de lieux hypothétiques, à l'instar de cette “ Circeto des hautes glaces ” qui fascine le sujet poétique dans *Pour galvaniser l'urbanisme*.

L'allusion déborde alors sa fonction d'opérateur pour devenir elle-même le lieu scriptural d'une aura où se révèlent ces mondes imaginaires. Elle est le creuset et le support de leur manifestation, comme une conscience intensifiée qui coïncide avec ses objets au fur et à mesure où elle les fait monter de sa propre texture subjective. L'onomastique occupe d'ailleurs une place essentielle dans cette dynamique de l'allusion créatrice, en ce qu'elle ne convoque pas seulement des arrières-plans littéraires comme dans *Pour galvaniser l'urbanisme*, ou d'autres poèmes en référence à Edgar Poe, tel que

⁴³⁷ *Au château d'Argol, op. cit.*, p.77.

⁴³⁸ *Liberté grande, op. cit.*, p.268.

⁴³⁹ *Id.*, p269.

⁴⁴⁰ “A Rome tout est allusion, tout est alluvion, écrira longtemps après l'auteur d'*Autour des sept collines*.”

l'incipit du *Vent froid de la nuit*, mais aussi bien géographiques comme dans *Transbaïkalie*, pour citer le, plus mystérieux de ces poèmes de nomadisme imaginaire.

Or, comme l'écrit Michel Murat : “ **La connaissance du monde commence par des noms. Pour “ l'enfant amoureux de cartes et d'estampes ” qui demeure vivant dans le poète, le nom est la clé du domaine inconnu qui s'étend au-delà des bornes de l'expérience directe : “ un clou de lumière ”, dit magnifiquement Le Rivage des Syrtes, auquel s'accroche la rêverie** ”⁴⁴¹. “ clou de lumière ”, le nom est donc bien le point d'ancrage d'un surgissement. Il ne désigne pas, il n'est pas seulement cet instrument servant à constituer des nomenclatures dont parle Bergson⁴⁴², mais ce lieu verbal où subjectivité et monde peuvent entrer en contact intime et faire germer leur espace réciproque, selon des lois qui dépendent entièrement, du moins dans *Liberté grande*, de l'imaginaire du poète, comme l'exprime ouvertement *Pour galvaniser l'urbanisme*.

Sans doute s'agit-il d'une érotique de la présence au monde sur laquelle il faudra revenir. On peut toutefois déjà noter que cette érotique ne s'avoue peut-être jamais si explicitement que dans *Le couvent du Pantocrator* où le lieu se superpose et se confond à l'image d'une femme proche de la jouissance. Ailleurs, dans *La basilique de Pythagore*, l'auteur écrit : “ **Il y a dans un coin de ma mémoire cette ville alerte dont je n'ai pas encore voulu jouir** ”⁴⁴³. Lieu, mémoire, jouissance retenue ou proche, donc suspendue, forment ainsi une singulière triangulation poétique dont on remarque encore qu'elle est souvent associée à des édifices ou même à la notion de ville. La révélation auratique n'est donc pas, comme on pourrait le supposer un accomplissement sensuel détourné sur le plan poétique, mais au contraire une mise en attente qui garantit un surcroît de plaisir et de fascination. Cette attente magnifique, source de mystère, mais aussi principe de transfiguration, constitue l'enveloppement et le dévoilement auratique, comme l'indiquaient déjà en filigrane, les manifestations lumineuses du manoir d'Argol, sursaturées qu'elles étaient de présages retenus au bord du déchiffrement. En ce sens, parler d'écriture génératrice d'aura chez Julien Gracq revient à qualifier un face-à-face avec le monde, qu'il s'agisse des cités et des paysages surgissant de la texture poétique ou des lieux réels qui prendront plus tard la première place dans les oeuvres de maturité et de vieillesse de Julien Gracq.

L'aura poétique obéit d'ailleurs ici aux lois structurantes définies par Walter Benjamin, premier créateur de ce concept⁴⁴⁴, en ce qu'elle fait jouer une mémoire. Cette mémoire se révèle bien différente du simple jeu du souvenir personnel, et ne cessera de jouer ainsi dans les oeuvres urbaines de Julien Gracq, notamment dans *La forme d'une ville*, ainsi qu'on le verra par la suite. Inactuelle, elle l'est en tout cas déjà dans *Pour galvaniser*

⁴⁴¹ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.30.

⁴⁴² Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, P.U.F., P011aris, 1963.

⁴⁴³ *Liberté grande, op. cit.*, p.293.

⁴⁴⁴ “On entend par aura d'un objet offert à l'intuition, l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui”. Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, article de 1939, trad. Jean Lacoste, p.200.

l'urbanisme, qui fait jouer les références personnelles et littéraires pour mieux les projeter dans le double espace-temps de la reconstruction et de l'anticipation d'une cité utopique. Il est en outre caractéristique que, contrairement à ce qui se produisait dans *Au château d'Argol*, les manifestations auratiques de *Liberté grande* intéressent souvent des villes, à commencer par le Paris et le Saint Nazaire de *Pour galvaniser l'urbanisme*, dans lesquels, Julien Gracq retrouve sans le savoir, sur le mode d'une sorte de théorie urbaniste devenue matière poétique, certaines des intuitions et des analyses développées par Walter Benjamin⁴⁴⁵. Cette dimension est particulièrement manifeste dans le passage où l'auteur écrit : “ (...) **c'est à peine s'il donnerait l'idée de cette fantastique vision du vaisseau de Paris prêt à larguer ses amarres pour un voyage au fond du songe, et secouant avec la vermine de sa coque le remorqueur inévitable, les câbles et les étais pourris des Servitudes Economiques** ”⁴⁴⁶.

La puissance du songe, élément central dans les motifs de révolte et de rénovation de l'homme, exposés par André Breton, dans le *Premier manifeste du Surréalisme*, est bien, dans l'usage si particulier qu'en fait Julien Gracq, ce qu'on pourrait appeler une condition de possibilité des images auratiques, en ce sens, qu'elle s'empare de cette création par excellence de l'âge industriel capitaliste qu'est la ville, et notamment Paris, pour lui faire subir l'altération de l'imaginaire, en faisant remonter en elle l'inactuelle surprise d'une “ **Ville qui s'ouvrit, tranchée net par l'outil, et pour ainsi dire saignante d'un vif sang noir d'asphalte à toutes ses artères coupées, sur la plus grasse, la plus abandonnée des campagnes bocagère** ”⁴⁴⁷. Cette vision peut être qualifiée d'aura au sens benjaminien du terme, en ce sens qu'elle n'est pas simple remontée du passé dans un présent recherchant une origine fondatrice, éternelle, et pour tout dire métaphysique, mais au contraire, invention d'une origine en devenir selon les aspirations et les nécessités du présent – correspondance toute intuitive et spontanée entre certaines des thèses du philosophe allemand⁴⁴⁸ et l'auteur de *Liberté grande*, qui explique peut-être en partie le malaise éprouvé plus tard à Rome, ville des allusions et des alluvions où l'épaisseur matérielle des civilisations empêche l'esprit de créer les origines en mouvement qui sont indispensables à sa puissance créatrice. Une telle

⁴⁴⁵ Voir notamment Charles Baudelaire. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit.

⁴⁴⁶ *Liberté grande*, op. cit., p.267.

⁴⁴⁷ *Id.*, p.268.

⁴⁴⁸ “L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître”. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller, Flammarion, Paris, 1985, p.43-44. On verra plus tard comment une telle formule s'applique à la théorie de l'Histoire telle qu'elle est illustrée dans *Le Rivage des Syrtes*. On peut cependant l'appliquer au processus même de l'écriture gracquienne, tel qu'il se manifeste par exemple dans *Liberté grande*. On voit bien en effet, comment ces origines successives que sont les textes de référence, ne jouent pas le rôle de fondements inaltérables sur lesquels prendrait appui la poésie de Julien Gracq, mais de véritables noeuds dynamiques par lesquels se crée l'écriture, selon les déformations et les interprétations que leur fait subir l'auteur. c'est notamment le cas de la Circeto empruntée à Rimbaud.

correspondance permet peut-être aussi de mieux comprendre l'évolution de la poétique gracquienne de la ville au fil de l'oeuvre, comme on le verra par la suite. Cependant, ce parallélisme relatif n'est pas identité. La fin de *Pour galvaniser l'urbanisme* en offre l'exemple manifeste.

L'apparition de Saint-Nazaire montre en effet la pente très particulière de l'imaginaire urbain de Julien Gracq. L'auteur ne se contente pas de rêver des cités utopiques, il les trouve dans le réel et les donne à voir dans leur mélange d'inquiétante étrangeté et de présence familière. C'est déjà le ton de *Lettrines*, ou celui de *La Forme d'une ville* qui transparaît dans cette évocation : “ (...) **je veux parler de Saint-Nazaire. Sur une terre basse, balayée devant par la mer, minée derrière par les marais, elle n'est guère – jetées sur ce gazon ras qui fait valoir comme le poil lustré d'une bête la membrure vigoureuse des côtes bretonnes -, qu'un troupeau de maisons blanches et grises, maladroitement semées comme des moutons sur la lande**”⁴⁴⁹.

La précision de la description, l'acuité avec laquelle les images sont enchâssées les unes dans les autres jusqu'à délimiter poétiquement et textuellement la forme de cette ville, tout annonce déjà l'écriture autobiographique et géographique de la maturité. On retrouve cette disposition dans *Villes hanséatiques*, dont le paisible paysage semble tout droit sorti d'une miniature flamande de la Renaissance, et conjugue la vision de la cité avec la présence “ **d'une jeune beauté couchée sur le gazon** ”⁴⁵⁰. Toutefois, la scène dépeinte dans ce court poème n'est pas sans tisser un secret rapport avec l'utopie du Paris ouvert “ **sur la plus secrète des campagnes bocagères** ” de *Pour galvaniser l'urbanisme*⁴⁵¹. Ainsi, le réalisme apparemment plus grand de *Villes hanséatiques* n'entre pas en contradiction avec l'esprit général de *Liberté grande*, mais reconduit les motifs les plus évidemment surréalistes, dans un tout autre registre poétique, selon le principe d'absolue liberté qui donne son titre au recueil.

D'autres poèmes de *Liberté grande* font apparaître des paysages urbains, souvent très minutieusement évoqués, qu'ils soient imaginaires ou non, ou qu'ils consistent, comme *Truro*, en un véritable travail d'enchâssement du réel par l'imaginaire et l'écriture poétique. Ce texte s'ouvre en effet sur une fausse description des flèches de la cathédrale de Truro, que Julien Gracq a pu voir au cours d'un voyage en 1933 ; mais aussitôt, le réalisme apparent de la scène est troublé par le constat d'une étrange anomalie : “ **Les flèches de la cathédrale de Truro sont maintenant deux cônes de maçonnerie compacte, et l'aspect des façades a beau demeurer le même, l'espace est**

⁴⁴⁹ *Liberté grande*, op. cit., p.269-270.

⁴⁵⁰ *Id.*, p.282.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.267. On voit à cet égard combien Julien Gracq est, dans l'esprit plus que la lettre, proche d'André Breton. On pourrait parfaitement lui appliquer cette remarque de Philippe Berthier, soulignant ce que l'auteur de *Liberté grande* aime avant tout chez Breton : “Une poésie qui s'assume pleinement et parie allégrement à redonner à la vie et au monde sa richesse érectile (...) une poésie foncièrement dynamisante et positive, qui éveille à un regard neuf, fait bourgeonner le printemps de sens insoupçonnés”. Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, op. cit., p.99. Les motifs de la croissance et de la plénitude végétale en témoignent explicitement, y compris dans l'utopie citadine de *Pour galvaniser l'urbanisme*.

étrangement mesuré aux pièces habitées par l'épaississement anormal des murs
”⁴⁵².

La parodie du ton scientifique ou administratif, la présentation faussement objective d'un phénomène pour le moins incongru, relèvent de procédés typiquement surréalistes - on songe notamment au chapitre du *Paysan de Paris*, dans lequel Aragon décrit les métamorphoses fantastiques du passage de l'Opéra la nuit, avec une froideur presque journalistique. Bientôt, nous sommes plongés dans une scène de cauchemar à l'état de veille : “ **On a beau éloigner sa couche des murailles, (...) il arrive parfois que le visiteur au petit matin tâte du doigt un drap déjà rigide, ou crève d'un orteil impatient une insidieuse pellicule de marbre** ”. L'apparent réalisme du début cède la place à la fable d'une étrange cité en proie à un processus de minéralisation inéluctable. L'espace urbain devient alors un corps mutant qui prolifère anarchiquement. On retrouve ici le goût des substances ambivalentes qui permettait au givre d'*Un hibernant* de devenir forêt vierge et palmeraie : “ **D'année en année, la croissance de l'aubier minéral rétrécit vers l'intérieur des pièces l'espace disponible** ”. La cité fantastique subit donc une paradoxale pétrification vivante digne de quelque récit de science-fiction. Est-ce la référence anglaise qui le veut ? La Truro surréaliste de Julien Gracq fait étrangement penser à la Bleston étouffante et rigide qu'affronte le diariste Jacques Revel dans *L'Emploi du temps* de Michel Butor, comme si l'une annonçait mystérieusement l'autre, en vertu du hasard objectif d'un pressentiment poétique : “ **En moi et tout autour de moi, en toi, Bleston, sont tapies d'innombrables sources de brume, de telle sorte que ces objets mêmes qui peuplent ma chambre et que je regarde, je ne parviens pas à les voir suffisamment, que d'immenses obstacles m'en séparent, me séparent même de cette feuille blanche sur laquelle j'écris, de cette phrase même que je suis en train d'écrire** ”⁴⁵³.

Il est certain que la ville en voie de pétrification que décrit Julien Gracq est tout comme Bleston, une menace vitale dont la valeur symbolique est assez évidente pour qu'on ne s'y attarde pas trop. Julien Gracq écrit d'ailleurs ironiquement à la fin du poème, “ **dans de telles pièces, comme dit le poète, on ne loge pas seulement son corps, mais aussi son imagination** ”⁴⁵⁴. C'est pourquoi il est déconseillé d'y séjourner. Le thème de la pétrification spirituelle sous l'emprise des conformismes et des idéologies apparaît souvent dans la poésie surréaliste. Il se peut aussi que dans ce poème, il désigne de manière fort oblique la pétrification mortelle de l'Europe sous la tutelle du nazisme, mais rien objectivement ne permet de l'affirmer, si ce n'est, comme dans le cas de *Un hibernant*, la relation d'un certain climat poétique et du moment historique où le texte est écrit. Quoi qu'il en soit, la ville angoissante de Truro ne propose pas moins la vision d'un monde clos, celui de la cité et de ses maisons, qui menace la conscience à travers l'enfermement du corps.

⁴⁵² *Ibid.*, p.299.

⁴⁵³ Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Minuit, Paris, 1956, p.270.

⁴⁵⁴ *Liberté grande*, *op. cit.*, p.300.

Le point de contact euphorique ou fasciné entre le sujet et le paysage auquel il fait face, se retourne en effet comme un noeud de Moebius et phagocyte le promeneur imprudent. L'être-au-monde est donc susceptible de se renverser en une véritable hantise d'inclusion pétrifiante qui se retrouvera sous d'autres formes, notamment dans *Lettrines*, par l'évocation d'une forêt angoissante. Pour ironique qu'elle paraisse, la fin de *Truro* annonce de telles expériences de perturbation de la relation de l'homme avec le monde. Elle donne à entendre que les territoires de l'exister ne sont pas toujours favorables et qu'ils peuvent même devenir les occasions d'une forme d'inquiétante étrangeté propre à Julien Gracq, et sans commune mesure avec le sublime menaçant à l'oeuvre dans *Au château d'Argol*, dans *Un beau ténébreux*, ou de nombreux poèmes de *Liberté grande*.

D'une manière générale, les villes de *Liberté grande* se caractérisent par d'incessantes métamorphoses qui violentent l'espace, le démultiplient, le fragmentent et mettent aussi en relation des faces éloignées ou même opposées, de la terre, comme dans *Paysage*, où le glissement des images fait communiquer la Méditerranée et la Baltique. Se promenant dans un cimetière de banlieue, le poète en compare les allées aux sillons d'une plaine à céréales, puis à la mer dans une image mystérieuse : “ **les avenues inégales creusées dans l'émotion passagère d'une Méditerranée** ”⁴⁵⁵. Dans la même phrase, les “ **sérieux alignements de tombes** ” engourdissent “ **un coin du paysage sous leurs croûtes de pierre comme une Baltique sous ses banquises** ”. On comprend mieux alors la logique poétique de ces images et de leur relation. Deux mondes marins s'opposent ici, comme se repoussent la vie et la mort, la chair mouvante et sensible et l'immobilité cadavérique. Les avenues d'eau sont en effet ouvertes aux circulations, aux appareillages vers le large, mais elles sont inégales et l'émotion qui les creuse est-elle même passagère, c'est-à-dire tout à la fois en transit et éphémère, si bien que Méditerranée et Baltique métaphoriques communiquent malgré tout par l'intermédiaire d'une longue phrase.

Il s'agit toutefois ici de l'enchâssement d'espaces métaphoriques dans le parcours d'un espace concret. D'autres poèmes conjuguent des lieux réels, qui unissent poétiquement des paysages théoriquement exclusifs les uns des autres. C'est le cas du Paris à la campagne de *Pour galvaniser l'urbanisme* : “ **il pourrait être agréable, terminée la représentation de quelque Vaisseau Fantôme, de poser sur le perron de l'Opéra un pied distrait et pour une fois à peine surpris par la caresse de l'herbe fraîche, d'écouter percer derrière les orages marins du théâtre la cloche d'une vraie vache, et de ne s'étonner que vaguement qu'une galopade rustique, commencée entre les piliers, soudain fasse rapetisser à l'infini comme par un truc de scène des coursiers échevelés sur un océan vert prairie plus réussi que nature** ”⁴⁵⁶.

Cette longue phrase mérite d'être citée intégralement, car les espaces qu'elle relie ne sont pas dépourvus d'équivocité. Dans la phrase précédente, Paris vient d'être comparé à un vaisseau larguant ses amarres “ **pour un voyage au fond du songe** ”. Voici qu'on sort précisément d'une représentation du *Vaisseau Fantôme* et qu'on découvre qu'une

⁴⁵⁵ *Id.*, p.297.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p.267-268.

prairie s'est substituée à la place de l'Opéra. La ville à la campagne d'Alphonse Allais devient une réalité, d'autant plus burlesque que la cloche d'une vache sonne derrière les " *orages marins du théâtre* ", dans une première confusion du réel et de l'irréel. Ville, bocage et océan théâtral entrent en communication et échangent leurs qualités respectives. Ainsi, une galopade rustique commence entre les piliers de l'opéra, se prolonge vers ce qu'on pense être la campagne, mais un phénomène inattendu relevant du " truc de scène " se produit soudain. Les animaux rapetissent à l'infini, la prairie devient un océan vert prairie, plus vrai que nature, si bien que le lecteur ne sait plus s'il est à l'extérieur ou encore à l'intérieur de l'Opéra, en train d'assister à ce qui n'est plus une représentation du *Vaisseau fantôme*, ni une perturbation surréaliste de l'oeuvre de Wagner par un lâcher d'animaux en délire sur la scène. Utopique, affirmée comme telle, la cité ouverte sur la campagne qu'imagine ici Julien Gracq rapproche et brouille les paysages avec humour. Elle ne propose pas un austère modèle de phalanstère des temps modernes, mais une heureuse subversion des lieux et des espaces, pour construire la machinerie d'un improbable paysage fantaisiste.

Conclusion

Les paysages de *Liberté grande* ne sont pas des paysages réels envisagés tels qu'en eux-mêmes, mais des constructions poétiques où circule librement l'imaginaire actif de leur auteur. On pourrait objecter que toute la seconde partie du recueil, significativement intitulée *La Terre Habitable* ainsi que *La Sieste en Flandre hollandaise* démentent cette affirmation.

C'est oublier que cette partie du recueil n'a pas été rédigée au même moment que la première. La première édition de *Liberté grande*, en 1946, ne comprend que les poèmes des années de guerre, de *Pour galvaniser l'urbanisme* à *La vallée de Josaphat*. Les poèmes composant *La Terre habitable*, et le long texte de *La Sieste en Flandre hollandaise*, n'apparaissent que dans l'édition de 1958. Enfin, l'édition de 1969 ajoute au recueil un dernier texte intitulé *Aubrac*. Tous les textes postérieurs à l'édition initiale relèvent chronologiquement et esthétiquement d'une autre conception de l'écriture et de l'expérience du monde dont elle permet de rendre compte. *La Terre habitable* est à elle seule un programme qui oppose la réalité d'un monde immanent aux espaces et aux pays fantasmagoriques des premiers poèmes.

Avec le recueil de 1946, nous sommes encore sur les rivages du rêve, même si se manifeste aussi souvent l'expérience d'une troublante immédiateté, prenant parfois la forme d'une véritable expérience métaphysique et cosmique, lorsque le mouvement de la terre fait soudain l'objet de perceptions visionnaires. C'est dire que la pluralité des mondes imaginaires de *Liberté grande*, n'exclut jamais totalement la présence au monde concret, celui des géographes et des promeneurs. L'extrême précision des références toponymiques et géophysiques qui apparaissent dans certains poèmes le montre assez. Même si, les noms Transbaïkalie, Sélenga, Noni et Karoulen mentionnés dans le poème intitulé *Transbaïkalie* valent d'abord pour leurs qualités musicales, ils ne désignent pas moins des réalités géographiques, et renvoient indirectement le lecteur aux confins de la Mandchourie et de la Mongolie. On voit combien Philippe Berthier a raison de souligner

l'importance du langage dans l'entreprise de dépaysement et de recréation du monde qu'est la poésie, lorsqu'il écrit par exemple : **“ La relation de Gracq à la langue est, de ce point de vue, essentiellement d'ordre poétique, puisqu'il se trouve devant le corps verbal comme le Chinois devant le corps désiré, avec sa “ patiente et lente science médicale ”⁴⁵⁷**. Il s'agit bien d'appréhender le monde avec tact et de le saisir dans un usage renouvelé du verbe, non tant pour faire image, comme le souligne Philippe Berthier, mais parvenir, au travers des réseaux d'images mégnétisées, à ressaisir l'énigme pure de l'être-au-monde : **“ A l'intérieur de cette zone mouvante, tout est possible, des plus subtiles déstabilisations jusqu'aux échappées les plus délirantes ”⁴⁵⁸**.

Ainsi, et de façon apparemment paradoxale, la terre onirique de *Liberté grande* nous ramène souvent, par le relais des images et des associations imaginaires, à l'expérience immédiate du monde, telle que chacun d'entre nous peut la vivre. Les poèmes apparemment les plus détachés de toute vraisemblance descriptive ou allusive finissent par communiquer un plus grand sentiment d'évidence que les décors d'*Au château d'Argol* ou d'*Un beau ténébreux*. Nous vivons et expérimentons les paysages légendaires d'Argol comme le milieu naturellement conducteur d'une atmosphère et d'un drame. La Bretagne hallucinée du *Beau ténébreux* fascine, elle semble portée à ce point d'incandescence où un paysage finit par révéler des signes, mais nous ne pouvons oublier jusqu'à la fin que cette dramaturgie de l'espace est ambiguë, à la limite de l'imposture ou de l'envoûtement maléfique. Les paysages d'Argol et de Kerantec ne sont jamais libres. Placés sous le double contrôle de l'écrivain et du héros, ils ne peuvent laisser monter et se déployer leur présence à l'état pur. Si les poèmes de *Liberté grande* y parviennent en dépit du gouvernement de l'imaginaire qui s'exerce sur eux, ils le doivent peut-être en partie au genre lui-même.

Même s'ils prennent parfois la forme de courts récits, ces textes en prose échappent au destin de l'écriture romanesque vouée à la conduite d'une intrigue dans la longue durée de la composition narrative. Julien Gracq en a conscience lorsqu'il note dans *En lisant en écrivant* : **“ Un roman qu'on entreprend d'écrire, quelque extrême liberté de traitement qu'on se propose d'y apporter, ne se comporte aucunement comme un sujet de poème, qui n'existe, lui, que totalement intérimaire dans l'attente de métamorphoses successives, et dont la ductilité, la docilité au travail du langage, à l'aventure verbale, reste sans limites ”⁴⁵⁹**. En outre, le poème est ici toujours fondé sur un certain pouvoir du langage à susciter et traverser au fur et à mesure des paysages qu'il déploie successivement. Seule substance où cristallise d'instant en instant le parcours fulgurant des mots, le paysage est à la fois sillage, point limite, opérateur de transformations et de passages incessants. C'est en lui et par lui que s'accomplissent les métamorphoses de l'écriture, car il devient un milieu conducteur d'images. Il n'est donc pas étonnant qu'il occupe une place fondamentale dans *Liberté grande*. Ainsi, les

⁴⁵⁷ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, op. cit., p.121.

⁴⁵⁸ *Id.*, p.121.

⁴⁵⁹ *En lisant en écrivant*, op. cit., PII, p.653.

paysages-visions de ce recueil sont-ils sans cesse des territoires d'absolus poétiques où monte déjà, mystérieusement, troublée par les champs magnétiques de l'imaginaire, la face étrange du monde.

Conclusion de la première partie

La question de la présence au monde, telle qu'elle apparaît et se développe initialement dans l'oeuvre de jeunesse de Julien Gracq, contient certes en germe bien des motifs qui seront déployés par la suite dans les grands livres de la maturité et de la vieillesse de l'écrivain. Son traitement ne propose pas moins une forme spécifique qui se décline selon des modes singuliers dans *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux*, *Liberté grande*, tout au moins la première partie de ce recueil. La conscience se révèle moins contemplative qu'elle ne fait face à des univers surdéterminés par des logiques narratives, théâtrales et poétiques qui la dirigent presque aveuglément ou expriment au contraire sa volonté, que celle-ci procède d'une puissance ambivalente de projection fantasmagorique, comme dans *Un beau ténébreux*, ou se fasse l'organisatrice d'un univers autonome, détaché du réel, ou recomposé poétiquement, selon les seules lois de l'imaginaire, dans un corps d'écriture.

Cette première approche de l'être-au-monde correspond à la période dans laquelle l'oeuvre de Julien Gracq est spontanément la plus proche des formes de sensibilité propres aux surréalistes. Elle manifeste en effet une souveraine capacité de transgression du réel tel que la littérature française le concevait encore avant *Le premier manifeste du Surréalisme*. Certes, Julien Gracq ne rejettera jamais l'enracinement par lui maintenu vivant avec le courant majeur qui a marqué sa première jeunesse, comme la publication en 1948 de son *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, le prouve assez.

Cette époque initiale consacre un rapport avec le monde, dont, sauf exception, la question de l'Histoire demeure absente. Seul l'imaginaire trouve ici à s'exprimer ; il maintient le monde hors de tout contact direct avec cette autre face de l'existence qu'est la conscience d'être saisi dans un espace-temps collectif où l'individu, qu'il le veuille ou non, n'est pas l'auteur intemporel de sa propre courbe de vie. Pourtant, cette position de l'écrivain et de ses personnages devant le monde exprime déjà, sous une forme particulière, une certaine attention, une certaine réponse à l'Histoire. Cette vigilance et cette réponse prennent sans doute la forme du mythe et de ses reconversions parodiques, déjouant ainsi les voies obligées du réalisme soucieux de dépeindre et d'analyser l'écume de l'Histoire au moment de son devenir. Or, comme le note justement Michel Murat, “ **On a pu penser de bonne foi que le recours au mythe pouvait soustraire à l'Histoire, au lieu d'apparaître lui-même comme une réponse à celle-ci, une démarche située et datée** ”⁴⁶⁰. Michel Murat poursuit en évoquant les contradictions d'une époque qui ont très certainement profondément marqué Julien Gracq, alors placé entre les deux pôles du Surréalisme et de l'engagement auprès du parti communiste. Il

⁴⁶⁰ Michel Murat, *Julien Gracq*, op. cit., p.137.

faut ajouter que la sensibilité de Julien Gracq, ses relations avec André Breton, mais aussi son propre rapport savant avec l'Histoire, le conduisent sans doute à garder des distances secrètement critiques envers le devenir collectif.

Par ailleurs, comme le souligne encore Michel Murat, “ ***On aurait tort de penser que Gracq est indifférent à l'action collective et aux enjeux sociaux de l'acte littéraire ; mais les deux voies qui s'offrent à lui aboutissent chacune dans son ordre à une impasse, sans autre solution qu'une fiction qui va bientôt tenir le devant de la scène et que Gracq pour sa part refuse : le rôle d' " intellectuel de gauche " . Contre cette fiction, Gracq choisit d'assumer ce qu'il appelle la " vérité de songe " - c'est-à-dire le roman*** ”⁴⁶¹. C'est en effet sans jamais adhérer au mouvement surréaliste, tout en s'écartant progressivement de son militantisme initial puis en rompant définitivement avec le parti communiste au moment de l'annonce du pacte germano-soviétique, que le jeune Julien Gracq conçoit et publie ses trois premières oeuvres.

Cette situation à l'intérieur du devenir des lettres et de l'expérience socio-politique, permet d'éclairer a posteriori les singuliers dispositifs des oeuvres de jeunesse et de mieux saisir les raisons qui conduisent leur auteur à projeter des mondes de la machination et de l'artifice, que celui-ci prenne la forme ambiguë que lui donne Allan, ou qu'il exprime au contraire la liberté toute puissante du poète opposant des territoires fabuleux au réel étranglé par la guerre qui ravage l'Europe. Il n'en reste pas moins que cette première pente de l'oeuvre de Julien Gracq libère aussi à l'état brut, avec une rare violence, une individualité poétique pour laquelle la question du lien avec le monde est d'emblée essentielle.

L'expérience de la deuxième guerre mondiale ne détruit pas cette individualité ; elle la conforte au contraire et la réoriente de manière inattendue, à travers une succession d'oeuvres et de positions théoriques qui ne cesseront plus de faire place à l'Histoire, littéraire, politique et sociale, fut-ce pour entretenir avec elle un rapport qu'on pourrait qualifier en employant la formule de Michel Murat : “ ***Le déserteur de l'avant-garde*** ”, dans toute sa signification complexe. Ce lien avec l'Histoire est aussi de manière paradoxale une quête de l'immanence.

⁴⁶¹ *Id.*, p.138.

Deuxième partie : La conscience historique ou l'immanence troublée

Chapitre un : Les malentendus de la conscience historique

Introduction

Julien Gracq est aujourd'hui nonagénaire. Né en 1910, il est donc des très rares contemporains majeurs à avoir traversé le siècle, connu les bouillonnements esthétiques, politiques et sociaux de l'entre deux guerres, senti monter le péril fasciste et nazi, participé en qualité d'acteur lucide et stupéfié à la débâcle de juin 40, fait partie des prisonniers de guerre déportés en Allemagne, vécu plus tard l'étrange glacis des années de reconstruction, l'agitation des années soixante et la lente coulée des temps présents vers l'estuaire des années 2000. Il n'y a guère aujourd'hui, parmi les écrivains français que Claude Simon à avoir suivi ce sillage temporel de bruit et de fureur avec une vigilance et une indépendance d'esprit aussi constantes.

Ce seul fait suffirait à justifier une méditation du lien de Julien Gracq avec l'Histoire.

Mais en l'espèce, cet écrivain si singulier se signale par un autre trait qui le distingue des nombreux auteurs, et non les moindres, qui ont traversé tout ou partie le vingtième siècle pour y jouer éventuellement un rôle, partisan puis officiel, comme Malraux, critique et rebelle comme Sartre, pour ne citer que deux figures de ce que fut l'engagement des intellectuels de haut niveau entre les années trente et la fin des années soixante-dix. Avant même de devenir Julien Gracq par la publication de sa première oeuvre, *Au château d'Argol*, en 1939, celui qui se nomme encore Louis Poirier, a entrepris à l'Ecole Normale Supérieure, des études de géographie qui le conduiront en 1934 à passer et réussir en cinquième place l'ancienne double agrégation d'histoire et de géographie, puis, s'étant libéré de ses obligations militaires, à entrer au lycée de Nantes en octobre 1935.

1) Contradictions de l'engagement et de l'écriture

Nous voici donc en présence d'un homme qui, de son propre aveu, n'avait jamais songé à entreprendre une carrière littéraire, avant que subitement, il entreprenne à vingt-sept ans la rédaction d'*Au château d'Argol* – “ **une heure avant de commencer, je n'y songeais pas** ” dira-t-il sans emphase ni coquetterie, quelques cinquante ans plus tard dans une interview accordée au *Magazine Littéraire* – mais qui, entretient donc avec la matière de l'Histoire une relation d'intimité spéculative d'autant plus subtile qu'elle n'est à la racine jamais coupée du substrat géographique, c'est-à-dire avant tout physique et humain qui est l'un des terreaux secrets des grands dynamismes historiques. Il en naîtra par exemple plus tard une poétique puis une détermination théorique de ce que Julien Gracq nommera le “ **paysage histoire** ”.

Pour autant, la place de la matière historique n'est jamais dans l'oeuvre de Julien Gracq celle d'une discipline d'érudition reversée dans un corps d'écriture romanesque, pas plus qu'elle n'incarne les prises de position d'un quelconque militantisme, à l'instar d'un Aragon. Bien que Louis Poirier ait lui-même appartenu au parti communiste, sans doute en réaction à la montée du national-socialisme, et par sympathie active envers le Front Populaire – participant notamment aux réunions de propagande électorale, participant dès l'année suivante à des réunions de section et s'illustrant dans son lycée comme seul gréviste d'un mouvement illégal en novembre 1938 – sa lucidité corrosive et sa farouche indépendance l'ont rapidement conduit à prendre des distances qui deviendront définitives après la signature du pacte germano-soviétique. Dès ses années militantes, Julien Gracq prend en effet conscience de la brutale contradiction qui oppose l'exigence littéraire et l'idéologie esthétique du “ réalisme socialiste ”. Comme André Breton, il ne tarde pas à percevoir le danger normatif de cette idéologie et s'en écarte sans crise de conscience particulière.

Il serait vain de vouloir se livrer à la psychologie ou la sociologie d'une telle relation à la problématique de l'engagement et de la lecture du rapport à l'Histoire. D'aucuns ne manqueraient pas d'en rechercher l'explication dans les appartenances successives au milieu familial et aux institutions telle que l'Ecole Normale Supérieure. Julien Gracq n'est pas le seul écrivain de sa génération, issu de la petite ou moyenne bourgeoisie à avoir franchi les portes de la rue d'Ulm et identifié pour un temps la réponse aux crises et aux périls des années trente avec un engagement politique marqué à gauche. Le fait est que

contrairement à d'autres, sa capacité à prendre des distances et à conserver une autonomie indéfectible, dans le moment même où son engagement est le plus actif, demeure intact, comme en témoigne notamment un passage des *Carnets du grand chemin*, dans lequel l'auteur revient sur ses années de militantisme. Gracq y mentionne avec sympathie le souvenir de ses camarades sud-finistériens et la religiosité naïve de leur adhésion au Parti : “ **Le communisme des hommes était le double du catholicisme des femmes : fétichisme sentimental violent, gris-gris, sautes de vent de la Providence, dévotions brutales et capricieuses du péril en mer** ”⁴⁶². Le lecteur raffiné et précoce d'Edgar Poe et de Stendhal, ne dédaigne nullement ceux dont il a vite cessé de partager la foi politique : “ **J'aimais ces hommes rugueux, ennemis de la nuance et qui se donnaient d'un seul coup ; leur univers était manichéen et pur, de couleurs tranchées** ”⁴⁶³.

Dès lors, comment comprendre que Julien Gracq n'ait pas, comme tant d'autres intellectuels et enseignants de haute qualité, cédé au sentiment enveloppant de la fraternité et soumis son oeuvre naissante à quelque impératif d'évocation sociale, ou quelque devoir de prendre en compte sur le terrain de la fiction les soucis du temps présent ? Un élément de réponse peut être fourni par la suite de cette évocation des années militantes : “ **Quelquefois, le dimanche, quand j'étais libéré des “ tâches du parti ”, je retournais pour mon seul plaisir dans un de ces petits ports. Quand je débarquais du car, le remue-ménage des lourdes silhouettes, bâchées de bleu et de rose saumon, faisait penser à une colonie de naufragés placides guettant vers le large des secours. (...) derrière les maisons de la grand'rue, où l'herbe commençait tout de suite après les jardinets dérisoires, plus rien que le claquement furieux, échevelé des lessives dans le vent de mer. Le voile bas des grains se déchirait et l'éclaircie déplissait son mouchoir bleu. (...) Quand je revenais à la nuit tombante vers Quimper, il me semblait vraiment que je quittais un domaine du Couchant, une lisière qui tournait le dos au continent et restait attentive à d'autres soleils, pareille à une femme accoudée au balcon qu'on regarde de dos du fond de la chambre obscure** ”⁴⁶⁴.

Tout est déjà présent dans le libre jeu des sentiments et des sensations de ces promenades ; tout est déjà donné dans l'immédiateté subjective, de ce qui prendra bientôt corps dans le premier livre et se maintiendra tout au long de l'oeuvre. Le seul fait de revenir, comme un léger fantôme aux yeux paisibles et attentifs, sur les lieux de l'action militante, dans une disposition de vacance contemplative qui n'a besoin pour s'accomplir d'aucun débat intime, mais prend la forme d'une évidente nécessité, montre à quel point, la lucidité de Julien Gracq et sa réserve envers tout embrigadement de la littérature, procède d'un mode spontané de l'être-au-monde, tout entier poétique, c'est-à-dire sensible à ce qui dans le lien de l'homme avec lui-même et ce qui l'entoure physiquement de toute part, est irréductible au jeu des déterminations sociologiques.

⁴⁶² *Carnets du grand chemin*, PII, op. cit., p.

⁴⁶³ *Id.*, p.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.

Comme André Breton, mais par tempérament plutôt qu'allégeance à la doctrine surréaliste, Julien Gracq perçoit intuitivement l'évidence d'une autre dimension de la condition humaine où l'ailleurs et l'immanence tissent subtilement le réseau dialectique d'une conscience fascinée par le simple état d'être. Si le *Premier Manifeste du Surréalisme* théorise la nécessité de penser l'homme autrement que selon les critères de la raison positive, qu'elle soit scientifique, esthétique, spéculative, sociale ou politique, Julien Gracq qui n'est à ce moment que Louis Poirier, professeur de lycée, en expérimente à l'état pur la sauvage et roborative évidence.

Dans ce passage, les marins sont saisis, non dans l'action de leur labeur, mais le désœuvrement où se révèle moins l'état d'ennui du travailleur ayant accompli sa tâche, qu'une forme, certes toute immédiate de vigilance, d'inquiétude et d'attraction mystérieuse vers le monde, comme un équivalent de ce que Martin Heidegger nomme dans *Zein und Zeit* le mode affectif de l'interrogation métaphysique, cette espèce de sourd et troublant malaise à la limite entre déshérence et émerveillement, qui fait de tout sujet, dès que son regard redevient contemplatif, un être des lisières, un naufragé extatique – l'extase ne prenant pas nécessairement la forme d'un bouleversement euphorique – ou pour utiliser encore la langue de Heidegger, “ **jeté au monde** ”.

Il est caractéristique que dans ce passage initialement voué à l'évocation des années militantes, la part sociale et engagée des existences laborieuses celles des marins communistes et du professeur exécutant pendant ses heures de loisir les “ tâches du parti ” cède la place à une humanité inoccupée, guettant à vide l'horizon du large, puis aux seules forces élémentaires, violentes et crues, aboutissant à l'embellie qui recolore tout le paysage. Si l'homme est sujet historique aux situations sans cesse renouvelées par les formes de la vie sociale, il est aussi cette vigilance intemporelle qu'effare et mobilise sur place l'éclat du monde, cette présence évasive qui n'appartient à aucune condition artificielle mais signifie à l'état le plus brut l'énigme d'exister.

2) Sujet historique et présence immédiate au monde

Beaucoup plus tard, en 1960, dans une conférence intitulée *Pourquoi la littérature respire mal*, Julien Gracq donne à cet ensemble d'intuitions une forme réfléchie qui permet, à la lumière de l'histoire de la littérature moderne dans ses rapports avec le siècle, de mieux comprendre le sens et la portée de cette expérience et de saisir tout ce que la poétique et la pensée gracquiennes ont de profondément subversif et simultanément lucide. Il y présente un certain nombre de positions qui analysent avec finesse l'impasse d'une littérature rabattue sur le fait social et l'Histoire, sous le prétexte douteux que s'y révélerait intégralement l'essence de la condition humaine. Gracq y réfléchit notamment à l'apport de Malraux, dont il reconnaît par ailleurs la grandeur, et de Sartre : “ **ce qui me frappe dans l'expression de l'homme que donnent chacune de ces écoles, c'est qu'elle constitue invariablement une répudiation de ses pouvoirs naturels – une image mutilée, par une opération chirurgicale violente – de ce qu'un de ces romanciers justement a appelé la condition humaine. Le monde des romans de Malraux est un monde dominé par des tensions à peine supportables. C'est un monde déjà absurde, tragique, ténébreux, privé de sens, sauf qu'il est engagé dans cet** ”

écoulement sans retour, cet énorme courant aveugle qui fascine notre temps depuis un siècle et demi et qu'on appelle l'histoire⁴⁶⁵.

Qu'un subtil professeur d'Histoire, à l'époque occupé par l'enseignement dans les classes préparatoires, se livre à une critique de la substance historique, telle qu'elle est exprimée par la littérature de son époque, a de quoi surprendre. Il faut cependant lire la suite de l'analyse pour comprendre le sens profond de ce jugement. Julien Gracq ne s'y livre pas à une critique de la science historique et de ses méthodes, mais de la manière dont la littérature alors dominante fait usage de la notion d'Histoire et prétend identifier celle-ci à la seule essence réelle de l'homme, au point de devenir, autant qu'une idéologie, un motif de fascination délétère, symptomatique de ce que Nietzsche aurait appelé un nihilisme négatif ou une morale du ressentiment, c'est-à-dire les symptômes d'une maladie de la culture reversant l'idéalisme religieux dans les multiples formes d'une ontologie historiciste.

Julien Gracq déclare notamment : “ **L'histoire comme obsession et comme cauchemar achève avec Malraux de culminer dans notre ciel à la manière d'un soleil noir. Quand au mouvement propre de ses livres, la toile de fond fixe et immobile, c'est la planète, une planète étrangère à l'homme, grisâtre, indifférente, d'une inertie sidérale** ”. Une telle formule révèle à elle seule l'étendue du malentendu qui oppose Julien Gracq au roman du tragique historique tel que le conçoit l'auteur de *La condition humaine*. A la vision abstraite, panoramique et détachée du sol, Julien Gracq oppose celle d'une humanité incorporée à la chair du monde, idée qui se retrouvera dans un tout autre contexte, purement géographique, lorsque dans *Lettrines*, l'auteur évoquera la décevante vision du pôle survolé au cours de son voyage vers l'Amérique. Il n'en reste pas moins que, comme le souligne Philippe Berthier, “ **L'historien professionnel, mais aussi l'homme qui a vécu intensément la lente incubation de la dernière guerre, qui a senti l'Histoire accentuer peu à peu sa pression (...) s'étonne - et se scandalise - de l'absence presque complète de la dimension historique chez Valéry, Proust, Gide, Breton** ”⁴⁶⁶. La position de Julien Gracq n'est donc pas si simple qu'on pourrait croire. Elle ne relève pas d'un anhistoricisme que les auditeurs ou les lecteurs de la conférence de 1960 auraient pu croire déceler chez lui, pas plus qu'elle ne se réduit à la fascination obsessionnelle réduisant l'homme à la seule dimension de sujet historique. C'est bien en ce sens qu'on peut parler dans l'oeuvre de Julien Gracq d'une immanence troublée.

La vision du monde, comme absurde théâtre indifférent ne saurait donc convenir pour désigner l'essence infiniment plus ténue et discrète de la condition humaine, dont on sent bien à lire Gracq qu'elle n'a pas besoin de titre pompeux qui la fige en catégorie, pour déployer mystérieusement son devenir spontané. Assez malicieusement, le conférencier

⁴⁶⁵ *Pourquoi la littérature respire mal, op. cit.*, p.876. Cependant, comme le note Philippe Berthier, “(...) si avec Malraux Gracq se trouve fort peu d'atomes crochus, il y a tout de même chez lui cette puissante présence de l'histoire humaine en gésine, et qui ramène hic et nunc, sur une planète brutale, incontestable, malgré toutes les aspirations à l'envol poétique”. Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature, op. cit.*, p.101.

⁴⁶⁶ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature, op. cit.*, p.212.

de 1960 se réfère à Eluard, dont on sait l'engagement souvent aveugle et consternant en la faveur du stalinisme : “ **Si oppressante que soit devenue la pesée sur notre vie de l'histoire, très circonscrits restent malgré tout les points d'impact par lesquels elle nous atteint et nous pénètre. Les neuf dixièmes de notre temps vécu, (...) se déroulent dans un monde sans passé et sans avenir, dans le monde de ce qu'Eluard a nommé la Vie immédiate, monde où l'histoire mord à peine, où le souci de l'action et de l'engagement n'a pas de prise. Le monde énorme du rêve, du rêve endormi et du rêve éveillé échappe à cette littérature. Celui des paysages (...) Celui de l'amour, qui refuse les servitudes du temps et du lieu** ”⁴⁶⁷. C'est encore ici la revendication centrale du Surréalisme qui, dans l'Histoire catastrophique, à partir de cette expérience historique, comme réponse historiquement datée, quant à sa forme culturelle, oppose la revendication d'une autre dimension de la vie, tout à la fois familière et magique, telle qu'elle apparaît dans *Nadja* ou *l'Amour fou*.

Comme André Breton, Julien Gracq a bien compris qu'à vouloir traiter l'homme sur le seul plan de l'historicité et du schématisme sociologique, ceux-là mêmes qui prétendent le comprendre et lui offrir les moyens d'une libération, le réduisent à n'être rien d'autre que ce monstre bien digne des hybrides, mutants ou clones du laboratoire contemporain : la vivante illustration d'une théorie. L'exemple le plus actuel de ce genre de dérive, sous sa forme littéraire, ou du moins la forme littéraire dégradée en vogue depuis quelques années, est donné par la production d'un Michel Houellebecq qui prétend résumer l'homme occidental des années 1990-2000, dans des caricatures passablement obsessionnelles dont Julien Gracq, non sans ironie déclarait récemment qu'elles apportent “ **un ton nouveau** ”, pour ajouter aussitôt qu'ayant parcouru *Les particules élémentaires*, il ne lirait pas *Plate forme*.

Julien Gracq rejette en effet les approches purement techniques et déceptrices de l'existence, telles qu'une certaine littérature les a glorifiées : “ **L'ennui, avec les techniques, c'est qu'elles sont somme toute si parfaitement plausibles et légitimes. Elles ne sont jamais réfutées : elles se démodent, elles quittent peu à peu le champ de l'attention** ”⁴⁶⁸. En effet, la fascination envers les techniques participe, sous une autre forme du désenchantement de la véritable condition de l'homme, dans la mesure où elle n'exprime que l'écume la plus superficielle de l'Histoire en marche et ne dit rien de l'essence vécue de l'être-au-monde. Elle exprime davantage l'autonomie d'un mode de pouvoir scientifique, ainsi qu'un assujettissement des individus à des systèmes artificiels d'existence où ils ne sont plus eux-mêmes, mais des unités sociologiques surdéterminées jusqu'en leur être intime par les lois abstraites de l'usage et de la consommation.

De cette situation résulte donc une littérature du non, qui pense la modernité comme pure expérience de l'exclusion et dénonce tout ce qui fonde aux yeux de Julien Gracq la trame de cette vie immédiate dont il se fait le défenseur. Bien que peu suspect de fascination technique, Sartre fait alors l'objet d'une attaque vigoureuse, dans la mesure où il accompagne le désenchantement moderne d'une telle dévalorisation de l'existence

⁴⁶⁷ *Pourquoi la littérature respire mal, op. cit.*, p.878.

⁴⁶⁸ *Id.*, p.869.

humaine et de l'être-au-monde qui la sous-tend. Curieusement, cette attaque n'est d'ailleurs pas rédigée par Julien Gracq lui-même, mais exprimée à travers une longue citation de Gaëtan Picon : “ **L'obsession de la réclusion symbolise l'irréparable séparation de l'homme et du monde. La scène est toujours un lieu fermé, dont l'atmosphère ne se renouvelle pas : la boîte de nuit, le café, un quartier comme celui de Montparnasse, véritable Olympe sartrien. Acculés les uns aux autres, acculés à eux-mêmes, les héros sartriens ne connaissent que leur écoeuement, leur flottement, leur vide. L'amour est un échec, les rapports avec l'autre sont toujours décevants. Une lumière cruelle, impitoyable, s'attarde sur tout ce qui détache l'homme de lui-même** ”⁴⁶⁹. Essentiellement urbaine, cette vision de l'humanité ne correspond guère, en effet, à celle que Julien Gracq déploie dans ses oeuvres, et notamment dans celles qui se concentrent autour de la matière urbaine. Elle se situe même à l'opposé de l'individualisme nomade des poèmes de *Liberté grande*, comme de l'épaisseur subjective et mémorielle du Nantes de *La forme d'une ville*. La cité sartrienne des temps modernes n'offre en effet que les possibles socio-historiques déclinés en autant d'expériences décevantes qui prétendent réduire l'homme à un contexte d'une manière infiniment plus réductrice et étouffante que tout ce que le réalisme balzacien a pu se voir reprocher par André Breton dans le *Premier manifeste du Surréalisme*.

D'une manière générale, l'univers sartrien, surdéterminé qu'il est par les conséquences métaphysiques tirées de l'expérience moderne, se caractérise par le sentiment de l'irrespirable et de la liquéfaction. Il n'y a plus d'intervalle, d'espace du déplacement et de la vision permettant de tracer les fils secrets d'un lien, mais une forme d'engluement qui reconduit sans cesse les personnages à l'absurdité de l'existence et à son cloisonnement historique.

Julien Gracq stigmatise donc cette littérature de l'exclusion qui oublie “ **cette espèce de mariage, de mariage d'inclination autant et plus que de nécessité, mariage tout de même confiant, indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte** ”⁴⁷⁰. C'est alors que Julien Gracq fait intervenir la notion de plante humaine, renvoyant à une toute autre ontologie que celle du roman de l'expérience sociale et historique comme donnée ultime et exclusive de l'être-au-monde. Dans l'entretien intitulé *Les yeux bien ouverts*, l'auteur exprime déjà cette idée de plante humaine en déclarant : “ **Je me fais de l'homme l'idée d'un être constamment replongé : si vous voulez, l'aigrette terminale, la plus fine et la plus sensitive, des filets nerveux de la planète** ”⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ *Pourquoi la littérature respire mal*, op. cit., p.877. La citation est tirée de *Panorama de la nouvelle littérature française*, Collection Tel, Gallimard, Paris, 1988, p.117. Ce choix se comprend sans doute en partie par le fait que dans le même ouvrage, Gaëtan Picon consacre un article élogieux au *Balcon en forêt*, et exprime ainsi doublement, la proximité de ses vues avec celles de Julien Gracq.

⁴⁷⁰ *Id.*, p.879.

⁴⁷¹ *Les yeux bien ouverts*, op. cit., p.844.

Anhistorique et simultanément immémorial, l'être-au-monde gracquien subvertit les catégories de tout déterminisme qui prétendrait ramener l'homme aux seules fonctions pratiques ou conceptuelles qui lui sont assignées dans les sociétés ou les philosophies de l'Histoire. Ce n'est point que Julien Gracq oublie la réalité historique ou qu'il en dédaigne les incarnations successives, mais il ne lui concède pas le rôle de moteur unique ni de divinité positive, quelles que soient les belles et utopiques raisons de croire à la nécessité d'un progrès linéaire vers une heureuse fin dernière. On peut songer à ce passage des *Carnets du grand chemin* dans lequel il est justement question des processus révolutionnaires pour lesquels certains des premiers personnages de son oeuvre nourrissent une certaine fascination romantique, bien qu'éloignée il est vrai de toute logique d'engagement régulier et fidéiste : **“ Les révolutions sont les locomotives de l'histoire. Mais, non moins ambivalentes que le sabre de Joseph Prud'homme, le temps passant, elles en deviennent aussi les freins. Le souvenir illuminé de la brève période du “ groupe en fusion ” se paie ensuite d'un insurmontable figement mental ”**⁴⁷².

Il y a bien du mouvement en Histoire. A l'époque d'une certaine modernité dont il faut bien se demander aujourd'hui si elle n'est pas révolue, ces phénomènes protéiformes et d'intentions variées qu'on a appelés les révolutions ont joué le rôle de catalyseurs et d'accélérateurs – on remarquera qu'à ce sujet, Gracq, moraliste de l'Histoire comme Chamfort le fut des moeurs et du coeur, ne prononce aucun jugement de valeur – elles semblent plutôt vouées à la pétrification qu'à la glorieuse assumption de la liberté et du bonheur sur terre. Le déterminisme prétendu de l'émancipation dissimule plus souvent la réaction qu'il ne le laisse a priori paraître dans la première effervescence de son irruption juvénile. Plus bergsonien que marxiste ou même marxien, Gracq sait bien que l'Histoire se lit à rebours comme l'actualisation plus ou moins aléatoire d'un certain nombre de possibles incalculables et indéfinissables a priori. De ce point de vue, la science historique consiste donc, dans cette optique, moins à rechercher des logiques qu'à tenter de ressaisir et d'épouser à distance, des mouvements et des ébullitions en cours de formation, à baliser l'advenue et la manifestation de ce que Michel Foucault nomme des événements.

Julien Gracq, plus qu'un professeur est aussi un analyste aigu de l'événementialité, cette substance paradoxale tissée de rêves, d'actions et d'errances qui se heurtent sans cesse les uns aux autres comme les atomes dans le clinamen de Lucrece. Ce même Julien Gracq est aussi l'auteur qui affirme souverainement : **“ La condition humaine c'est certes, mais c'est bien loin d'être seulement, comme tend à nous le faire croire un livre très beau, mais qui a usurpé son titre, ce combattant lucide et désespéré, enfermé dans son tête-à-tête avec le monde absurde et la mort et pour qui l'action semble parfois comme une drogue – la condition humaine c'est aussi (...) ce pacte renoué dans les circonstances les plus tragiques, les plus grisantes de l'Histoire avec les puissances d'un monde sans âge, resté fraternel et amical ”**⁴⁷³.

⁴⁷² *Carnets du grand chemin*, PII, op. cit., p.1058.

⁴⁷³ *Pourquoi la littérature respire mal*, op. cit., p.880.

On le comprend donc, le recours au mariage hors du temps de l'homme avec le monde n'est pas une négligence, un dilettantisme, un dandysme ou un renoncement par faiblesse, mais une forme d'insurrection vigilante qui ne s'interdit rien et transcende de toute part, presque naturellement, la mesquinerie du réductionnisme socio-historique, étranger d'ailleurs à la meilleure science historique, celle par exemple d'un Braudel, d'un Duby ou d'un Legoff. Julien Gracq est à cet égard on ne peut plus clair : Il ne s'agit pas d'abandonner le refus et la révolte qui sont dans l'homme aussi essentiels que sa conscience même », ni **“ de donner à ce qui est l'acquiescement pharisaïque qui a souvent été celui d'un Claudel, (...) mais de revendiquer à tout instant l'expression de la totalité de l'homme, qui est refus et acceptation mêlée, séparation constante et aussi constante réintégration ”**⁴⁷⁴.

La mariage avec le monde n'est donc pas un déni, mais une dialectisation de la condition simultanément historique et intemporelle de l'homme. Il exprime l'autre face de la nécessité qui n'est pas seulement celle de l'agir engagé, mais aussi ce dessaisissement de la conscience qui tente de retrouver le contact perdu avec les énergies latentes du monde. C'est en ce sens que Julien Gracq fait l'éloge du Romantisme allemand, **“ monde de Novalis ou de Nerval, non point, certes, coupé du tragique, mais où l'homme était constamment replongé dans ses eaux profondes, réaccordé magiquement aux forces de la terre, irrigué de tous les courants nourriciers dont il a besoin comme le pain ”**⁴⁷⁵.

Pour autant, cette expérience n'a rien d'une pure nostalgie, d'une forme de mystique panthéiste telle qu'elle s'exprime par exemple dans *Le chant du monde* de Jean Giono, ou d'une théologie telle celle des *Cinq grandes odes* de Paul Claudel. Paradoxalement, la nécessité de retrouver **“ ces immenses réserves de calme d'où monte le sentiment aveugle, débordant, du consentement confiant et de l'accord, d'où jaillit vraiment la mélodie de la vie ”**, se présente comme un projet, un élan de devenir conforme aux impératifs d'une époque dominée par les croyances socio-historiques. Hors de toute conception politique, Julien Gracq préfigure ici certaines des dénonciations de l'unidimensionalité de la vie moderne qui s'exprimeront bientôt, il est vrai dans un cadre idéologique à son insu tout aussi coercitif que celui des croyances des années cinquante. En ce sens Julien Gracq est donc bien ce **“ déserteur de l'avant-garde ”** dont parle si justement Michel Murat. Il l'est doublement, dans la mesure où il se distingue des mouvements qui passent pour représenter l'avant-garde, mais se porte lui-même, indépendamment de toute obédience collective en amont de son époque. S'il retrouve une origine dans le Romantisme allemand, ce n'est certes pas pour en épouser la philosophie de la nature dont il sait bien qu'elle est désormais caduque, mais pour la réinventer selon ses aspirations et ce qu'il estime la véritable urgence de 1960.

⁴⁷⁴ *Id.*, p.880.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.879. C'est le Romantisme allemand qui fascine Julien Gracq et non, à de rares exceptions près sa pâle copie française. Philippe Berthier écrit vigoureusement à ce sujet : “Il y a chez les Français une rhétorique intempérante, qui est peut-être le sillage de l'éloquence enflammée de la Révolution, l'écho endormi (nostalgique ?) du tréteau et de la tribune, avec tout son arroi poétique s'affichant sans pudeur”. Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, op. cit., p.67.

Un tel discours a pu sur le moment sembler à bon nombre d'auditeurs dépassé et enfermé dans un conservatisme de mauvais aloi. Une telle distorsion peut s'expliquer par le phénomène de " l'effet retard " brillamment exposé par le philosophe de l'art Thierry De Duve à propos de l'oeuvre de Marcel Duchamp⁴⁷⁶. Entre tradition et modernité, le véritable créateur moderne est celui qui s'arrache simultanément à la défense conservatrice du passé, sans pour autant s'identifier aux avant-gardes militantes qui prétendent faire table rase de ce même passé et donner naissances à des formes inédites coupées de tout enracinement. " L'imprévisible nouveauté " de l'oeuvre authentique, pour reprendre ici la célèbre expression de Bergson, se caractérise par une dialectisation du passé et du présent qui projette l'artiste et ses créations dans un devenir non accompli au moment où surgit l'objet pictural ou littéraire, si bien que celui-ci est toujours en avance sur le temps de sa manifestation sociale. Marcel Duchamp théorise lui-même avec humour, dans ses écrits et ses travaux plastiques, cette contradiction dynamique. Une oeuvre comme *In Advance of the broken arm* l'affirment par son titre et anticipe effectivement, par l'effet d'un surprenant hasard un incident personnel de cette nature. De même, la célèbre valise propose la présence d'un objet esthétique en devenir, en raison même de sa nature associée au nomadisme spatio-temporel.

Ces objets affirment à leur manière le statut singulier de l'artiste moderne que toute création libre, c'est-à-dire insoumise aux formalismes théoriques de la tradition et de son double avant-gardiste, ne peut sur le moment est perçue pour ce qu'elle offre et comprise de manière adéquate, le propre des conservatismes, et plus encore peut-être des académismes du moment, étant de fixer et d'enfermer l'art dans une idée préconçue, que celle-ci se présente comme définition d'une essence irrécusable devant servir de modèle éternel, ou comme projet historiciste destiné à établir une vérité définitive par un équivalent artistique des grandes entreprises révolutionnaires affirmant la fondation d'un homme nouveau.

Sur le plan de l'histoire des arts plastiques, on trouve un bon exemple de ces fixismes dans les reproches adressés au peintre Willem de Kooning dans les années cinquante. Les expressionnistes abstraits de son entourage ont en effet perçu les premières peintures de la série *Women* comme un " retour " inexplicable et injustifié à la figuration qu'ils jugeaient, à l'instar d'autres groupes de défenseurs de l'abstraction, définitivement dépassée, tandis que de nombreux citriques stigmatisaient absurdement l'absence de style du peintre, en raison des métamorphoses incessantes de sa manière. Ce n'est que bien plus tard, lorsque Picasso produit ses oeuvres ultimes, puis au moment de l'apparition de la Nouvelle Figuration des années 1980, en Europe, que la modernité avec retard des femmes de De Kooning apparaît dans toute sa puissance novatrice⁴⁷⁷.

Dans une certaine mesure, le décalage entre la conférence *Pourquoi la littérature respire mal* et l'époque dans laquelle celle-ci est prononcée, révèle chez Julien Gracq une véritable capacité à déborder les apparences du modernisme littéraire militant, à les subvertir par un véritable processus d'inactualisation qui passe momentanément pour un

⁴⁷⁶ Thierry De Duve, *Résonnances du ready-made*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989. L'oeuvre de Marcel Duchamp n'est pas aussi étrangère à Julien Gracq qu'on pourrait l'imaginer. Il en est fait mention à plusieurs reprises dans l'essai consacré à André Breton.

aveu de repli. L'ahistoricisme apparent des déclarations et des positions de Julien Gracq témoigne en réalité d'une intuition féconde de son époque, de ses contradictions, de ses limites et des impasses théoriques qu'elle emprunte sans en avoir conscience. De ce point de vue, Julien Gracq est infiniment plus moderne que les écrivains dont il fait la critique, bien que cette critique semble le rejeter dans le camp du passéisme.

Comme Nietzsche, cet autre grand critique du positivisme historique, Julien Gracq est homme de l'éternel retour, c'est-à-dire du devenir en différence et en répétition variée. Les textes brefs des *Lettrines*, l'abandon du roman au profit de nouvelles, puis le passage de la fiction aux livres de notes de voyage, d'évocation de paysages et de villes, de réinterprétation de quelques éléments autobiographiques de méditation esthétique ou historique que sont par exemple *En lisant en écrivant*, *La Forme d'une ville*, *Carnets du grand chemin*, témoignent de cette diversité en devenir qui sait spontanément s'émanciper des formes et des genres et créer plus qu'une oeuvre, le sillage d'une création en mouvement. En ce sens, il n'est donc pas contradictoire de dire comme Philippe Berthier que Julien Gracq a “ ***l'oeil braqué de loin sur les mondes vierges à l'horizon. Mondes inédits qui, à l'instar de la planète de Lerverrier, ne peuvent pas ne pas surgir, selon la projection vers l'avenir de l'évolution de la production littéraire*** ”⁴⁷⁸. C'est à ce titre que Julien Gracq se situe bien par-delà le passé conservateur du traditionalisme et la modernité momentanée des modes, à la façon d'une vigie clairvoyante appelant de ses vœux les rivages inédits qu'elle soupçonne.

La Forme d'une ville offre un exemple particulièrement frappant de ce dynamisme créateur, dans la mesure où l'ouvrage prend en défaut tous les fixismes. Dès l'incipit s'affirme en effet l'esprit de mobilité : “ ***La forme d'une ville change plus vite, on le sait que le coeur d'un mortel*** ”⁴⁷⁹. C'est pour aussitôt ajouter : “ ***il arrive aussi, il arrive plus d'une fois que, ce coeur, elle l'ait changé à sa manière*** ”. D'emblée, le texte saisit donc le lecteur dans le noeud d'un double devenir où l'histoire personnelle et celle de Nantes échappent aux tautologies de l'idéologie originare. Le point d'origine est en effet mouvement que vient compléter celui du retour généalogique, au sens nietzschéen du terme. La généalogie que Julien Gracq prétend parcourir, et non pas identifier, n'est en effet pas celle d'un sang ou d'un nom, mais bel et bien l'écheveau d'influences mobiles qui ont orienté des parties entières de sa sensibilité et mis en orbite aléatoire celui qui s'appelait encore Louis Poirier et n'avait pas, comme tant d'autres, le projet d'être écrivain.

⁴⁷⁷ Les commentaires du peintre témoignent également de cette désertion de l'avant-garde qui est la signature de la liberté créatrice traversant de part en part l'écran des idéologies conservatrices et novatrices. L'une de ces remarques stylise particulièrement cette attitude pour ce qu'elle joint précisément d'un trait significatif le passé le plus ancien et la modernité en devenir de Marcel Duchamp : “Il est une voie dans l'histoire de l'art qui remonte à la Mésopotamie. (...) Duchamp la suit. Picasso et les cubistes aussi”. Cité par Jean-Luc Chalumeau, *Willem De Kooning*, p.56, Editions Cercle d'Art, Paris, 1998.

⁴⁷⁸ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, op. cit., p.37.

⁴⁷⁹ *La Forme d'une ville*, PII, p.771. Nous reviendrons plus en détail sur la portée de ce livre, en tant que modèle aléatoire d'une expérience de la multiplicité du moi et du monde, dans notre troisième partie.

L'allusion à Baudelaire témoigne déjà discrètement de cet état d'esprit, Julien Gracq subsituant le **“ on le sait ”** du consentement ” au changement, à l' **“ Hélas ”** de la nostalgie, prouvant une fois encore que les jeux de l'allusion littéraire ne sont pas chez lui des rappels, mais des carrefours d'énergie. De la même manière, l'auteur affirme quelques pages plus loin : **“ 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 ”**⁴⁸⁰. La formation dont il est question n'a donc rien d'un apprentissage au sens classique, ni dans l'ordre des connaissances livresques, ni dans celui de la sensibilité. Il ne s'agit pas d'assimiler pour les reproduire efficacement les trésors d'une tradition, ni les leçons éternelles de l'existence, mais de reconnaître après coup, avec effet retard, des moteurs d'incitation et de contrainte.

La tâche que se fixe donc l'auteur est bien différente de celle d'un quelconque mémorialiste, dans la mesure où elle consiste à saisir à l'échelle de sa propre existence la double dimension de hasard et de nécessité de toute expérience vécue de l'Histoire dans sa forme immédiate de substance en devenir venant modeler la subjectivité et lui offrir des échancrures par lesquelles opérer à son tour ses propres modelages : **“ (...) comment de mon côté (...) 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 celle de l'objectivité ”**. On dira qu'il s'agit ici de la relation personnelle du jeune Louis Poirier avec Nantes, mais force est de reconnaître que l'attitude de l'auteur et sa méthode d'investigation relèvent aussi des problèmes de l'intelligibilité historique, telle que le pose et l'analyse ailleurs Julien Gracq, par exemple lorsqu'il revient à de nombreuses reprises espacées dans le temps, sur son expérience de la campagne de juin 1940, ou lorsqu'il cite Eluard dans *Pourquoi la littérature respire mal*.

La forme d'une ville, sera donc un livre des parcours en étoilement, dans une diversité que n'organise aucun centre topologique ou temporel. Le centre est en réalité nomade et se manifeste chaque fois comme le point de contact momentané de la subjectivité et des lieux explorés ou rêvés, parce qu'interdits à l'exploration. Le jeu de déplacements s'augmente d'ailleurs de cette variable supplémentaire qu'est l'entreprise d'écriture du livre, si bien que Nantes et le jeune Louis Poirier s'y trouvent constamment projetés dans de nouvelles mises en orbite qui déconstruisent plutôt qu'elles n'organisent une forme régulière. Comme la valise de Marcel Duchamp, Nantes est en effet l'objet d'une télékinésie personnelle : **“ Qu'elle m'accompagne donc, comme un des ces vade-mecum qu'on promène partout avec soi, qu'on feuillette, qu'on annote, et qu'on rature sans ménagements ”**⁴⁸¹.

Le lien avec la mobilité historique propre aux temps modernes est de surcroît d'autant plus manifeste que l'auteur en liberté ajoute aussitôt : **“ Il se trouve d'ailleurs que le cours des choses, dans le dernier demi-siècle, me protège contre tout démenti**

⁴⁸⁰ *Id.*, p.774.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.774.

infligé par la réalité à l'image empreinte en moi de cette ville, qui a été le milieu incubateur de mon adolescence ". On ne saurait mieux dire que l'Histoire et ce qu'on appelait autrefois la destinée personnelle entretiennent des rapports dynamiques, tout à la fois tissés d'indépendance et de réciproque influence, qui échappent de fait à toute inscription fixiste et historiciste. L'expression selon laquelle la ville est une image empreinte dans une subjectivité, et simultanément le milieu incubateur d'une adolescence depuis longtemps passée, réinterprétée par l'écrivain de 1985, en offre un emblème verbal particulièrement clair.

L'image du " milieu incubateur " est à rapprocher de celle des " immenses réserves de calme " de *Pourquoi la littérature respire mal*. Qu'il s'agisse de villes ou de la nature, le monde est dans l'esprit de Julien Gracq tout le contraire d'un sol ancestral. Il s'apparente plutôt à une réserve d'énergie latente que la conscience peut mettre à profit, pourvu qu'elle renonce à se laisser enfermer à l'intérieur du schématisme historiciste. Le oui au monde oppose à la pétrification et à l'écrasement de l'individualité une acceptation qui est indépendance et lucidité, au lieu des impasses aveuglantes préconisées par les maîtres de l'absurde et du renoncement. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les écrivains les plus convaincus par la toute-puissance des situations historiques et sociales soient aussi ceux qui nourrissent contradictoirement des espérances révolutionnaires radicales et le sentiment définitif de l'absurdité métaphysique de l'existence. Ce n'est là qu'une des positions insoutenables de ce que Nietzsche nommait le " ***nihilisme négatif*** ".

A l'opposé de ces conceptions, le sujet gracquien se signale par son sens inactuel de l'époque qui est à la fois absence d'illusions, face-à-face avec le tragique historico-social, et bénédiction de la vie en tant qu'expérience de la présence nomade au monde. Ce nomadisme, qu'il soit celui du voyage ou de l'écriture définit, bien plus que toute logique de l'engagement, une forme vivante de l'être-au-monde en ce qu'il propose et déploie sous sa forme vécue une réponse originale et autonome à l'époque. Michel Murat a bien raison de déclarer que Julien Gracq refuse des fictions en adoptant la position qui est la sienne, préférant assumer la condition de sujet mobile, d'électron libre, pourrait-on dire. Cette vertu de la désertion de l'avant-garde semble d'ailleurs l'une des voies longtemps déconsidérées, ou louées par les esprits conservateurs, grâce auxquelles plusieurs écrivains de premier plan, confrontés aux contradictions du vingtième siècle, ont apporté une réponse salutaire à l'Histoire européenne.

Ainsi, Vladimir Nabokov, dont l'exil est à l'origine contraint, transforme cette situation en indépendance nomade, lui qui n'habitera volontairement aux Etats-Unis que des maisons louées à ses collègues et se retirera à la fin de sa vie dans un hôtel. Comme Julien Gracq, mais pour d'autres raisons, parallèles, dans une certaine mesure, Nabokov s'est trouvé en double contradiction avec les émigrés conservateurs rêvant d'un retour au tsarisme, et les intellectuels favorables à la révolution russe. On trouve sous sa plume, des considérations, exprimées sur un mode ironique qui lui est propre, assez voisines de *Pourquoi la littérature respire mal* : " ***Il est sot de se mettre en quête d'une loi fondamentale et plus sot encore de la trouver. Tel petit homme étroit d'esprit décide que l'évolution de l'humanité entière peut s'expliquer (...) par le conflit entre les ventres vides et les ventres pleins ; il engage quelque philistin méticuleux, lui donne pour mission d'être le commis de Clio et le voilà lancé dans un gigantesque***

trafic d'époques et de masses. Alors malheur à l'individu privé avec ses deux pauvres u, qui hulule désespérément dans l'épaisse forêt des causes économiques ⁴⁸².

Tout comme Julien Gracq, Nabokov oppose à la fureur historique et à ses théoriciens la sauvegarde de l'expérience du monde. Il l'exprime à de nombreuses reprises dans la célébration des paysages de la Russie, comme dans *Le don*, *L'exploit*, ou encore *Autres rivages* qui sont autant de tentatives de franchir l'intervalle spatio-temporel de l'exil sur un mode tour à tour lyrique et humoristique destiné à triompher de la nostalgie. Il est caractéristique que certains des souvenirs d'éblouissement devant le monde remontent à l'époque où Nabokov qui résidait alors à Berlin assistait à la montée du nazisme avec angoisse et le même absolu dédain pour ses acteurs, que celui de Julien Gracq.

C'est le cas des passages d'*Autres Rivages*, dans lesquels l'auteur évoque le premier éveil de son fils à la présence des êtres et des choses, passages dans lesquels le schématisme théorique est une fois de plus raillé avec énergie : “ (...) **ce je ne sais quoi de nageant, d'oblique, de fuyant sur le noir bleuté de l'iris qui semblait retenir encore les ombres qu'il avait absorbées d'anciennes forêts fabuleuses où il y avait plus d'oiseaux que de tigres et plus de fruits que d'épines, et où dans quelque profondeur tachetée de soleil, naquit l'esprit de l'homme ; et surtout, la première incursion d'un petit enfant dans la dimension suivante, la connexion nouvellement établie entre l'oeil et l'objet accessible, que les arrivistes en biométrie ou dans la fraude du labyrinthe à rats prétendent pouvoir expliquer** ” ⁴⁸³.

Pendant, l'auteur ne se contente pas d'opposer, par le jeu des images duelles d'oiseaux et de tigres, de fruits et d'épines, la présence enfantine au monde et la violence historique transformant celui-ci en une impitoyable jungle ; il poursuit aussitôt en échafaudant une théorie poétique de l'homination qui se rapproche à sa manière, toutes proportions gardées, des thèses de *Pourquoi la littérature respire mal* : “ **Il y a aussi un vif plaisir (...) à résoudre l'énigme de l'épanouissement initial de l'esprit de l'homme en posant en postulat un arrêt voluptueux dans le développement du reste de la nature, une fainéantise et une flânerie qui permirent avant tout la formation de l'Homo poeticus – sans lequel l'Homo sapiens n'aurait pu être élaboré. “ La lutte pour la vie ”, ah bien oui ! La malédiction de la bataille et du labeur ramène l'homme au niveau du verat** ” ⁴⁸⁴.

Pour les deux écrivains, l'homme ne saurait donc se définir d'abord comme un Homo Faber originellement et exclusivement voué à l'action pratique et à la “ bataille d'hommes ” ⁴⁸⁵. A cette vision rationaliste, ils opposent chacun l'idée d'une essence

⁴⁸² Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, Oeuvres romanesques complètes, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1999, p.553. Pour d'évidentes raisons, le jugement de Julien Gracq sur Marx est infiniment plus nuancé. L'auteur évoque notamment dans *Lettrines* la stimulante relecture du *18 Brumaire de Louis Bonaparte* : “ Rien n'atteint à la hauteur de ton, à la netteté du trait(...) à la gaîté féroce de Marx journaliste ”. *Lettrines*, op. cit., Pl, p.170.

⁴⁸³ Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, Collection Folio, Gallimard, Paris, 1991, p.376.

⁴⁸⁴ *Id.*, p.377.

poétique de l'exister, laquelle fonde plus authentiquement que toute autre la possibilité de l'homme, un homme qui ne se définit pas tant par l'oeuvre pratique de ses mains et sa participation à la vie socio-historique des peuples, qu'une suspension initiatrice de l'agir, une disposition native à la contemplation du monde. Malgré tout ce qui les distingue, Nabokov et Julien Gracq offrent donc l'exemple d'une même réaction de subjectivités individuelles devant le réductionnisme des événements et des théories qui prétendent enfermer l'homme dans les seules déterminations collectives de l'Histoire. Ils ne sont certes pas les seuls, comme on le verra par la suite.

La position de Julien Gracq s'affirme dans une véritable " phénoménologie irrévélee " pour reprendre l'expression de Michel Murat, un effort à la fois existentiel et poétique de ressaisir la conscience du monde à sa source fondamentale, dans le hors-temps de la pure présence contemplative. Dans ce passage d'*Autres rivages*, cette volonté passe par l'évocation de la conscience enfantine naissante. Chez Julien Gracq qui n'a pas connu la paternité, elle est visée directe du monde par le seul auteur plongé dans l'étrange face-à-face avec les paysages d'un devenir célibataire qui se retrouve jusqu'en ses personnages.

Conclusion

La confrontation avec les paysages est bien le point de coïncidence entre l'historique et l'anhistorique de la condition humaine ; là est aussi l'un des multiples noeuds ardents de la poétique qui se met en place à partir du *Rivage des Syrtes* et continue de se développer dans *Un balcon en forêt*, *La Route* et *Le roi Cophetua*. Dans leur diversité, ces fables de quête et d'initiation ont en commun le même puissant désir d'immanence qui focalise toute l'énergie de leurs acteurs : un ailleurs s'avance sous des formes masquées, tentatrices et merveilleuses, avec la propriété singulière d'appartenir moins à quelque au-delà métaphysique ou religieux, qu'à ce monde même, rendu sublime et mystérieux, dans toute sa puissance d'étrangeté sensible, comme le brouillard tonal du grand accord inaugural de *l'Or du Rhin*.

Cependant, à partir du *Rivage des Syrtes*, et pour longtemps, l'accord retrouvé n'est jamais si brûlant que sur le fond d'un péril qui en menace et simultanément en autorise le dévoilement. Le sentiment de l'immanence est rarement donné à l'état de simple grâce bienheureuse. Quelque chose vient le troubler, qui le rend d'autant plus précieux, net, et marqué du sceau anxieux de l'urgence absolue. Cet élément énigmatique n'est rien d'autre que la mise en tension du monde par l'ombre profilée de l'Histoire. Cet élément de trouble se manifeste d'abord dans l'expérience initiatique du voyage. Partir pour la première fois, approcher du coeur battant d'un autre monde, c'est vivre une dialectique du familier et de l'ailleurs, de l'historique et de l'individuel, qui, chaque fois, prend une forme nouvelle, qu'il s'agisse du parcours d'Aldo vers les Syrtes, de l'itinéraire de l'aspirant Grange vers Moriarmé puis la maison forte des Falizes, dans *Un balcon en forêt*, ou du voyage en train vers Braye-la-Forêt dans *Le Roi Cophetua*.

⁴⁸⁵ La thèse selon laquelle l'homme a d'abord été un Homo Faber avant de devenir un Homo Sapiens est exposée par Bergson dans *L'Evolution créatrice*, P.U.F., Paris, 1941.

Chapitre deux : Plongées contradictoires dans la matière de l'Histoire

Introduction

La matière de l'Histoire se manifeste de manière privilégiée à travers l'événement de la guerre qui en est l'épiphanie violente. Pour autant, la guerre n'est pas envisagée du point de vue épique ou social, mais à travers la mise en tension réciproque du paysage et de la conscience alertée. Julien Gracq ne cherche pas à peindre une geste héroïque comme le Malraux de *L'Espoir* ; il ne se livre pas davantage à une généalogie de la catastrophe à travers les mouvements et les métamorphoses de la matière humaine, comme Claude Simon dans *La Route des Flandres*, bien que, comme on le verra, les deux écrivains inscrivent également, mais de manière fort différente, le déploiement du fait guerrier en contrepoint avec les puissances naturelles. La guerre n'est pas davantage une expérience de l'engagement et d'un accomplissement de l'individu par l'aventure collective où il assume une responsabilité politique le libérant de la contingence comme dans *Les Chemins de la liberté* de Sartre. Elle est encore moins le lieu d'une révélation éthique et métaphysique débouchant sur une esthétique aristocratique comme dans *Orages d'acier*.

D'une manière générale, la guerre n'est en effet dans l'oeuvre de Julien Gracq que cette pointe dramatique en laquelle viennent cristalliser les puissances obscures de l'Histoire d'une manière toute impersonnelle, par l'intermédiaire ou devant une subjectivité qui ne voit pas en elle une occasion mais une conséquence ou un arrière-plan. Ainsi, comme le note N. Nodille : **“ il existe une analogie frappante entre la “ drôle de guerre ” et le pourrissement d'un conflit déjà déclaré entre le Farghestan et Orsenna ; dans l'un et l'autre cas, il s'agit du récit d'une attente “ de la guerre, peut-être de la mort ”, et les mêmes notations d'absence de l'action sont communes aux deux récits : “ Ils ne se passait rien ”, se disent et nous disent Aldo et Grange**⁴⁸⁶. Si les deux personnages centraux du *Rivage des Syrtes* et du *Balcon en forêt* attendent en effet, l'un avec exaltation, l'autre avec angoisse, il n'en est pas moins vrai que leur attente n'est pas pure contemplation mais également action, ouverture au sein de leur subjectivité d'une conscience nouvelle, fébrile et fascinée, qui ne doit rien ni aux motifs politiques ordinaires du patriotisme et de l'héroïsme, ni à ceux, philosophiques et esthétiques, d'une quelconque éthique formatrice de l'être pour autrui ou du destin guerrier. C'est que la guerre n'apparaît jamais que de manière indirecte dans sa précipitation d'événements collectifs : “ Elle n'apparaît qu'en perspective dans *Le Rivage des Syrtes*, et la seule évocation qui en soit faite constitue l'événement ultime du devenir.

⁴⁸⁶ N. Nodille, *Figures et fonctions de la guerre dans Un balcon en forêt*, Julien Gracq, *Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981, op. cit.*, p.84.

(...) la guerre s'inscrit dans la durée d'*Un balcon en forêt*, elle est présence et informe⁴⁸⁷

Cette position étrange de l'événement guerrier, comme un horizon se manifeste aussi de façon particulièrement stylisée dans *Le roi Cophetua*, où la proximité de la bataille devient la basse profonde d'une autre aventure, un drame triangulaire détaché, comme une frise peinte sur le fond sombre d'une urne, des événements militaires qui en conditionnent le processus. Dans *La Route*, la guerre est à la fois point focal et milieu absent d'une pérégrination étrange, prenant la forme d'une plongée dans une matière historique et géographique en décomposition. Les passages de *Lettrines* et des *Carnets du grand chemin*, dans lesquels Julien Gracq revient sur sa propre expérience de la campagne de juin 1940, ne la montrent pas davantage qu'à l'état de rumeur inquiétante, de présence diffuse cernant invisiblement des hommes qui errent à travers des paysages vacants.

C'est que la guerre n'intéresse pas Julien Gracq du point de vue de son éclat militaire, mais bien comme élément magnétique grâce auquel se rassemblent et se révèlent des puissances plus profondes, celles de l'Histoire à l'oeuvre dans la substance du monde. En ce sens, l'événement n'a pas besoin d'être montré dans son déchaînement, plutôt que désigné pour ce qu'il éclaire, en tant que perspective indéfinie ou menace latente. Le véritable objet de ces récits est ailleurs et commence d'abord par une prise de conscience sous la forme d'une plongée dans la matière de l'Histoire, c'est-à-dire en un premier temps, dans la texture des paysages qu'elle affecte et marque profondément de ses signes. Il est caractéristique que les récits de guerre s'ouvrent par des voyages qui ne n'ont pas tant pour fonction de conduire les personnages sur le théâtre des événements futurs, que de le faire vivre une expérience concrète de l'Histoire à travers la plongée de la conscience nomade dans une matière géographique oeuvrée par le temps. C'est notamment le cas des parcours liminaires tels qu'ils s'inscrivent longuement au seuil du Rivage des Syrtes , du Balcon en forêt ou du Roi Cophetua

1)Le voyage vers les Syrtes : prémonition cosmique du rivage opposé

L'ouverture du *Rivage des Syrtes* n'est pas sans rappeler celle d'*Au château d'Argol*. Le texte commence en effet par un premier chapitre entièrement consacré au récit d'un voyage à partir de la présentation de ses causes subjectives et historiques. C'est en effet un faisceau de raisons liées à l'origine familiale d'Aldo, à son existence de jeune homme, à son destin social théorique, mais aussi aux traditions patriciennes de la principauté ainsi qu'à son Histoire, qui déterminent le départ d'Aldo vers les Syrtes, en qualité d'Observateur officiel de la Seigneurie.

Nous retrouvons ici le lien intime entre l'écart délibéré que signifie le voyage volontaire du héros et sa situation de veilleur en attente, bientôt travaillé du dedans par la montée de l'événement désiré. Comme dans *Au château d'Argol*, le voyage liminaire consiste dans un désancrage. Si la fonction d'Observateur est l'une des premières voies

⁴⁸⁷ *Id.*, p.84.

d'accès des jeunes hommes issus des familles nobles, aux plus hautes fonctions politiques et diplomatiques, le choix d'Aldo se porte spontanément sur “ **un emploi dans une province éloignée** ”⁴⁸⁸. Cette demande reçoit une réponse plus qu'adéquate, puisque Aldo est nommé dans “ **la province des Syrtes, perdue aux confins du Sud** ” qui est “ **comme l'Ultima Thulé des territoires d'Orsenna** ”⁴⁸⁹. L'idée de rupture et d'écart est indiquée trois fois dans une même courte phrase, en terme d'éloignement spatial. La province dans laquelle est nommé le jeune homme est en effet désignée d'emblée comme “ **perdue** ”, c'est-à-dire non seulement isolée du centre de la Seigneurie qu'est sa capitale Orsenna, ville natale d'Aldo, mais désorientée dans un espace sans point fixe. Cet effet de désorientation est accentué par la référence à l'idée d'extrême frontière indéfinie qu'évoque la notion de confins.

L'ennoblissement du Sud par sa majuscule et l'article défini qui le précède, ajoute encore à cette impression le sentiment d'une majesté géographique énigmatique où vient aussitôt s'aimer tout un imaginaire diffus commun au héros narrateur, à Julien Gracq et au lecteur qui découvre le texte. Comme on le constate ici, le spectre de l'Histoire n'est pas nommé en tant que tel, mais monte en filigrane à travers une localisation indéfinie, faisant l'objet d'une rêverie. L'Histoire est d'abord la fascination d'une conscience projetée par anticipation vers un monde inconnu qui se ramène pour elle à un nom faisant jouer de façon paradoxale les points de repères, selon une logique de l'aimantation et de la désorientation. Simultanément, le point focal de l'historicité mythique se condense dans un nom qui en porte toute la charge et ouvre à lui seul sur l'indéfini d'un territoire, comme le faisaient par exemple d'un point de vue purement géographique les noms énigmatiques et merveilleux du poème *Transbaïkalie*.

Outre qu'elle annonce les procédés toponymiques de *La Route*, cette manière d'élever un nom commun au rang d'emblème et de résonateur poétique annonce la désignation finale des Syrtes comme bord extrême de la Principauté. Dès lors la terre lointaine vers laquelle se prépare à partir Aldo apparaît au lecteur comme un véritable royaume magique situé hors de l'atteinte de l'existence ordinaire. Les mots “ **Ultima Thulé** ” condensent en effet à eux seuls un ensemble de représentations culturelles, linguistiques et subjectives qui précipitent le sentiment d'un bord extrême du monde. La référence littéraire à Virgile et Sénèque prépare sans doute l'allusion au pavé romain de la page 563, introduisant déjà en filigrane à l'espace-temps du conflit spectral entre les deux pays. Mais, au-delà de cette épaisseur temporelle et historique, la fascination des confins mythiques, ceux qui sont à la fois, comme hors du monde, mais précisément aussi hors du déroulement du temps historique ordinaire. Comme on le verra en effet, la plongée de la conscience dans la substance de l'Histoire s'accompagne également d'une descente vers une nature intemporelle où bouillonnent des puissances archaïques qui alimentent elles aussi la lente coagulation de l'événement, par une sorte d'étrange complicité de l'inactuel et de l'historique.

Dans le contexte de la phrase analysée ici, l'adjectif latin *ultima* que solennise la

⁴⁸⁸ *Le Rivage des Syrtes*, op. cit., Pl, p.556.

⁴⁸⁹ Pour ces deux citations, *id.*, p.558.

majuscule, et le nom mystérieux de l'île légendaire de Thulé augmentent encore sur le plan linguistique, le sentiment de distance incommensurable que suggère leur sens. Les sonorités allitératives des syllabes qui viennent s'associer à celles des Syrtes, du Sud, et des territoires d'Orsenna participent aussi de cette suspension du pays évoqué dans un ailleurs à peine concevable. Associer de surcroît, comme le fait Julien Gracq l'idée d'un sud mythique au toponyme de la non moins mythique île du septentrion imaginée par les Anciens, achève de désorienter le lecteur et prête aux Syrtes le caractère d'un véritable monde fabuleux que viendra confirmer plus tard, le rappel de la guerre enlisée avec le Farghestan et la découverte des paysages étranges qui entourent de toute part l'Amirauté. Enfin, les allusions des phrases suivantes aux "**régions semi désertiques**", aux "**hauts-fonds dangereux**" qui festonnent les abords de la côte, aux "**sables stériles**" qui "**ont porté en effet une civilisation riche, au temps**" des Arabes, viennent réveiller le double sens du nom de Syrtes, selon qu'il est pris comme nom propre et rappelle le nom antique du golfe de Libye, ou que, pris comme un nom commun aujourd'hui tombé en désuétude, il renvoie à l'idée de sables mouvants. Ainsi, en quelques lignes se trouvent conjuguées l'idée d'éloignement géographique et celle de confins historiques à peine accessibles à la mémoire des hommes, pour former la représentation à la fois abstraite et mythique d'un paysage qui n'est pour l'heure évoqué qu'à travers le vide d'une perception directe de la part du narrateur.

Dès avant le voyage effectif d'Aldo, la zone où se situe son poste est donc affectée d'une qualité singulière qui en fait une sorte de point suprême ouvert sur le vide aveuglant d'une Histoire en suspens, ce que confirme la soirée d'adieu donnée la veille du départ d'Aldo, aux pages 558-559. Bien que, comme le précise le texte, les plaisanteries qui accompagnent toujours les départs officiels "au fond des Syrtes", ne manquent pas d'émailler le banquet d'adieu donné par le jeune homme, il règne en cette occasion une atmosphère de deuil latent qui n'est pas sans évoquer en filigrane d'autres banquets donnés à des compagnons de débauche sur le seuil de cet ailleurs absolu qu'est la mort, notamment dans *Ombre* d'Edgar Poe.

Quoi qu'il en soit, le prochain départ est déjà désigné dans le texte du *Rivage* comme un exil, "**plus sérieux et plus lointain qu'il n'avait d'abord paru**"⁴⁹⁰. Le jeune homme y voit le signe "**que la vie pour moi s'apprêtait à vraiment changer**". Il faut s'arrêter un instant sur cette remarque. Elle ne dit pas seulement que l'existence concrète du jeune patricien libertin habitué aux fêtes de la capitale va céder la place à l'isolement peu enviable de la routine administrative et militaire dans un poste considéré au mieux comme un purgatoire. Elle sous-entend qu'une autre vie commence, qui contrairement aux craintes des compagnons d'Aldo n'équivaut pas à un enlèvement mais à un véritable éveil, selon la logique de la rupture radicale et du retranchement salvateur et révélateur. Aldo passe donc d'une existence où le destin social, aussi privilégié soit-il ne laisse guère de place à la vitalité, ne donnant lieu qu'aux jeux déjà désabusés d'une sensualité sans joie, à une vie libérée de toute entrave, et entièrement réglée par le principe de fascination. L'itinéraire est donc ici explicitement placé sous le signe d'un Eros marginal et transgresseur : il est ce cheminement du désir que la liaison amoureuse avec Vanessa Aldobrandi, issue d'un lignage de traîtres, permettra de catalyser irrémédiablement autour

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.558

du célèbre épisode du voyage “ **à tombeau ouvert** ”, analysé par Jean Pierre Richard dans ses *Microlectures*. Mais de manière sous-jacente, cette entreprise toute individuelle est aussi la projection d'une courbe de destin rejoignant l'Histoire latente pour y ébranler des forces qui transformeront l'aventure d'Aldo en une impersonnelle activation du devenir collectif.

Une fois encore, le héros gracquien obéit donc au principe rimbaldien selon lequel la vraie vie est ailleurs et se libère par le voyage. Toutefois, cette *vita nova* pressentie par les compagnons d'Aldo est inextricablement liée à l'idée de séparation funèbre : “ **Déjà le nom barbare des Syrtes m'exilait du joyeux cercle. Une brèche définitive, pour la première fois, allait s'ouvrir dans cette ronde d'amitiés fraîches - elle était faite - , déjà je gênais en la maintenant trop visible ; on souhaitait obscurément me voir disparaître pour l'aveugler** ”⁴⁹¹. le voyage n'est pas encore commencé qu'Aldo est déjà étranger, plus encore, frappé d'une étrangeté tout autant géographique que symbolique, comme associé à un outre-monde dont il était dit à la page précédente, sous le couvert de plaisanteries rituelles qu'on y accédait par un “ **voyage au fond des Syrtes** ”.

Le texte ne cesse ici de tisser un rapport d'exclusion progressive entre les signes de l'ailleurs funèbre et ceux de l'appartenance vitale : le banquet est une fête d'adieu, il se caractérise par la mélancolie, le sentiment d'un exil en suspens. Le monde des Syrtes est environné dans l'imagination des convives de syllabes barbares, et bientôt se creuse une brèche excluant Aldo du “ **cercle joyeux** ”, également nommé à la phrase suivante, “ **cette ronde d'amitiés fraîches** ”.

Aldo est celui qui, sortant du cercle pour un départ vers les lointains inquiétants des Syrtes doit disparaître et se voit prodiguer des encouragements qui ne sont pas sans faire penser aux recommandations angoissées à celui qui a déjà partie liée avec les puissances mortifères. Ici encore, mais de manière infiniment plus voilée que dans *Au château d'Argol*, passe le souvenir du voyage de Jonathan Harker vers le pays fantomatique de Nosferatu, souvenir que la description d'abord assez enjouée puis nettement plus oppressante de l'itinéraire d'Aldo viendra bientôt intensifier. Mais avant d'en venir à l'itinéraire proprement dit, il convient d'en examiner les motifs.

Initialement, le voyage d'Aldo est en effet relié à un enracinement biographique. Comme Albert avec lequel il partage les mêmes deux premières lettres d'une même syllabe initiale - Allan étant en quelque sorte le prototype autour duquel gravitent tous ces prénoms - Aldo est le dernier rejeton d'un noble et immémorial lignage⁴⁹². A ce titre, ils ont en commun d'être aux marges extrêmes d'une généalogie dont on peut même supposer qu'elle s'éteindra avec eux. Mais à la différence d'Albert dont les origines sont d'emblée marquées par l'écart et le nomadisme, Aldo est l'enfant d'un ordre intangible constamment associé à la circularité, qu'elle soit celle des saisons ou des relations

⁴⁹¹ *Ibid.*, p.559.

⁴⁹² S'ils sont chacun les points terminaux d'un lignage ces trois personnages sont aussi les individus par lesquels s'ouvre et s'accomplit un lien nouveau et purement personnel avec le monde, comme l'indique la lettre capitale “ A ” de leur prénom. C'est une autre façon de marquer le caractère particulier du héros gracquien dont les aventures visent non un tissu de relations sociales mais une présence au monde. La fête d'adieu donnée par Aldo en offre un exemple particulièrement significatif.

amicales.

L'enfance d'Aldo se caractérise par “ **le souvenir d'années tranquilles, de calme et de plénitude, entre le vieux palais de la rue San Domenico et la maison des champs au bord de la Zenta, où nous ramenait chaque été et où j'accompagnais déjà mon père, chevauchant à travers ses terres ou vérifiant les comptes de ses intendants** ”⁴⁹³. Dès la seconde phrase, le narrateur définit les données essentielles d'un univers équilibré caractérisé par la plénitude, l'ancienneté et la récurrence. Le nouveau s'y ramène à l'ancien dans une succession d'imparfaits qui désignent tour à tour la répétition annuelle des mêmes parcours et la croissance biologique et sociale de l'enfant accompagnant déjà son père, c'est-à-dire se préparant à un avenir écrit d'avance par les générations antérieures. Ce sont justement ces éléments fondateurs qui inspirent le plus fondamentalement la décision future du jeune homme de partir vers une province éloignée, et ceci d'autant plus que cette enfance statique et la jeunesse délétère qui la suit, encadrent une première série de remarques touchant à l'atmosphère d'Orsenna. originairement, la décision d'Aldo est donc une insurrection contre l'Histoire, l'affirmation d'une subjectivité souveraine qui s'écarte du temps social. Or cette pesante matière historique se caractérise paradoxalement par son intemporalité due au suspens du conflit momifié entre les deux pays et à son ancienneté. On pourrait dire de la Seigneurie qu'elle est âgée, au sens où Julien Gracq l'entend du vers baudelairien dans *En lisant en écrivant*. De fait, le narrateur du *Rivage* ajoute : “ **elle est semblable à une personne très vieille et très noble qui s'est retirée du monde** ”⁴⁹⁴.

On comprend mieux dès lors qu'un jeune homme possédant comme Aldo “ **des dispositions assez naturellement rêveuses** ”, fasse assez vite l'expérience d'un “ **ennui supérieur** ”⁴⁹⁵. Tel Albert au second chapitre, Aldo est un individu détaché ; il cherche en effet à échapper à l'enracinement familial et national qui pour lui ne représente que la paralysie d'un univers sans devenir. On pense aussi aux promenades impatientes de Gérard dans le prologue d'*Un beau ténébreux*. Il est certain que dans *Le Rivage* comme dans *Un beau ténébreux*, la motivation principale du départ vers l'ailleurs ou tout au moins, dans le cas de Gérard, de la tentation différée de partir, réside dans la déshérence d'une existence privée d'authenticité par sa banalité même, une existence écrasée par l'épaisseur d'un véritable glacis temporel. En partant pour les Syrtes, Aldo rompt en effet avec l'immémorial d'une Histoire figée. Il brise littéralement le cercle des parcours familiaux et des amitiés juvéniles.

Symboliquement et même physiquement dans l'acte du voyage qui le conduit d'Orsenna à l'Amirauté, il trace un vecteur infini qui fait de lui son propre créateur et, en projetant sa conscience fugueuse vers le monde inconnu de la frontière, prépare déjà, sans le savoir la conflagration d'une Histoire neuve. Simultanément et paradoxalement, il va à la rencontre de cet immémorial, ou plus exactement, il se confronte avec sa zone

⁴⁹³ *Ibid.*, p.555.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.555.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.556.

d'incertitude où tout est encore possible. Le voyage d'Aldo est donc le croisement de trois types de l'immémorial, celui de la principauté sclérosée jusque dans sa vie la plus quotidienne par la pétrification du conflit mythique, celui de la ligne frontière où conspirent d'avance les forces aveugles de la transgression, personnifiées par la chambre des cartes et Vanessa, celui des territoires déserts et archaïques où fermentent les désirs anhistoriques sans lesquels l'opération de fascination et de transgression créatrice ne pourrait avoir lieu.

En effet, cheminant vers le lieu géographique et historique où se concentre secrètement la puissance d'enlèvement qui menace, non seulement sa propre existence, mais celle de la Seigneurie tout entière, Aldo conduit la vitalité juvénile à la rencontre de ce qu'il y a de plus vieux dans le vieux monde d'Orsenna, pour finalement lui rendre la plénitude catastrophique de ce qui est vivant. Paradoxalement, l'itinéraire du jeune homme s'avère en effet salvateur, dans la mesure où il vient retirer de son sommeil ce passé par excellence qu'est la guerre suspendue avec le Farghestan et le redynamise au contact de son désir.

Le voyage magique vers l'immémorial et la plongée délibérée “ **au fond des Syrtes** ” constituent donc le vrai principe rénovateur dont Aldo se fait la conscience agissante. Pour ce qu'il rompt avec le cercle clos des habitudes hérités du lignage et des coutumes de la Seigneurie, le départ d'Aldo est donc un acte d'appropriation de soi. C'est en ce sens que le parcours initial est désigné par le titre même de ce premier chapitre, comme *Une prise de commandement*. Parallèlement, l'expression “ au fond des Syrtes ” indique admirablement le caractère énigmatique de la matière historique. Celle-ci est un creuset, ou encore un néant actif, un paysage de non-être capable de capturer une conscience pour servir ses desseins inconscients. C'est aussi comme un vide, comparé à à l'entonnoir d'un fourmillon qu'apparaîtra Moriarmé à Grange, au début du *Balcon en forêt*. Mais l'enjeu sera alors bien différent, le travail de l'aspirant consistant à échapper à l'inéluctable, au lieu que celui d'Aldo est au contraire de le libérer de l'attente.

L'écart fondateur du voyage s'exprime d'abord en termes temporels étroitement associés aux manifestations cosmiques du jour et de la nuit. C'est en effet à l'aube qu'Aldo quitte Orsenna déserte, au lendemain du dernier banquet, marqué par la mélancolie et les pressentiments funestes des anciens compagnons du jeune homme. Au contraire de l'atmosphère pesante et délétère du banquet d'adieu, ce départ matutinal se caractérise d'abord par un sentiment immédiat d'intense plaisir lié à la nouveauté et à la perspective du voyage. C'est donc l'aurore d'une vie nouvelle dont le charme spécifique agit sur la conscience d'Aldo à l'inverse du sentiment de calme solennel qui accompagnait peu auparavant ses “ **retours dans la nuit tombante** ”⁴⁹⁶, au terme de journées de chevauchée fiévreuse, lorsque montait sous son regard “ **les dômes et les toits d'Orsenna (qui) jaillissaient plus limpides du brouillard** ”.

Cette impression de nouveauté créatrice se manifeste plus clairement encore si l'on songe à lire la phrase liminaire du récit du voyage vers les Syrtes comme une sorte d'écho retourné de l'incipit de *Du côté de chez Swann*. Le narrateur du *Rivage* déclare en effet : “ **Je quittai Orsenna le lendemain de bonne heure, dans la voiture rapide qui**

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p.556.

portait aux Syrtes le courrier officiel ". On ne saurait naturellement affirmer que l'écrivain Julien Gracq ait délibérément recroisé ici le célèbre, "**Longtemps je me suis couché de bonne heure**". Une fois que la lecture l'éveille, la proximité des deux phrases n'en fait pas moins sens, et ceci d'autant plus que, les préférences gracquiennes n'allant pas à Proust, on est tenté de voir dans la première phrase de ce voyage libérateur vers les Syrtes, l'expression sous-jacente, qu'elle soit ou non lucide, d'une sensibilité contradictoire de celle de Proust et du narrateur de *La Recherche*. On est en tout cas d'autant plus fondé à y voir la manifestation d'une pente spécifique de l'imaginaire gracquien que, comme l'indique Bernild Boie, dans *La Forme d'une ville*, l'auteur rattache ce passage à un souvenir de jeunesse : "**je quittais la France pour la première fois : je me souviens avec une netteté particulière de ce départ ; je m'en suis souvenu quand j'ai écrit le début du Rivage des Syrtes**"⁴⁹⁷.

L'aurore du voyage d'Aldo est donc doublement celle de la jeunesse et de la première fois. Il faut lire la suite du souvenir personnel de Julien Gracq pour s'en rendre compte et voir comment, le parcours liminaire est bien l'une des figures fondamentales de sa sensibilité subjective et poétique. Lisons le récit du premier voyage hors de France raconté par Julien Gracq dans *La Forme d'une ville* : "**Quand je poussai une dernière fois la porte du jardinet de la rue Haute-Roche, le jour qui se levait avait cette rémission limpide, bénigne, d'après-matines, encore peuplée par le chant des oiseaux qu'évoque toujours pour moi le titre d'un roman d'André Dhôtel que je n'ai pas lu : Les Rues dans l'aurore. Un tramway descendait à vide la route de Rennes, avec le bourdonnement isolé d'une première abeille sur sa ligne de vol. Le vide des rues au petit matin, dont je prenais conscience pour la première fois, me paraissait magique ; il faisait merveilleusement frais et calme, je marchais dans la ville comme on marche dans les allées mouillées d'un jardin, avant que la maisonnée se réveille**"⁴⁹⁸. Outre que tout ce passage insiste sur le caractère inaugural du petit matin et le cristallise poétiquement dans le titre du roman de Dhôtel, il s'y révèle aussi un élément singulier de l'imaginaire gracquien du voyage : le départ est lui-même un moment préliminaire à l'intérieur du parcours futur qu'il préfigure dans le registre de l'enchantement ; il est comme un voyage d'avant le voyage, un seuil magique qui se franchit en vertu du seul fait de partir et donne immédiatement accès à un univers inédit et rénové. Les perceptions visuelles et auditives y sont intensifiées et deviennent aussitôt les éléments d'une expérience poétique du monde. On songe aussi en lisant une telle page à la conclusion du *Roi Cophetua*. Toutefois, comme il s'agit en l'occurrence du récit d'une première fois, on trouve dans ce souvenir de jeunesse quelque chose d'une sensualité en alerte, plutôt que comblée, et brusquement libérée des prestiges de la nuit amoureuse par le retour aux clartés familières du monde.

Dans *Le Rivage des Syrtes*, une même sensualité s'éveille au moment du départ, liée à l'appel du lointain encore inconnu vers lequel le jeune homme est en train de se mettre en route, ainsi qu'au sentiment de laisser derrière soi ce qui fut familier. D'être traversée à cette heure inhabituelle à bord d'une rapide voiture officielle qui se dirige vers les Syrtes,

⁴⁹⁷ *La Forme d'une ville*, PII, p.869.

⁴⁹⁸ *Id.*, p.870.

suffit à désorienter la ville natale qui, bien que traversée et laissée en arrière comme un simple point de départ, n'en est pas moins un élément du voyage, appréhendé comme un paysage extérieur, à la limite de l'ailleurs : **“ Nous glissions au long de rues connues, et déjà étranges de tout ce que leur direction semblait choisir pour moi si fermement dans un lointain encore indéfini ”**⁴⁹⁹. Loin de ressentir ce départ de manière angoissante, Aldo y puise une impression de légèreté particulière qui relance le thème de la vie nouvelle introduit dès le banquet d'adieu : **“ Cet adieu m'était léger : j'étais tout à goûter l'air acide et le plaisir de deux yeux dispos, détachés déjà au milieu de cette somnolence confuse ”**. Le voyage du héros est ici redoublé d'un itinéraire du regard, que sa situation passive d'homme assis à l'intérieur d'une voiture et regardant à l'extérieur accentue d'autant plus. Mais ce qui frappe le plus est ici l'association entre les idées de plaisir, de disponibilité et de détachement qui naissent au seuil de ce voyage, et font contraste avec le sommeil de la ville natale. Partir crée donc une conscience spéciale accordée tout entière au mouvement de l'adieu. Il y a là comme une fête intime du moi réveillé et rassemblé par la perception qu'il a de lui-même, par contraste avec l'espace dont il se sépare.

Le même sentiment de renouvellement et de liberté vitale se précise pendant la traversée de la campagne opulente qui entoure Orsenna : “ une plénitude calme, une bienvenue de jeunesse pure montaient de ce profond matin. Je buvais comme un vin léger cette fuite douce à travers les campagnes ouvertes ”⁵⁰⁰. Tout parle ici d'échappée belle. Dans une certaine mesure, Aldo vit ici une expérience exactement contraire de celle de Grange, pour des raisons symétriques. Tandis que l'un éprouve un sentiment de renouvellement de la conscience d'être au moment où il quitte le cœur paralysé de la vieille capitale, l'autre s'efforce de conjurer la menace de la guerre en faisant visuellement corps avec les paysages du val de Meuse. Il est vrai que le texte du Rivage des Syrtes précise aussitôt après que la présence du pays natal emplit en même temps le cœur d'Aldo d'une sorte d'angoisse. Toutefois, la fuite à travers les campagnes ouvertes offre au jeune homme la jouissance du voyage à l'état pur, c'est-à-dire celle d'un parcours indéfini trouvant son aliment fondamental en lui-même et se concentrant entièrement sur son acte de glisser sans obstacle dans un paysage qui s'ouvre devant lui.

Dans ce moment, le parcours d'Aldo devient une expérience sensuelle de la terre qui sera reprise sur autre mode pendant la nuit magique qui succède au premier jour de voyage et le prolonge de son propre tempo fugace. Le voyage d'Aldo vers les Syrtes initie doublement le jeune Observateur au mystère du rivage invisible qui l'attend au-delà de l'horizon. Dès qu'il a quitté Orsenna, Aldo inspecte le contenu du portefeuille de cuir qu'il a retiré à la Chancellerie de la Seigneurie, la veille de son départ, et se trouve plongé dans l'espace-temps paradoxal d'une hostilité séculaire jamais conclue par une victoire, une défaite ou un traité de paix, avec un adversaire mal connu : **“ On sait peu de choses dans la Seigneurie sur le Farghestan, qui fait face aux territoires d'Orsenna par-delà la mer des Syrtes ”**⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ Le Rivage des Syrtes, op. cit., p.559.

⁵⁰⁰ Id., p.563.

Le premier contact d'Aldo avec le pays mythique est donc abstrait, flou, essentiellement déterminé par le savoir à demi légendaire de la mémoire collective. Le Farghestan n'est alors qu'un nom. Il n'est pas représenté par une description précise de sa morphologie physique, mais défini sommairement par quelques traits généraux qui tiennent davantage de la fable que de la connaissance rationnelle⁵⁰². Les invasions continues qui ont balayé le Farghestan depuis l'Antiquité **“ font de sa population un sable mouvant, où chaque vague à peine formée s'est vue recouverte et effacée par une autre, de sa civilisation une mosaïque barbare, où le raffinement extrême de l'Orient côtoie la sauvagerie des nomades ”**.

Si l'on compare cette vision indéterminée et purement fantasmagorique du Farghestan, avec le détail précis du paysage qui apparaît finalement devant la proue du Redoutable, on mesure à quel point *Le Rivage des Syrtes* est effectivement le récit d'une incarnation et d'un voyage vers l'immanence. Contrairement au *Château d'Argol* qui s'ouvrait par la description minutieuse d'un paysage symbolique, afin de créer un climat poétique surdéterminé par les références au Romantisme noir, et de préparer le processus narratif d'un drame, le *Rivage* ne propose que l'image confuse, presque irréelle, d'un pays mystérieux qu'Aldo n'aura de cesse d'approcher au plus près, afin d'en contempler face-à-face la beauté sensible. Il est symptomatique que cette première découverte de la substance historique s'effectue dans le moment même où Aldo déploie la jeune subjectivité euphorique d'une conscience libre. Déjà se profile le vecteur de désir et de transgression qui unira plus tard la conscience vivifiée du jeune homme et le rivage invisible du Farghestan. Cette substance se présente d'ailleurs moins comme simple relation abstraite que par l'image topologique des civilisations stratifiées et juxtaposées en une mosaïque barbare.

Elle prend par ailleurs la forme d'une narration diffuse qui a su redresser les faits élémentaires à travers le prisme d'une littérature : **“ Lorsqu'on lisait les poètes d'Orsenna, on était frappé de voir combien cette guerre avortée, à tout prendre extrêmement banale, et où nul épisode pittoresque ne paraissait propre à mettre en branle l'imagination, tenait dans leurs écrits une place disproportionnée à celle qu'elle occupait dans les manuels d'histoire ”**⁵⁰³. Si l'immanence est ici troublée, c'est par la conjonction d'un espace-temps figé où rougeoit mystérieusement la braise d'une guerre jamais achevée entre la Principauté d'Orsenna et son ennemi intime, l'énigmatique Farghestan, et du désir d'un individu fasciné par une ligne frontière d'autant plus intensément tentatrice qu'elle demeure invisible car située en pleine mer. L'Histoire est bien d'abord une rumeur, le glacié d'un ancien passé devenu légendaire à force de

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.560.

⁵⁰² A cet égard, la représentation qu'Aldo se fait du Farghestan, ressemble beaucoup au sentiment qu'éprouve le lecteur de *La Route*. Dans *Le Rivage des Syrtes*, le sentiment d'irréalité fabuleuse vient essentiellement des rumeurs et des légendes qui circulent à Orsenna. Dans *La Route*, cette impression est communiquée par l'usage systématique des toponymes presque abstraits, désignés par des majuscules : Le Royaume, Le Perré, La Montagne, etc. Il est également vrai que les paysages de *La Route* puisent une grande partie de leur mystère dans la situation historique qui sert de toile de fond au récit.

⁵⁰³ *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p.562.

demeurer à l'état d'intemporel mort-vivant qui enlève avec lui toute l'existence politique, culturelle, sociale, mais aussi subjective, imaginaire et esthétique des habitants d'Orsenna.

En cela, l'Histoire est donc toujours la concrétion immémoriale d'un temps non dépassé, à l'instar des symptômes dont souffre l'hystérique classique tel que le décrit Freud dans les *Cinq leçons sur la psychanalyse*, comme en témoigne cette remarque d'Aldo, dans la même page : **“ Ranimés ainsi subtilement dans les vers des poètes, il était significatif de remarquer que même la langue morte des actes officiels de tous les jours s'employait au mieux de son côté à conserver intactes les cendres de ce cadavre historique ; ainsi on n'avait jamais consenti à la Seigneurie, sous un spécieux prétexte de logique à changer un mot au vocabulaire du véritable temps de guerre : la côte des Syrtes demeurait, pour les bureaux, “ le front des Syrtes ” - “ flotte des Syrtes ”, les misérables carcasses que j'avais fonction de surveiller – “ étapes des Syrtes ”, les misérables bourgades qui jalonnaient de place en place la route du Sud ”.** A cette névrose civilisationnelle correspond donc une poésie et une langue administrative qui éternisent un état de fait devenu irréal à force de se maintenir, tel un membre fantôme devenu d'autant plus obsessionnel qu'il est indolore. Ce processus tend à impersonnaliser la guerre ancestrale. Le temps historique est donc celui du mythe et de ce non-être collectif qu'est la répétition langagière, tout comme la guerre de Sécession et l'Histoire des Etats du Sud, chez un écrivain aussi différent de Julien Gracq que l'américain William Faulkner, tend à perdre tout contours individuel pour n'être plus que le murmure de l'immémorial transmis de générations en générations⁵⁰⁴. De l'évocation initiale jusqu'à la confrontation réelle, l'itinéraire spirituel et géographique d'Aldo vers le Farghestan est scandé par un certain nombre d'étapes qui permettent à son désir de cristalliser et de s'objectiver dans une série d'incarnations géographiques.

Le voyage initial qui conduit le jeune homme de la capitale à la forteresse de l'Amirauté, est le premier jalon de ce parcours général vers l'immanence et la substance encore vivante, seulement assoupie de l'Histoire. de façon caractéristique, dès qu'Aldo ouvre le portefeuille et parcourt les instructions secrètes, se remémorant la légende à multiples strates des Syrtes, le paysage, de vierge et offert à la seule conscience euphorique qu'il était, commence à laisser affleurer les singes du temps. Au fur et à mesure qu'Aldo roule vers les Syrtes et se rapproche ainsi géographiquement du Farghestan, le passé de la Seigneurie se matérialise en effet devant lui. Espace substantiel et temporalité archaïque sont même indissociables : “ Passés les remparts de la vieille forteresse normande, le souffle du sud devenait déjà sensible à l'amaigrissement progressif de la

⁵⁰⁴ L'ouverture d'*Absalon! Absalon!* offre un exemple saisissant de cette rumeur, cette non-voix traversant les êtres : “(...) et le Quentin Compson qui était trop jeune pour mériter d'être un fantôme, mais qui, néanmoins, se trouvait forcé d'être un, puisque comme elle, il était né et avait grandi dans le Sud ténébreux – les deux Quentin qui se parlaient à présent l'un à l'autre, dans le long silence d'outre-humanité, en un muet langage”. William Faulkner, *Absalon! Absalon!*, trad. R-N Raimbault, Collection l'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1982, p.9. Toute la différence tient évidemment à l'attitude des personnages. Le héros de Faulkner, dont le nom de Compson, dit symboliquement la maladie de langueur qui affecte les enfants du Sud doit reconstruire et reparcourir le récit des origines pour se délivrer de l'héritage historique pesant sur lui. Le héros de Julien Gracq, dont le nom de famille Aldobrandi indique au contraire l'énergie et le désir de surrrection, doit rompre avec le verbe immémorial en brisant l'interdit de la frontière.

végétation ”⁵⁰⁵. Bientôt, la matière de la route est affectée par cette involution temporelle : **“ le pavé romain pontait par places au travers de ces routes étroites ”**⁵⁰⁶, avant de redevenir une simple **“ piste écorchée et galeuse ”**, au milieu d’une **“ mer de joncs serrés et grisâtres ”**⁵⁰⁷. Le narrateur ajoute même page 566 que ce **“ feutrage languissant de fin de cauchemar reculait dans les âges, sous cette haleine chaude et mouillée retrouvait les lignes sommaires, le flou indéterminé et le secret d’une prairie des premiers âges, aux hautes herbes d’embuscade ”**.

Le lien consubstantiel de l’espace et du temps éclate pleinement dans cette dernière phrase, et montre à quel point le voyage vers les Syrtes est aussi un pèlerinage vers le passé. Ce faisant, on voit bien que la plongée spatio-temporelle déborde la seule Histoire et rejoint ici le monde végétal et océanique des origines, dans une fusion angoissante avec une terre matricielle. La mer de joncs appelle aussi la mer réelle qui sépare les deux pays ennemis, comme si Aldo franchissait d’avance la frontière interdite et fendait les flots en direction de Rhages. On passe donc progressivement de l’image d’une **“ vraie mer morte que personne ne songea plus à traverser ”** à la **“ mer de joncs serrés et grisâtres ”**⁵⁰⁸, avant de découvrir finalement devant la proue du Redoutable, **“ une route royale ”** ouverte **“ sur la mer pavée de rayons comme un tapis de sacre ”**⁵⁰⁹. Cette animation progressive nous fait glisser progressivement de la matière inorganique à la matière glorieuse, le long d’une véritable route maritime, par l’intermédiaire du paysage ambigu, ni mort ni vivant, de la mer de joncs. Mais à la terre équivoque des Syrtes répondra plus tard l’évidence verticale du Tängri, et la morphologie merveilleusement détaillée pour l’oeil, de la côte du Farghestan. Alors, la nuit de la révélation étant enfin venue, la mer deviendra invisible et cédera la place au profil et aux reflets scintillants du rivage désiré.

Une seconde prémonition du Farghestan se produit au cours du voyage initial du jeune Observateur. Brusquement, la plongée spatio-temporelle devient une expérience cosmique : **“ La nuit monta vers l’est (...) la tête renversée sur les coussins, au coeur de l’obscurité, je me plongeai longuement aux constellations calmes, dans une**

⁵⁰⁵ *Le Rivage des Syrtes, op. cit., p.564.*

⁵⁰⁶ *Id., p.565.*

⁵⁰⁷ Dans *La Route*, le narrateur décrit également la structure matérielle du Perré, selon le modèle des voies romaines, et souligne minutieusement le travail destructeur du temps : “ Elle était si ancienne que, depuis sa construction, la configuration même du terrain avait dû changer insensiblement : par endroits, le soubassement de la chaussée dominait maintenant d’assez haut en talus les prairies des vallées, montrant à nu tout un hérissonnement de blocs – ailleurs, le dallage submergé plongeait sur d’assez grandes distances et se perdait sous les terres rapportées ”, *La Route*, PII, p.406. La description de la face de la terre se concentre ainsi sur les chemins et les routes qui la sillonnent et font partie de sa chair. Cette matérialité rudimentaire fait songer à la physiologie primitive des grands paysages nus des plateaux du Massif Central, qui sont longuement évoqués dans les *Carnets du grand chemin*.

⁵⁰⁸ *Le Rivage des Syrtes, op. cit., p.566.*

⁵⁰⁹ *Ibid., p.736.*

exaltation silencieuse : ses dernières étoiles devaient briller pour nous sur les Syrtes ”⁵¹⁰. Le dernier membre de cette phrase dit subtilement la relation du monde sidéral et de la terre énigmatique vers laquelle roule Aldo. C'est au double sens spatial et temporel qu'il faut précisément l'entendre : les plus lointaines étoiles de ce ciel démesuré brillent au-dessus des Syrtes et les désignent d'avance par leur signal céleste ; les dernières étoiles de cette nuit de voyage brilleront sur les Syrtes, car la voiture aura alors déjà atteint la contrée fascinante qui regarde en direction du Farghestan. Cette prémonition cosmique se confirme d'ailleurs lorsque le narrateur écrit : “ **Sur cette terre engourdie dans un sommeil sans rêves, le brasillement énorme et stupéfiant des étoiles déferlait de partout en l'amenuisant comme une marée, exaspérant l'ouïe jusqu'à un affinement maladif de son crépitement d'étincelles bleues et sèches, comme on tend l'oreille malgré soi à la mer devinée dans l'extrême lointain ”**⁵¹¹.

Ce passage ménage une remarquable circulation d'images qui unissent le ciel étoilé, la terre nocturne, le déferlement de la marée et le pressentiment sensible de la mer à l'horizon. La terre stupéfiée par les étoiles devient effectivement sidérale et se dématérialise. Dans le même temps, l'espace s'ouvre démesurément en profondeur et révèle indirectement l'image de la mer des Syrtes dans la comparative “ comme on tend l'oreille malgré soi à la mer devinée ”. Certes, Aldo ne peut encore entendre, et encore moins voir la mer des Syrtes, mais il la pressent grâce à l'hyperacuité auditive dont il est brusquement doué. Dès lors, le mouvement à travers la matière du temps devient aussi conscience par anticipation d'un autre monde. La rumeur des légendes cède désormais la place à celle d'une mer devinée par l'imagination, si bien que la subjectivité accède à des régions nouvelles de sensibilité. Dans une certaine mesure on peut alors parler d'une expérience de présence au monde prophétique, intéressant pour l'heure le seul espace géographique sous lequel sommeillent les virtualités de l'Histoire.

On retrouve ici les perceptions intensifiées jusqu'à devenir une forme de sensibilité cosmique, que Julien Gracq évoquait déjà dans *Pour galvaniser l'urbanisme*. Les circonstances sont d'ailleurs assez proches, puisque c'est à la faveur de la nuit et d'une fascination des sens et de la conscience par la splendeur de l'infini sidéral, que les jeunes gens de Circeto deviennent capables de percevoir le pivotement de la terre. Ici, la circulation d'images est cependant plus complexe. L'image de la mer devinée dans les lointains est en effet annoncée par celle de la marée qui est elle-même appelée par le déferlement des étoiles envahissant la totalité de l'espace. Tout se passe donc comme si une marée d'étoiles submergeait soudain la terre endormie et emportait les sens alertés vers une mer réelle mais pour l'heure encore invisible, à l'extrême horizon.

Or, la mer des Syrtes n'est qu'un intervalle entre les confins de la Seigneurie et la côte du Farghestan. Elle peut donc tout autant séparer que servir de route entre les deux rivages. Dès lors, elle devient le signe d'une promesse - “ **je me baignais pour la première fois dans ces nuits du Sud inconnues d'Orsenna, comme dans une eau initiatique. Quelque chose m'était promis ”**⁵¹² - et l'annonce du pays fascinateur, jamais

⁵¹⁰ *Ibid.*, p.564.

⁵¹¹ *Ibid.*, p.565.

nommé comme tel dans ce passage. On a donc l'impression que, d'un côté, la terre usée des Syrtes se laisse submerger par une marée cosmique qui la rend à l'état primordial de substance océanique, et que de l'autre côté, cette mer sidérale annonce le Farghestan. On ne peut en effet lire la formule comparative "**comme on tend l'oreille malgré soi à la mer devinée dans l'extrême lointain**", sans entendre également, implicitement, "**le rivage deviné dans l'extrême lointain**". La mer est alors une préfiguration métonymique de la terre fascinante. Il n'est donc guère étonnant qu'elle se transforme en route pavée de rayons de lumière, lorsque le Redoutable entreprend de franchir la ligne rouge de la frontière. La marée sidérale qui recouvre les Syrtes annonce cette mer glorieuse, et au-delà, dans les ténèbres lumineuses d'une autre nuit, la révélation stupéfiante du Farghestan.

On retrouve cette alliance de la promesse, de l'appel de la mer et du sentiment de parvenir enfin au vrai pays, dans *La Presqu'île*, lorsque Simon roule en direction de Kergrit : "**il voyageait vers la mer comme une journée heureuse vers la promesse du sommeil**"⁵¹³. On trouve même un peu plus loin cette formule presque proustienne où les éléments du voyage, de la terre et de l'étendue marine se rejoignent et conjuguent l'essence concrète d'un paysage idéal : "**Le bout de la route – le pays – la mer**"⁵¹⁴. Dans *Le Rivage des Syrtes*, la mer n'est cependant que le chemin conduisant à la terre que le héros désire, comme le prouve après coup l'union inattendue des deux rivages par les armées qui en contournent le tracé.

A l'aurore initiale du départ hors du temps figé d'Orsenna répond donc cette seconde aurore paradoxale qu'est la nuit étoilée sur la steppe. Elle est une aurore intérieure au sens où elle est une révélation fascinée du dépaysement. Le sentiment du voyage à l'état pur y subit un saut qualitatif qui le transfigure littéralement en une expérience cosmique. Il n'y a plus que la route "**dans l'absence de tout repère visible**"⁵¹⁵, les ténèbres d'une "**terre engourdie dans un sommeil sans rêve**"⁵¹⁶, et l'immensité sidérale. De l'aveu même d'Aldo, cette nuit constitue le moment fondamental du voyage vers les Syrtes, car elle est la césure qui décuple la durée du parcours et assure le passage d'un seuil. Vécue comme une nuit de promesse et de dévoilement, elle donne un sentiment de désancrage si absolu qu'elle est à l'origine d'une sorte de conscience seconde prenant d'abord la forme d'un étourdissement pour devenir un ravissement. La prescience cénesthésique de la mer des Syrtes qui intervient alors donne à cette nuit une véritable dimension auratique. Le passé n'est plus un écrasant terreau de langage, de coutumes et de mémoire ; il se projette au contraire en avant de lui-même et devient une promesse encore évasive à laquelle correspond l'état d'allègement spirituel et physique d'Aldo. Ce qui fait ainsi retour

⁵¹² *Ibid.*, p.565.

⁵¹³ *La Presqu'île*, PII, p.441.

⁵¹⁴ *Id.*, p.451.

⁵¹⁵ *Le rivage des Syrtes*, *op. cit.*, PII, p.564.

⁵¹⁶ *Id.*, p.565.

n'est déjà plus, mais de manière encore secrète, une origine ancestrale. C'est au contraire une nouvelle origine créée par la puissance du songe au cours d'un voyage. Passé, futur et présent coïncident donc dans un même devenir mobile ouvert vers son propre aval, sans qu'aient surgies les formes inquiétantes qui accompagneront par la suite les pérégrinations d'Aldo.

Ce qui se vit ici annonce notamment le moment où, de manière malade et délicate, Aldo se penchera sur les cartes de l'Amirauté et dirigera son attention vers les côtes invisibles du Farghestan. Quoi qu'étant séparé encore de son but par une seconde journée de voyage, Aldo est déjà magnétisé par la présence latente de la mer des Syrtes, happé d'avance dans la surveillance exaltée de son horizon vide et de son rivage énigmatique. Dès lors, le voyage nocturne est détaché de son assise terrestre et se poursuit à travers la matière fluide du cosmos, et prend toute sa valeur baptismale. La conscience d'Aldo atteint certes son degré d'éveil le plus élevé mais le pressentiment de la promesse et de la révélation demeure indéfini et suspendu.

Plongé dans la nuit, le jeune homme entre nécessairement “ **sans éclaircissement aucun dans une intimité presque angoissante** ”, et attend le matin, “ **offert déjà de tous mes yeux aveugles, comme on s'avance les yeux bandés vers le lieu de la révélation** ”.

Comme toute révélation, celle-ci est aveuglante et tire en partie son mystère d'une surconcentration de ce qu'elle donne à lire, communiquant cet état à la substance même de la phrase qui en énonce le chiffrage. La cécité symbolique d'Aldo correspond tout d'abord à une impossibilité momentanée de voir le paysage autour de lui. Elle se redouble dans l'image de l'initié aux yeux bandés pour associer dans le même mot l'occultation du regard, mais aussi sa tension désirante vers l'objet de sa quête, ainsi que la tension de l'arc prêt à décocher sa flèche, de sorte que surgit en filigrane la figure d'un Eros à demi conscient lancé à travers le ciel vers le point lui-même provisoirement aveugle d'un étrange dévoilement. La dimension initiatique et érotique de cette nuit de course à travers l'espace vide est d'autant plus fondamentale, qu'outre le rite de passage qu'elle assure - écho antithétique de la nuit du banquet d'adieu - elle annonce secrètement le second voyage nocturne effectué en compagnie de Vanessa.

L'art subtil de Julien Gracq apporte à l'attente angoissée du matin qui viendra délivrer le jeune homme de cette cécité sidérale, la réponse d'une aurore bouchée sur le morne horizon “ d'une plaine déserte ”. Le dernier temps du voyage est ainsi placé sous le signe du vide diffus. Le paysage est caractérisé quant à lui par le resserrement du regard et par un étirement démesuré de la durée. Contrairement à la journée précédente qu'animent quantité de changements dans la matière des lieux traversés et les pensées d'Aldo, cette ultime étape est vouée à la pluie et à “ **l'impression de suspens insolite que communiquaient ses écarts inégaux** ”⁵¹⁷. Il en résulte une sorte d'enfouissement dans les heures, qu'accompagne la plongée dans l'univers brumeux de la plaine d'ajoncs et finit par donner accès au no man's land fantomatique de l'Amirauté.

Le voyage vers les Syrtes est inséparable d'une transformation progressive du paysage, mais celui-ci n'a pas exactement le même rôle de condensateur d'une

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.566.

atmosphère dramatique renvoyant à une action purement intérieure. Certes, il peut manifester des présages, comme au cours de la nuit de révélation indéfinie, encore que ce soit alors moins le paysage lui-même qui joue ce rôle que l'ouverture cosmique de la nuit et la manière dont elle devient le matériau conducteur du voyage. Il n'en reste pas moins que le paysage parcouru par Aldo est d'abord conçu selon le principe d'une géographie précise, bien qu'imaginaire. Julien Gracq crée un véritable pays qui n'a rien à voir avec la Bretagne fantasmagorique d'*Au château d'Argol*. Comme l'indique Bernild Boie, “ **la géographie imaginaire du roman dessine un espace dans lequel l'Italie descend jusqu'à la hauteur de l'Afrique du Nord et s'avance jusqu'en face du Proche-Orient. la Méditerranée y est bordée par des marais bretons et ses vagues se brisent contre les falaises de craie de la mer du Nord** ”⁵¹⁸. Outre le fait que ces remarques permettent de mieux comprendre encore les raisons pour lesquelles Aldo voit dans les Syrtes le bord mythique de la Principauté, elles témoignent également de la clarté avec laquelle l'imaginaire géographique de Julien Gracq construit l'espace de la Seigneurie d'Orsenna.

Il ne s'agit pas tant de l'opposition manifeste entre la physionomie désolée des steppes du sud et les campagnes opulentes du nord, que de la manière dont le voyage s'inscrit dans un véritable espace-temps où se condense la matière historique. On pourrait dire de ce voyage ce qu'écrit Gilles Deleuze à propos de Visconti dans *L'Image-Temps* : “ au début de “ *Sandra* ”, quand l'héroïne retourne à sa maison natale, et s'arrête pour acheter le fichu noir dont elle couvrira sa tête, et la galette qu'elle mangera comme une nourriture magique, elle ne parcourt pas de l'espace, elle s'enfonce dans le temps ”⁵¹⁹ ce que confirme le trajet en voiture du générique, conduisant l'héroïne, depuis la Suisse moderne par d'élégantes autoroutes de béton, jusqu'à l'austère cité étrusque de Volterra penchée au milieu de plateaux archaïques, au-dessus d'un abîme menaçant. Une différence toutefois distingue le voyage d'Aldo de celui de Sandra : l'espace n'y est pas simplement un indicateur temporel, il vaut également pour lui-même, la géographie étant ici aussi fondamentale que l'Histoire dont elle n'est à vrai dire qu'une incarnation. L'expression de “ **voyage au fond des Syrtes** ” prend ainsi tout son sens.

Cette plongée dans une temporalité, si primitive qu'elle en devient donc bien anhistorique, indique l'entrée à l'intérieur d'un monde sauvage accordé à l'imaginaire des grandes invasions barbares, un monde de la civilisation à rebours où la nature brute remonte à l'état presque pur, les fermes, et plus encore les tours comparées à des phares, donnant l'impression d'être des îlots perdus sur un océan libre. Il n'est alors pas surprenant qu'apparaissent “ **d'immenses troupeaux de nuages** ”, auxquelles répondent les 'troupeaux de buffles à peine domestiqués ”⁵²⁰. L'impression se confirme encore dans un contexte encore plus dépouillé, celui de la mer de joncs : “ **Ce feutrage languissant de fin de cauchemar reculait dans les âges** ”⁵²¹, l'allitération entre âge et feutrage laissant imaginer que le recul dans le temps se fait jusqu'à l'âge primitif du feu,

⁵¹⁸ Note 2 de la page 558, p.1367.

⁵¹⁹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Minit, Paris, 1985, p.55.

⁵²⁰ *Le Rivage des Syrtes*, op. cit., p.564.

tout en faisant aussi planer la menace dissimulée dans la brume du feu guerrier qui ne demande qu'à se rallumer sur les Syrtes.

La chaussée suivie par la voiture devient alors “ **une piste écorchée et galeuse, rongée de larges plaques malsaines d'une herbe maigre** ”, qui ressemble “ **à une tranchée basse** ” et paraît “ **taillée à angles vifs dans une mer de joncs serrés et grisâtres, dont l'oeil balayait la surface jusqu'à l'écoeurement, et dont les détours continuels de la route paraissaient murer à chaque instant les issues** ”⁵²². Ce n'est qu'au terme du voyage que “ **la piste soudain redevint route** ”, tandis que l'Amirauté fantomatique surgit du brouillard. C'est donc bien d'une plongée qu'il s'agit ici, et non pas d'un simple voyage terrestre. Au fur et à mesure qu'elle se rapproche des Syrtes, la route est donc désorientée, au double sens spatial et temporel. D'une part, elle se perd en longues sinuosités labyrinthiques dans le paysage indifférencié qu'elle traverse pour aboutir finalement devant une sorte de château spectral sorti du néant, lui aussi, comme le château de Nosferatu ; circule d'autre part dans une immémoriale contrée déserte que rien d'humain ne semble avoir marquée.

Le terme du voyage voit surgir la silhouette brumeuse de l'Amirauté et la figure du capitaine Marino qui lui est associée, comme celle d'un débonnaire et mystérieux gardien tutélaire, semblable aux gardiens du sommeil veillant jusqu'à l'aurore de l'épigraphe tirée de *Parsifal* qu'on trouvera par la suite au seuil d'*Un balcon en forêt*. L'Amirauté peut alors apparaître aux yeux surpris du jeune Observateur : “ **Ainsi surgie des brumes fantomatiques de ce désert d'herbes, au bord d'une mer vide, c'était un lieu singulier que cette Amirauté** ”⁵²³. Comme le château d'Argol le fait envers Albert, elle semble elle-même venir à la rencontre d'Aldo dont elle attend la venue, en la personne de Marino.

La promenade sur le chemin de ronde noyé de pluie et délabré confirme, s'il le fallait, cette impression et ajoute le sentiment que le terme du voyage est réellement le fond des Syrtes, une sorte de lieu inexistant, à peine esquissé devant les pas d'Aldo, et aussitôt évanoui derrière lui. Contrairement à la visite du château d'Argol, l'entrée dans l'Amirauté n'enlève pas le héros au milieu du ciel, ni ne fait surgir de mystérieux message annonciateur d'événements insolites ; elle s'achève dans une atmosphère d'engourdissement où flotte toutefois quelque chose d'une inquiétante étrangeté qui tient à la réunion d'éléments contradictoires qui caractérise l'atmosphère de la forteresse : la solennité des “ **bastions de légende** ”, qui effarouche la vie familière, “ **les vouîtes aux échos inquiétants** ”, sous lesquelles “ **la conversation s'engageait mal** ”⁵²⁴. L'impression est telle que la première soirée devient un véritable cheminement de l'esprit vers l'univers improbable de la forteresse : toute une série de termes jalonnent ce parcours intérieur et imprègnent progressivement le texte d'une aura singulière : “

⁵²¹ *Id.*, p.566.

⁵²² *Ibid.*, p.565.

⁵²³ *Ibid.*, p.567.

⁵²⁴ *Ibid.*, p.568.

légende”, “ *songes* ”, “ *éclairage théâtral* ”⁵²⁵, bizarre impression “ *d'irréel* ”, “ *léger étourdissement* ”⁵²⁶, que vient en quelque sorte conclure et signer la formule d'incrédulité volontairement familière d'Aldo devant la familière et d'autant plus radicale étrangeté de l'Amirauté : “ *je me pinçai le bras : j'étais bien aux Syrtes* ”. Le voyage s'achève donc comme il a commencé, par un dîner d'apparat ; de même que les sinuements de la route à travers la mer de joncs conduisaient à autant d'impasses, le premier parcours dans l'Amirauté se finit dans la chambre d'une maison basse, qui cependant donne sur la mer, en direction de la côte invisible et non-mentionnée du Farghestan, et, “ *dans l'obscurité revenue* ”, aboutit à la chambre close du sommeil.

Nul doute qu'il y a là comme la marque imperceptible d'une volonté secrète, émanant sans doute de Marino, de conduire Aldo, non dans la pleine lumière révélatrice entrevue pendant la nuit du voyage, mais dans le pesant sommeil d'une nuit sans mémoire et sans risque. Toutefois, la chambre du sommeil donnera, dès le seuil du second chapitre, sur une autre pièce où attend le secret des Syrtes, *La Chambre des cartes*.

2) Pressentiments cartographiques du Farghestan

La deuxième étape de ce processus général d'incarnation et de rencontre entre la rêverie du sujet et la matière de l'Histoire a en effet lieu dès le second chapitre du roman, lorsque le jeune Observateur pénètre dans la chambre des cartes. Cette rencontre doit trouver sa place ici, en ce qu'elle constitue un prolongement révélateur du voyage vers l'Amirauté, et joue à ce titre le rôle d'un véritable parcours liminaire initiant Aldo, sous un second mode, à la matérialité spatio-temporelle de la guerre en suspens, Les premières journées d'Aldo à la forteresse s'avèrent décevantes car elles opposent au trouble initial qui l'a conduit vers les Syrtes, le déni d'un paysage vacant, clôturé par son horizon indéfini : “ *Assis sur les créneaux de la forteresse, par une de ces matinées sans rides qui font la beauté de l'automne des Syrtes, je pouvais observer d'un côté la mer vide et le port désert, comme rongé sous le soleil par la lèpre des vasières, et de l'autre Marino chevauchant dans la campagne à la tête de quelque détachement de bergers de louage* ”⁵²⁷. Dans cette scène de vision panoramique, le regard comme frappé de cécité ne trouve rien devant lui que le vide, ou se trouve ramené vers l'intérieur des terres par la silhouette de Marino.

Ce regard désorienté par lequel s'effectue le lien avec le monde, va trouver l'aliment d'un objet fascinant et la ligne directrice d'un vecteur, en se posant sur les cartes de la mer des Syrtes. Il est significatif que la première matérialisation de la terre magnétique passe par le plan multiple d'une collection de cartes maritimes. C'est dire encore une fois le rôle métonymique et médiateur de la mer des Syrtes.

⁵²⁵ *Ibid.*, p.568.

⁵²⁶ *Ibid.*, p.569.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.571-572.

Cette intime relation de la mer et de la terre se comprend d'ailleurs d'autant mieux que la ligne frontière entre les deux pays ennemis traverse précisément l'étendue marine : *“ Plus loin encore, une ligne continue d'un rouge vif : c'était celle qu'on avait depuis longtemps acceptée d'un accord tacite pour ligne frontière, et que les instructions nautiques interdisaient de franchir en quelque cas que ce fût ”*⁵²⁸. La suite du passage est encore plus explicite dans la mesure où le narrateur avoue être fasciné *“ comme un oiseau que stupéfie une ligne tracée devant lui sur sol ”*. Le lien des eaux et de la terre étant ainsi explicitement fixé, se met en place un double espace : celui de la Seigneurie – *“ Orsenna et le monde habitable finissaient à cette frontière d'alarme ”* - et celui du pays mythique, de l'autre côté de la ligne rouge : *“ Très au-delà, prodigieux d'éloignement derrière cet interdit magique, s'étendaient les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte à l'abri du volcan Tängri, ses ports de Rhages et de Trangées, et sa ceinture de villes dont les syllabes obsédantes nouaient en guirlandes leurs anneaux à travers ma mémoire : “ Gerrha, Myrphée, Thargala, Urgasonte, Amicto, Salmanoé, Dyrçeta ”*.

Cette dialectique du monde habitable⁵²⁹ et des espaces inconnus qui s'étendent démesurément dans l'au-delà magique de l'étendue géographique, construit l'une des figures majeures de l'imaginaire gracquien. Le monde n'est pas tissé dans la trame d'une seule étendue continue, de valence neutre et donc égale en chacun de ses points. En ce sens, le mot lui-même d'étendue ne convient guère, en raison de son abstraction et de l'uniformité qu'il suggère. Les territoires de Julien Gracq n'admettent pas, comme le font par exemple ceux du poète Jean Follain, une essentialisation de leur espace dans l'unité d'une *“ étendue exsangue ”*⁵³⁰, même s'il est également vrai que le monde de Jean Follain ne se réduit nullement lui-même à l'étendue indifférenciée définie et évoquée par le premier poème de Territoires.

Retenons pour l'instant la dialectisation singulière qui organise le monde chez Julien Gracq, entre un ici infranchissable et un ailleurs fascinant. On la rencontrait déjà dans *Un beau ténébreux*, à propos d'Hoyerswerda, lorsque Gérard évoque ses souvenirs de captivité. Toutefois, le rapport de l'ici et du lointain n'est pas équivalent dans ces deux textes. Le camp de prisonniers depuis lequel Gérard observe la ville d'Hoyerswerda ne mérite guère le nom de *“ monde habitable ”*. Il est au contraire par excellence le lieu inhabitable dont l'imagination s'efforce de subvertir les limites, dans l'acte de contempler les lointains. C'est Hoyerswerda qui

⁵²⁸ *Ibid.*, p.577.

⁵²⁹ La seconde partie de *Liberté grande* s'intitule *La terre habitable*. Certains poèmes, comme par exemple *Aubrac*, évoquent la libre errance de personnages pour qui la terre et la mer finissent d'ailleurs par se confondre : *“ nous marcherons ainsi que sur la mer vers le phare de lave noire par la terre nue ”*, *Liberté grande*, *op. cit.*, p.323. Cette terre océanique est également associée à l'image du *“ phare de lave noire ”*, qui rappelle l'origine volcanique des plateaux de l'Aubrac. Dans *Le Rivage des Syrtes*, un volcan, le Tängri, surgit presque littéralement de la mer, sous les yeux des navigateurs, et annonce la côte du Farghestan.

⁵³⁰ Jean Follain, *Exister*, suivi de *Territoires*, Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1969, p.93.

assume le rôle de la terre habitable, mais la ville aperçue au loin reste une terre magique, inaccessible, visée avec violence par l'imagination qui tente de se représenter le détail concret de son paysage, et rêve à travers elle tout un monde lointain de villes industrielles anglaises et de voies ferrées acrobatiques traversant les montagnes rocheuses.

Dans *Le Rivage des Syrtes*, le monde d'ici est une terre habitable, celui des “*années tranquilles, de calme et de plénitude, entre les vieux palais de la rue San Domenico et la maison des champs au bord de la Zenta, où nous ramenait chaque été*”⁵³¹, celui encore des Syrtes tel qu'il se révèle à Aldo le soir de son arrivée, étrangement paisible et familier, seulement troublé par “*l'aboïement d'un chien, un remue-ménage et un piaillage de basse-cour*”⁵³². L'ailleurs n'est rendu perceptible que par l'intermédiaire de la carte maritime, et il apparaît aussitôt, face à la clôture trop familière du monde connu, comme un objet de désir, une “*terre sainte*” inscrivant sa plénitude sacrée au cœur même du monde réel. Le Farghestan, tel que le révèlent effectivement les cartes déroulées par Aldo, n'est pas un lieu purement imaginaire, mais une terre encore inconnue, et donc, comme tout ce qui est inconnu, susceptible d'être atteinte, dévoilée et touchée, au moins du regard, si ce n'est par un pied conquérant. En ce sens, le regard cartographique annonce dès le début du livre, la vision finale du rivage ennemi révélant sa stupéfiante présence aux navigateurs du Redoutable. Bien mieux encore, l'inconnu agrandit le monde réel et lui confère une qualité supérieure, comme en témoignent les termes désignant l'ouverture de l'espace, l'allongement des distances et le surnaturel.

Leur association finit par suggérer, non seulement l'étirement démesuré de l'espace qui s'étend au-delà de la ligne rouge, mais elle permet de conjuguer sur un même plan la transcendance sacrée d'un ailleurs interdit et l'horizontalité infinie de l'immanence. La projection du “*très au-delà*”, de la “*terre sainte*” et du “*monde habitable*”, sur la surface rectangulaire des cartes, assure précisément cette articulation horizontale ; elle atteste que le fabuleux Farghestan n'est pas une contrée irréaliste, mais qu'il développe lui aussi ses territoires dans le monde des existences géographiques. Ainsi, les cartes ne se contentent pas d'éveiller et de fixer le désir d'Aldo dans la présentation d'une image tentatrice, elles affirment la coexistence conflictuelle des terres absolues et du pays familier dans le même plan d'immanence terrestre.

C'est bien pourquoi l'ailleurs n'est pas un outre-monde mais le “*très au-delà*” qui se caractérise d'abord par son éloignement. La notion d'au-delà perd ici sa dimension verticale pour désigner des valeurs d'horizontalité, de démesure des distances, au sens presque mathématique du terme, et signifier ainsi la projection infinie du monde, simultanément en dedans et hors de lui-même. Le “*très au-delà*” désigne d'autant mieux ses propriétés si particulières qu'il s'ouvre sur une

⁵³¹ *Le Rivage des Syrtes*, op. cit., p.555.

⁵³² *Id.*, p.569.

multiplicité d'espaces concrets composant ensemble cette " terre sainte " qu'est le pays ennemi. On passe donc du " très au-delà ", au " *prodigieux éloignement* ", avant de parvenir aux " espaces inconnus du Farghestan ", qui se serrent " à l'ombre du volcan Tängri ", et cristallisent dans les noms d'une " *ceinture de villes* ". Franchir la ligne rouge, ce n'est pas s'aventurer et se perdre dans un vide abstrait semblable aux espaces infinis de Pascal, mais atteindre cet autre rivage substantiel, ce pays par excellence qu'est le Farghestan. On voit donc se construire un trajet qui déploie sur la carte une série de mesures d'espace, animées par un double mouvement d'élan dilaté et de resserrement " à l'ombre du volcan Tängri ".

D'emblée, la terre interdite offre une image d'elle-même et alimente le désir de l'Observateur. Une fois encore, elle se manifeste dans une image auratique, trompeuse et fascinante dont la trame ne se noue pas cette fois en un voile lumineux mais à travers l'étendue " *en nappes blanches (des) terres stériles des Syrtes, piquées des mouchetures de leurs rares fermes isolées, bordées de la délicate guipure des flèches et des lagunes* " ⁵³³, pour se redoubler plus loin dans la guirlande des noms de villes. Cette image est auratique en ce sens qu'elle tend un voile sur lequel vient s'inscrire la rêverie d'Aldo, et s'ouvrir l'image d'un avenir en forme de tentation. Il est en effet révélateur qu'Aldo, dès ce moment, rêve d'un moyen de franchir la ligne rouge de la frontière interdite : " *sans que je voulusse me l'avouer, j'étais prêt à douer de prodiges concrets ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la mer Rouge* ". On ne saurait parler plus clairement : pour Aldo, le Farghestan tel que le lui révèlent les cartes de la mer des Syrtes, est une terre promise, au double sens métaphysique et géographique du terme.

La manifestation cartographique du Farghestan culmine dans l'évocation des villes et de leurs noms. L'ordre géographique d'un autre territoire révèle alors sa structure : un volcan protecteur et emblématique, des ports, une ceinture de villes dont les noms évoquent au lecteur tout un orient antique fabuleux. Michel Murat interprète ces noms imaginaires comme autant de d'allusions cryptées qui forment ensemble une constellation poétique : " *Pour Thargala, c'est Galgala de Booz endormi (" les souffles de la nuit flottaient sur Galgala ") ; si Myrphée ravive le souvenir de Morphée et Amicto celui de la " Fille d'Enfer, l'Erinye Alecto, Salmanoé évoque les rois assyriens de la Bible (Salmanasar, etc.), dont la cruauté s'adoucit de la désinence féminine – oé (comme Arsinoé, Méroé, etc.) et de l'ombre de Salammbô. Dyrçeta enfin serait une soeur orientale de la " Circeto des hautes glaces " interprétée par Gracq comme toponyme* " ⁵³⁴.

Julien Gracq dément cependant cette lecture trop systématique et trop soucieuse de donner des clés historiques et littéraires. L'auteur du Rivage affirme avoir choisi les noms propres des villes du Farghestan selon des critères " de nature purement vocale " et ajoute à leur sujet : " *Pas de signification symbolique*

⁵³³ *Ibid.*, p.577.

⁵³⁴ Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq*, t.I, *op. cit.*, p.64.

– du moins pour moi, car le lecteur en trouve parfois une. Mais beaucoup de souci pour la cohérence entre les sonorités. Je me souviens qu'en cherchant des noms géographiques pour le Farghestan, dans *Le Rivage des Syrtes*, je pensais aux guerres de Jugurtha, dans Salluste. Il fallait que ces noms fassent famille entre eux ”⁵³⁵. L'argument de Gracq est intéressant, car il substitue à l'intention symbolique le souci d'une cohérence qui donne aux villes du Farghestan une identité commune. Il s'agit bien de trouver “ des noms géographiques ”, c'est-à-dire d'évoquer un pays, fût-il purement imaginaire – c'est-à-dire un ensemble de territoires et une civilisation vivant sur ces territoires. Les noms de villes prolongent et achèvent l'évocation cartographique du Farghestan car ils manifestent dans leur substance sonore les qualités concrètes d'un monde réel, provisoirement hors de portée. Ils sont à la fois les substituts et l'épiphanie poétique du Farghestan.

Effectivement, tout comme le rêveur proustien imagine par exemple “ *Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faite était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe* ”, ou encore “ *Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien* ”, ou même “ *Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante, couronne par une tour de beurre* ”⁵³⁶ ; Aldo vise et rêve la terre merveilleuse du Farghestan dans les noms des villes qui la ceignent. Il se distingue cependant du narrateur de la Recherche sur plusieurs points. La rêverie d'Aldo demeure suspendue aux noms qui exercent sur lui un pouvoir obsédant et tentateur, sans cependant faire naître des représentations cénesthésiques précises. La réalité sensible de ces villes flotte seulement à l'état latent dans leurs syllabes. Les noms ne manifestent cependant pas moins le désir d'une terre doublement dérobée par les distances et l'interdit qui pèse sur elle. Aldo se contente donc de déployer une tresse de mots dont la substance sonore reste ainsi en suspens et paraît d'autant plus étrange et fabuleuse. La suite des sept cités nommées devient alors l'équivalent d'une invocation magique prononcée dans une langue énigmatique qui est à la fois celle du Farghestan et du désir. Aldo se distingue également du narrateur proustien en ce que la découverte du pays réel ne vient pas contredire les croyances immédiates du rêveur de mots, mais les confirme et surpasse leur promesse, lorsque les passagers du Redoutable découvrent soudain devant eux la côte fabuleuse et la ville de Rhages.

Dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur voit soudain s'effondrer toutes les représentations qu'il avait formées de Balbec et de sa cathédrale, lorsqu'à la place du clocher idéal “ *recevant à sa base la dernière écume des vagues soulevées* ”, il découvre un clocher réel se dressant “ *sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways, en face d'un café qui portait, écrit en lettres d'or, le mot Billard* ”⁵³⁷. Un peu plus loin, le narrateur, analysant les

⁵³⁵ Le Magazine Littéraire, décembre 1981, p.17.

⁵³⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Collection Folio, Gallimard, Paris, 1954, p.441.

⁵³⁷ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p.227.

raisons et la signification de sa déception, déclare : “ *mais pour Balbec, dès que j’y étais entré, ç’avait été comme si j’avais entrouvert un nom, qu’il eût fallu tenir hermétiquement clos et où, profitant de l’issue que je leur avais imprudemment offerte en chassant toutes les images qui vivaient là, un tramway, un café, les gens qui passaient sur la place, la succursale du comptoir d’escompte, irrésistiblement poussés par une pression externe et une force pneumatique, s’étaient engouffrés à l’intérieur des syllabes, qui, refermées sur eux, les laissaient maintenant encadrer le porche de l’église persane et ne cesseraient plus de les contenir* ”⁵³⁸. Le dilemme du narrateur proustien provient donc de la contradiction entre réalité et langage. Le nom ouvert laisse l’image de la ville réelle l’envahir et prendre la place de la ville idéale soudain dépossédée de ses qualités quintessenciées. Au lieu de confirmer et de d’achever la promesse du nom, le réel le dénature et le reconvertis. Comme le laisse entendre le narrateur lorsqu’il regrette de ne pas avoir maintenu la clôture hermétique du nom de Balbec, le désir du rêveur de noms ne vise pas l’immanence, mais lui substitue une essence nécessairement illusoire.

Il n’en va pas de même dans *Le Rivage des Syrtes*. Si Aldo ne détaille pas un quelconque contenu quintessenciel des noms de villes, c’est que ces derniers ne sont que des points d’appel jetés dans le langage, et exigent le contact effectif avec la réalité qu’ils représentent. On comprend donc que l’instant dans lequel se révèle par l’intermédiaire de ces noms, la présence du Farghestan, et à travers lui, de l’Histoire encore bloquée, la conscience désireuse d’un autre monde projette ses propres motifs d’action, sans se douter encore qu’ils s’entrelaceront si profondément au réveil du temps collectif. C’est en ce sens que se dessine déjà la dialectique du désir d’immanence et de la nécessité historique dont Aldo deviendra l’agent et la victime.

Par ailleurs, les cartes maritimes jouent donc ici sur le plan des images un rôle en tout point comparable à celui de la séductrice qui prend l’amant au piège de son mystère et l’attire lentement à elle dans une étreinte morbide. Aldo entretient précisément avec elles une relation de dépendance somnambulique : “ *Debout, penché sur la table, les deux mains appuyées à plat sur la carte, je demeurais là parfois des heures, englué dans une immobilité hypnotique d’où ne me tirait même pas le fourmillement de mes paumes* ”⁵³⁹. Ainsi, derrière les anneaux obsédants des noms noués en guirlande, se dissimule effectivement une puissance magnétique obscure qui suscite à la fois l’extase du regardeur et sa paralysie. Icônes ambivalentes d’une terre théoriquement inaccessible, les cartes font à la fois penser à des robes d’apparat et à la toile d’une araignée. Les mouchetures représentant les fermes isolées, “ *la délicate guipure des flèches et des lagunes* ”, la “ *ligne pontillée noire* ” symbolisant la limite des patrouilles, la ligne frontière rouge vif qui traverse le vide, la ceinture des cités du Farghestan groupées autour de leur volcan tutélaire, sont autant de motifs imperceptibles qui autorisent une telle lecture. L’expression lire entre les lignes renoue ici avec son origine, dans la mesure où rien n’est dit de manière explicite : le lecteur doit apercevoir derrière la trame superficielle du texte le véritable sens de ce qui serait autrement une

⁵³⁸ *Id.*, p.229.

⁵³⁹ *Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, p.577.

simple description objectiviste, à peine teintée des perceptions du narrateur.

Qu'elle soit donc un vêtement nuptial ou une toile d'araignée, la carte ne s'en construit pas moins sur le principe d'un arrière-monde à demi révélé. Elle n'est nullement comme on pourrait le croire un panoptique à la surface duquel l'observateur peut faire glisser un oeil panoramique afin d'en dégager une connaissance claire et distincte. Elle n'est pas véritablement " l'oeil monde " dont parle la philosophe Christine Bucci-Glucksmann, dans *L'oeil cartographique de l'art*⁵⁴⁰. Comme les déshabillés dans lesquels le corps féminin se met en gloire, la carte, ici, laisse seulement entrevoir la forme insaisissable d'un rivage étranger. Sa relation métonymique avec la terre qu'elle représente est telle qu'elle accapare entièrement l'attention d'Aldo, à l'exclusion de toute autre préoccupation. La carte ne donne à voir que le schéma d'un lieu absent, d'autant plus replié sur sa propre substance que le tracé s'avère précis et que de très nombreux renseignements viennent l'enrichir. Plus tard, la vue panoramique de l'horizon se heurtera aux mêmes difficultés dans le registre de l'espace sensible. Aldo se tiendra devant la côte du Farghestan, cherchant à dépasser visuellement la ligne rouge de la frontière qui figure sur la carte, mais il se heurtera à l'écran naturel de l'horizon marin.

Peu importe que cette invisibilité soit due à des causes naturelles, telles que l'éloignement et la courbure terrestre. La distance et l'opacité que mesureront alors l'oeil d'Aldo seront celles d'une occultation, comme si un intervalle paradoxal de vide concret devait toujours s'interposer entre les deux rivages. Il en résultera ce face-à-face déconcertant, d'autant plus captivant qu'il est, provisoirement du moins, nécessairement décevant.

La carte est donc promesse d'un monde qu'elle ne suffit pas à donner, car, selon une formule particulièrement heureuse d'Italo Calvino, elle est une " connaissance de l'inexploré "⁵⁴¹, c'est-à-dire une pure représentation de ce qui n'est pas encore saisi par le regard. Pour que le pacte s'accomplisse, l'intervention d'une médiatrice est nécessaire. Il est en effet significatif que la première apparition concrète de Vanessa ait précisément lieu dans la chambre des cartes, au milieu de l'obscurité. Il s'agit bien d'ailleurs d'une véritable apparition digne des grands romans gothiques ou du cinéma fantastique, également chers à Julien Gracq : "**Je me retournai tout d'une pièce et sursautai en froissant ma joue contre une robe de femme. Un rire léger et musical éclata dans le noir (...). Je crispai les mains sur la robe, et relevai les yeux vers le visage noyé dans l'ombre. Vanessa était devant moi**"⁵⁴². Un peu plus loin, le narrateur ajoute : "**Dans le fouillis poussiéreux de la pièce, la carnation égale de ses bras et de sa gorge suggérait à l'oeil une matière extraordinairement précieuse, radiante, comme la robe blanche d'une femme dans la nuit d'un jardin**". La substance de la robe et celle du corps ne cessent de s'échanger, de même que la carte était précédemment, mais

⁵⁴⁰ Christine Bucci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*, op. cit. Voir les analyses de la carte comme projection du regard panoptique, au chapitre I, L'oeil-monde ou le fantasme d'Icare, p.13-48.

⁵⁴¹ Italo Calvino, *Le voyageur dans la carte*, Collection de sable, Collection Points, Seuil, Paris, 1986, p.37.

⁵⁴² *Le Rivage des Syrtes*, op. cit., p.619.

secrètement, la robe dissimulant le corps absent du Farghestan. Tissée d'étoffe et de chair mélangées, née en terre d'Orsenna, mais apatride et destinée par son lignage aux trahisons suprêmes, Vanessa paraît donc surgir de l'obscurité même de la chambre des cartes pour matérialiser la tentation qu'elles exerçaient jusqu'à présent. Elle est tout à la fois comme une allégorie du Farghestan offrant ses formes énigmatiques à la contemplation d'Aldo, et l'artisan fondamental du complot contre le sommeil et la tranquillité de la Principauté.

C'est elle encore qui conduira clandestinement Aldo sur l'île de Vezzano, ancien port d'attache des pirates du Farghestan. Une précision du narrateur souligne à cet égard le rapport de continuité qui relie Vanessa aux cartes. La jeune femme vient de déclarer qu'elle veut emmener Aldo à Vezzano : **“ Le nom éveillait en moi des souvenirs tout proches, et je sentis un mouvement de curiosité. Dans mon esprit se levait l'image d'un point noir piqué isolément sur la nappe bleue où j'avais si souvent vogué en esprit dans la chambre des cartes ”**⁵⁴³. L'itinéraire mental rendu possible et nécessaire par la lecture très régulières des cartes finit par s'incarner sous le haut commandement de Vanessa. C'est ainsi que le **“ point noir piqué sur la carte ”** où **“ ne s'accrochait pas davantage pour moi un souvenir ou un paysage qu'au clou de lumière d'une étoile ”**, peut, grâce à Vanessa, se matérialiser dans la vision d'une **“ sorte d'iceberg rocheux ”**, qui tient tout à la fois de la cuirasse blanche et du **“ voilier sous ses tours de toile ”**⁵⁴⁴. L'île de Vezzano surgit **“ du miroitement des lointains de mer ”**⁵⁴⁵ comme une apparition, préparant secrètement l'apparition future du Tängri et de la côte du Farghestan sous le regard d'Aldo.

L'essentiel est que le paysage abstrait des cartes devienne un lieu réel qu'Aldo peut parcourir sans restriction. La fonction médiatrice et tentatrice de Vanessa s'exprime alors dans l'une de ses plus claires figures. Peu avant l'excursion, Aldo se souvient en effet du calcul de la position de l'île de Vezzano sur la carte des Syrtes : **“ Si l'on piquait la pointe d'un compas à l'emplacement de Rhages, Vezzano était, de tous les ponts du territoire d'Orsenna, celui qui s'inscrivait dans le cercle de rayon le plus court ”**⁵⁴⁶. Cette connaissance purement géométrique va trouver sa confirmation spectaculaire dans l'ordre du sensible, lorsqu'à la fin de la journée, Vanessa conduit son amant sur le sommet de l'île et lui révèle littéralement l'autre côté de l'horizon, d'abord en s'arrangeant pour lui faire voir, sans rien lui dire, un mince nuage énigmatique au ras de l'horizon, puis au moment où il veut redescendre, en le forçant, cette fois explicitement, à regarder ce qui s'offre à ses yeux : **“ Traversé d'un pressentiment brusque, je reportai alors mes yeux vers le singulier nuage. Et tout à coup, je vis. Une montagne sortait de la mer, maintenant distinctement visible sur le fond assombri du ciel ”**⁵⁴⁷ 1.

L'île de Vezzano, en dépit de son allure d'iceberg n'était donc qu'un avant-poste,

⁵⁴³ *Ibid.*, p.677.

⁵⁴⁴ Pour ces deux citations, *Ibid.*, p.680-681.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p.680.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.677-678.

comme un signal préparatoire, car la nouvelle montagne qui monte sur l'horizon crépusculaire offre au regard une pureté cristalline inégalée et réverbère une clarté prophétique qu'aucune image cartographique n'avait jusqu'à présent su révéler. C'est encore Vanessa qui nomme l'apparition qu'elle semble avoir elle-même convoquée à sa place, comme si elle la créait ou construisait à cet instant la seule carte authentique, celle que révèle le paysage lui-même lorsqu'il devient son propre signe : **“ C'est le Tängri, dit Vanessa sans tourner la tête. Elle parlait comme pour elle-même, et je doutai de nouveau qu'elle eût conscience que je fusse là ”**. Dès lors, la géographie calligraphique des cartes et la rêverie qui l'accompagnent deviendront inutile. De la même manière, la présence au monde cessera d'être une pure observation de l'espace pour devenir un déplacement, apporter un contour sensible à la côte du Farghestan, et simultanément rendre à l'Histoire toute sa puissance vivante et destructrice.

3) : Voyage dans le domaine d'Arnheim-sur-Meuse

Malgré l'écart considérable qui le sépare d'Albert et d'Aldo, l'aspirant Grange partage avec eux un certain nombre de traits distinctifs qui apparaissent dès l'ouverture d'*Un balcon en forêt*, à travers le récit d'un autre itinéraire préliminaire. Comme Albert, Grange est déjà en route au moment où commence le roman ; comme Aldo, il se trouve emporté dans un paysage vide en direction d'un avant-poste militaire placé sur une frontière. Son voyage est aussi un arrachement qui le sépare doublement, de son statut antérieur de civil et de la personnalité sociale théoriquement individuelle qui caractérise cet état, de ses attaches géographiques dont le lecteur apprend plus tard qu'elles sont précisément celles de l'écrivain Julien Gracq, c'est-à-dire les régions de l'ouest et des bords de la Loire. Grange apparaît en premier lieu comme une conscience qui s'arrache à l'être collectif pour retrouver une plénitude d'être dans la relation nomade avec un paysage désert. Une fois encore, le héros gracquien est donc défini par sa relation au monde qu'il est en train de traverser. Bien plus qu'Albert ou Aldo, Grange se réduit au seul mouvement de son parcours vers la maison forte des Falizes dont il ignore même l'existence, à ce moment du récit.

Il n'est à proprement parler qu'un nom précédé par un grade qui n'a guère d'importance dans la hiérarchie militaire. Détaché de la vie civile aux armées, Grange est donc à l'écart, mais il l'est autrement qu'Albert ou même qu'Aldo avec lequel il partage pourtant une fonction militaire. Contrairement à Aldo qui part pour les Syrtes dans un état d'éblouissement et de désir qui auront pour effet de réveiller l'Histoire momentanément endormie sur le rivage des Syrtes, Grange est déjà pris dans la guerre, bien que celle-ci soit encore en suspens. Le personnage de Grange et la relation très particulière qu'il entretient avec le paysage sont donc conditionnés d'emblée par ce contexte ambivalent, comme en témoigne l'état de fausse apesanteur caractérisant le voyage en train. L'aspirant Grange s'y trouve d'emblée dans l'entre-deux constamment équivoque qui définit la tonalité générale du livre. Sujet arraché à la vie ordinaire, il ne doit sa paradoxale liberté de rêveur en voyage qu'à la nécessité historique qui le happe et le conduit

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.685-686.

irrésistiblement vers son poste, via la petite ville de garnison de Moriarmé.

La première phrase s'ouvre en effet sur une libération : le train ayant dépassé Charleville, cité emblématique de la tristesse depuis Rimbaud, le monde est aussitôt changé. Sa laideur ordinaire fait place à la fascination du val de Meuse envisagé comme lieu magique. Cette purification se communique immédiatement à la conscience et au visage de l'aspirant : **“ un vent cru (...) lui lavait le visage quand il passait la tête par la portière ”**⁵⁴⁸. Tout le parcours est donc placé sous les auspices de l'enchantement : **“ le train était vide ; on eût dit qu'il desservait ces solitudes pour le seul plaisir de courir dans le soir frais, entre les versants de forêts jaunes qui mordaient de plus en plus sur le bleu très pur de l'après-midi d'octobre ”**.

Comme le souligne Bernild Boie, cette ouverture n'est pas sans lien avec un souvenir réel que Julien Gracq fera surgir plus tard en pleine lumière dans les *Carnets du grand chemin*, et dans lequel il rend brièvement compte de son propre départ vers son bataillon une après-midi d'octobre 1939. Ce souvenir n'alimente pas seulement a priori l'ouverture du *Balcon*, il vient aussi croiser dans l'existence de Louis Poirier le thème du parcours liminaire si cher à Julien Gracq : **“ C'était le début de l'après-midi, je marchais seul d'un bon pas, sans bagage, le long d'une petite route montueuse qui sinuait entre champs et boqueteaux sous un soleil d'automne couleur de vin clairet ; au flanc des ravins boisés, on voyait la tranche des quartiers de grès rouges empilés sous l'humus comme des assises de pyramides ”**⁵⁴⁹. Solitude du piéton engagé sur une route d'après-midi, formes pyramidales apparaissant à l'intérieur du paysage, tout vient ici rappeler l'ouverture d'*Au château d'Argol* et faire de Lucien Poirier une sorte d'Albert de la Drôle de Guerre. La suite du texte reconduit plus directement à l'atmosphère initiale du *Balcon* : **“ Je marchais allégrement dans l'air déjà vif, content de ma solitude d'une heure, de la route blanche, des champs verts, du soleil jaune. Gaîment ? Ce serait beaucoup dire : je n'étais pas tellement pressé de voir le bout de ma route. (...) Mais je me sentais délesté, sans amarres, faisant sonner la route à neuf de mes semelles ferrées : une nouvelle donne dans ma vie commençait, à laquelle l'Histoire présidait sèchement, salubrement ”**.

Sur un mode parfois légèrement ironique, ce passage fait bien plus que laisser apparaître la source biographique de l'ouverture d'*Un balcon en forêt* : dans l'espace de deux phrases, il synthétise tout le contenu de l'expérience vécue par Grange au cours de son voyage. L'allégresse du voyageur solitaire est précaire, elle ne se prolongera pas plus d'une heure, de même que la fascination de Grange pour la glorieuse lumière de l'après-midi finissante est par avance vouée aux ombres humides de Moriarmé. Le départ est tout à la fois exaltation et volonté de différer le plus longtemps possible ce que chaque pas ou que chaque tour de roue rapproche, si bien que dans le souvenir de Gracq, comme dans le cheminement de Grange, le sentiment de fugue se mêle en permanence à celui d'une menace inéluctable. L'Histoire distribue donc une nouvelle donne de l'existence qu'elle arrache à ses servitudes, mais elle met en balance le risque de la mort.

⁵⁴⁸ *Un balcon en forêt, op. cit.*, PII, p.3.

⁵⁴⁹ *Carnets du grand chemin, op. cit.*, p.1019.

Toutefois, le texte du *Balcon* répartit autrement les signes en ce qu'il leur confère un sens infiniment plus équivoque qui fait toute la beauté des premières pages et les plonge aussitôt dans une pure atmosphère de songe. Grange n'y est pas seulement le double romanesque de Julien Gracq et de Lucien Poirier. Paraissant davantage fuir Charleville clairement identifiée à " la laideur du monde "⁵⁵⁰, Grange est aussi un fugueur rimbaldien, qui comme le capitaine Varin le remarquera plus tard fait partie des " gens qui ont choisi leur façon de désertier "⁵⁵¹.

Tel est le sens de l'ouverture du livre : il s'agit moins pour l'aspirant d'aller rejoindre un poste en vue du futur affrontement que d'échapper à tous les Charleville de l'existence en s'abandonnant corps et âme à l'enchantement du paysage dans ce moment particulier, une fin d'après-midi d'automne illuminée par le soleil rasant dont on sait la valeur d'emblème sensible aux yeux de Julien Gracq. La conscience de Grange est donc ici comme prise en pince entre les deux formes de la tyrannie du collectif que Julien Gracq stigmatise dans *Pourquoi la littérature respire mal*. D'une côté, l'aspirant laisse sur l'arrière le monde des nécessités sociales où l'existence immédiate n'a pas de véritable place ; de l'autre il se trouve malgré lui enveloppé d'avance par l'Histoire. Le sens de sa quête future apparaît déjà comme une tentative désespérée de se glisser entre ces deux réalités, de même que le train le conduit au fond d'une gorge, entre deux hautes falaises, l'obligeant à renverser la tête pour apercevoir le paysage. L'aspirant est donc simultanément entraîné dans un paysage magique et emporté sur les rails de la guerre menaçante.

Effectivement, dans ce contexte étrange où tout semble en dehors du cours banal des choses, La " *rivière lente* "⁵⁵² et méandreuse bordée par une prairie semblable à une pelouse anglaise, la solitude du paysage inhabité et les forêts éveillent aussitôt le souvenir du *Domaine d'Arnheim*. Le train ne conduit plus un réserviste appelé sous les drapeaux vers un poste de commandement régimentaire menacé par une offensive inéluctable, mais un lecteur émerveillé qui se rassure et se réjouit de s'éloigner à chaque tournant du monde des hommes et du labeur. Aussi, la belle formule de l'aspirant selon laquelle il s'agit là d'un " *train pour le Domaine d'Arnheim* ", a-t-elle, comme beaucoup d'autres au cours de ce récit, valeur de talisman. Elle sert à endormir fallacieusement l'angoisse en donnant à penser que plus le train s'avance, plus il échappe à la double temporalité de la vie ordinaire et de l'Histoire. Grange peut donc allumer une cigarette et renverser la tête " *pour suivre du regard très haut au-dessus de lui la crête des falaises chevelues qui se profilaient en gloire contre le soleil bas* "⁵⁵³, il n'est plus dans le monde réel encerclé par le pressentiment de la guerre, mais dans une sorte de pays des songes que des signes inquiétants ne tarderont cependant guère à perturber.

L'onirisme latent de ce passage se manifeste selon plusieurs modalités. C'est tout d'abord l'étrange posture de l'aspirant qui se trouve à la fois dans le compartiment et

⁵⁵⁰ *Un balcon en forêt, op. cit.*, p.3.

⁵⁵¹ *Id.*, p.74.

⁵⁵² *Ibid.*, p.3.

⁵⁵³ *Ibid.*, p.4

au-dehors, la tête levée dans la vision renversée des forêts et du ciel. On peut sans doute noter avec Michel Descotes, et ceci bien que Julien Gracq prétende toujours choisir les noms de ses personnages sans nul souci onomastique, que le nom " Grange " contient " deux éléments qui s'opposent phonétiquement et sémantiquement "⁵⁵⁴. Selon cette interprétation, " Gr " renverrait donc phonétiquement à tout ce qui se rattache à la guerre, et " ange " de son côté semblerait indiquer l'aspiration " à s'élever vers un monde céleste, le Paradis (...) et à rejoindre un univers plus éthéré ". Quoi qu'il en soit, la vision singulière que l'aspirant obtient du monde en se penchant ainsi contre le " **capiton de serge** "⁵⁵⁵ introduit bien l'idée de monde à l'envers qui prédomine dans tout le récit : celui de la maison forte des Falizes suspendue entre ciel et terre et celui de la Drôle de Guerre qui subsiste à l'éclat des combats son long sommeil d'angoisse. A cet égard le capiton pourrait tout aussi bien préfigurer l'intérieur d'un cercueil. La vision en contre-plongée des forêts " **profilées en gloire contre le soleil bas** " serait alors celle d'un mort en sursis. Peut-être s'agit-il aussi du regard d'un dormeur en train de s'assoupir ou de s'éveiller au monde autonome du rêve. On ne peut en effet lire ce passage sans penser à la conclusion du livre dans laquelle Grange, blessé à la jambe et aux reins parvient à s'échapper de la maison forte et à rejoindre celle de Mona où il s'enferme à double tour avant de se plonger dans le sommeil. Aspiration au monde céleste, vision prémonitoire de la mort, sommeil et rêve, on reconnaît dans ce passage l'ambivalence irréductible qui fait toute la beauté d'*Un balcon en forêt*.

Cet onirisme se manifeste aussi dans le rapport plus général de l'aspirant au paysage environnant et se révèle inséparable du voyage lui-même, puisqu'il en est tout à la fois l'effet et la substance fondamentale. Le val de Meuse est d'abord présenté en termes neutres qui sont ceux de la description géographique classique : " **le train, qui suivait la rivière lente, s'était enfoncé d'abord entre de médiocres épaulements de collines couverts de forêts et d'ajoncs** "⁵⁵⁶. Seul l'étrange nom de " rivière lente ", donné à la Meuse, comme s'il s'agissait réellement d'un toponyme, laisse affleurer dans le texte quelque chose de plus que la simple indication du géographe et prépare déjà la conscience du personnage autant que celle du lecteur à l'évocation du Domaine d'Arnheim. D'autres éléments jouent un peu plus loin le même rôle de signe avertisseur et précisent la présence sous-jacente d'un autre registre, sans toutefois rompre la logique réaliste : le train est vide, il semble desservir ces solitudes " pour le seul plaisir de courir dans le soir frais ".

C'est finalement la comparaison du ruban de prairie bordant la Meuse, avec une pelouse anglaise qui fait surgir explicitement le thème du domaine enchanté dans la pensée du personnage. La formule employée par Grange : " **C'est un train pour le Domaine d'Arnheim** " joue donc le rôle d'un saut qualitatif dans la perception du paysage : rassemblant les signes épars qui sans elle seraient demeurés des opérateurs de songe inefficaces, elle transpose aussitôt le site et le voyage dans une tonalité que rien

⁵⁵⁴ Michel Descotes, *Un balcon en forêt*, Collection Parcours de lecture, Bertrand Lacoste, Paris, 1991, p.33.

⁵⁵⁵ *Un balcon en forêt*, op. cit., p.4.

⁵⁵⁶ *Id.*, p.3.

ne pourra désormais plus démentir, ni l'inscription du texte dans une période historique déterminée, ni son enracinement dans le paysage des Ardennes françaises, ni davantage la dimension humaine et sociale qui fait aussi sa réussite littéraire. Que la formule de Grange soit simplement pensée et non pas prononcée à voix haute n'est pas sans importance : il ne s'agit pas simplement d'un détail réaliste qu'on pourrait expliquer par la solitude de l'aspirant, mais bel et bien d'un signe indiquant au lecteur que le récit vient de franchir le seuil d'un univers de songe à rebours de la réalité de l'Histoire qui attend pourtant son heure en aval.

Dès lors le paysage dépouille la pesante matérialité de la vie quotidienne et se libère de toutes orientations précises : “ **Dans les échappées de vue des gorges affluentes, les lointains feuillus se perdaient derrière le bleu cendré de la fumée de cigare** ”⁵⁵⁷. On pourrait croire que le convoi n'a plus de but, sinon celui de remonter ce val perdu pour le simple plaisir. Les perspectives deviennent des échappées dont les lointains se perdent. Ainsi les lieux eux-mêmes deviennent complices de l'aspirant : les échappées des gorges se rapportent au regard qui s'y dirige, et les lointains sont effacés derrière la fumée du cigare - ce dernier succédant magiquement à la cigarette initiale et lui substituant son luxe un peu voluptueux. On peut aussi penser a contrario que toutes ces modifications n'expriment aucune vraie solidarité du paysage avec le personnage mais simplement la projection d'une aspiration subjective qui cherche dans les lieux et les choses les indices incertain de son attente. Ainsi la fumée du cigare n'est-elle, malgré sa couleur bleue, qu'un faible écran fugitivement interposé entre le voyageur et les lointains. L'ambivalence est telle qu'au moment même où la rêverie atteint son point suprême, l'adjectif “ cendré ” vient discrètement et indirectement rappeler l'idée de mort. Grange a beau s'enfoncer dans une Urwald matricielle et bienveillante, il ne peut empêcher le retour régulier de signes plus obscurs.

A peine a-t-il franchi le seuil imaginaire des forêts enchantées que des fantômes et des présages fatals accourent à sa rencontre : “ **Pourtant la laideur ne se laissait pas complètement oublier : de temps en temps le train stoppait dans de lépreuses petites gares couleur de minerai de fer (...) contre le bleu de guerre des vitres déjà délavé, des soldats en kaki somnolaient assis à califourchons sur les chariots de la poste** ”. La laideur intervient dans le parcours comme ce qui le tronçonne en l'arrêtant à intervalles irréguliers et marque le retour d'une Histoire en suspens à l'image prosaïque des soldats assis au bord de la voie ferrée. Fragmenté, immobilisé, l'itinéraire de Grange perd aussitôt les qualités fondamentales d'apesanteur et d'euphorie qui assuraient sa fluidité immatérielle. Chacune des stations successives vient corriger l'impression initiale d'échappée belle au milieu d'un monde nu lavé de la présence humaine. A la sensualité vitale de la “ **forêt drue et noueuse** ” s'oppose un paysage malade, lépreux, “ **couleur de minerai de fer** ”, dont les seuls personnages sont des soldats assoupis. Ce qui avait été laissé à l'arrière reparaît avec insistance. Le sentiment de menace latente s'accompagne d'un retour aux repères de la géographie réaliste : “ **l'oeil désenchanté revenait vers la Meuse** ”, en même temps que se multiplient les signes de plus en plus explicites : “ **petites casemates toutes fraîches** ”, “ **réseaux de barbelés** ”, “ **la rouille et la ronce de la guerre** ” qui font proliférer une affligeante végétation militaire.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.4.

Comme le laisse deviner le texte à demi mots, ce spectacle est d'autant plus triste qu'il préfigure le très prochain désastre ; sans doute est-ce aussi en ce sens qu'il déshonore " **ce canton encore intact de la Gaule chevelue** ". Ainsi, les singes de l'Histoire à l'oeuvre, sous sa forme militaire, n'ont pas comme dans *Le Rivage des Syrtes* ce caractère de sédiments civilisationnels qui troublent et enchantent l'esprit d'Aldo, pour ce qu'ils appartiennent de plein droit au paysage qui les contient et les révèle. Ici, au contraire, loin de tout immémorial mythique, la présence concrète de l'élément historique moderne, s'impose à la conscience comme une succession de balises sinistres venant rompre la continuité sensible et spirituelle de l'être-au-monde.

Le voyage de Grange qui avait commencé par une libération placée sous les auspices de l'envol, s'achève par une retombée d'autant plus déprimante. Tous les signes de l'enfouissement s'accumulent alors : l'aspirant descend du train, quittant ainsi le véhicule magique de sa fugue alors que l'ombre " **de la falaise énorme éteignait déjà la petite ville** ". Il n'est pas au domaine d'Arnheim mais à Moriarmé dont le nom seul suffit à dissiper ses illusions. Son itinéraire n'est plus désormais une libre course " **entre les versants de forêts jaunes** " ⁵⁵⁸, mais une déambulation " **dans une rue pauvre et grise qui courait à la Meuse** " ⁵⁵⁹. L'échappée-belle n'est bientôt plus que le simple transit d'un réserviste rappelé sous les drapeaux par la mobilisation générale et dont un colonel austère peut vérifier l'horaire dans ses documents officiels. Morimaré est un tout autre fond que celui des Syrtes, car la ville ne s'ouvre pas sur l'espace-temps d'une mer et d'une temporalité mythique ; elle n'est qu'une sorte de nasse sans séduction que les préparatifs militaires ont transformée en centre de commandement.

Le voyage liminaire de Grange n'est pour autant pas terminé. De même que dans *Au château d'Argol* et *Le Rivage des Syrtes*, l'itinéraire initial du héros se subdivise en deux étapes. *Au château d'Argol* ménageait une transition entre le cheminement horizontal d'Albert sur la route déserte et l'ascension vers le château par le sentier presque vertical. *Le Rivage des Syrtes* organisait le voyage d'Aldo en deux journées consécutives unies par une longue nuit de présages et le mouvement ininterrompu d'une course en voiture. *Un balcon en forêt* propose une autre version de cette subdivision du voyage. A l'instar d'Aldo, Grange effectue bien une prise de commandement, mais alors que le jeune Observateur des forces légères va au-devant des signes les provoque dans la souveraine liberté d'un ange tentateur, l'aspirant se trouve pris au piège avant la première page du livre. S'il a pris place à bord du train, ce n'est nullement de son plein gré mais en réponse à l'ordre de mission de son dépôt, bien qu'il éprouve encore le sentiment de fuir ainsi l'ordre ordinaire du monde.

La nuit passée à Moriarmé n'est pas, comme dans *Le Rivage des Syrtes*, le prolongement d'un même élan décuplé dans l'ivresse d'une communion presque mystique avec les étoiles et les présages, mais un assoupissement anxieux à l'intérieur d'une chambre que son odeur de pomme pourrie rend suffocante. Elle n'est cependant pas dépourvue de mystère, tendue qu'elle est vers la destination finale du voyageur. Au

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.3.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.4.

fur et à mesure que ses pensées dérivent de l'inquiétude vers une certaine sérénité, l'espace immobile deserre son étreinte et la nuit redevient voyage. En ouvrant la fenêtre de sa chambre, l'aspirant ne se contente pas de faire de l'air, il restitue la présence momentanément perdue du monde et efface en retour celle de la petite ville paralysée par l'administration militaire et le spectre de l'Histoire. Cet échange de valeur s'accompagne d'une restauration du principe de verticalité qui prévalait pendant le parcours en train. Grange vient d'être affecté à la maison forte des Hautes-Falizes, autrement dit, quelque part au sommet des " falaises chevelues " qu'il pouvait voir se profiler en gloire contre le ciel, quelques heures plus tôt. En reportant la montée aux Falizes jusqu'au lendemain matin, le colonel signifie clairement à Grange que la perte ou la privation de verticalité équivaut à une baisse de vitalité : " **Pour aujourd'hui, vous serez en subsistance à la compagnie d'engin** "⁵⁶⁰. A cet ordre, Grange préfère le court circuit individuel d'une première désertion réglementaire qui préfigure les autres : il ne fuit pas son poste et ses obligations militaires, il choisit sa manière d'obéir. Sans cesse la logique du *Balcon en forêt* oscillera entre ces deux polarités, soumission aux impératifs militaires qui ne sont qu'un lent acheminement vers la guerre, fugue intérieure multipliant à travers l'espace réel ses sentiers de traverse.

Anticipant son départ, Grange fait " **charger sa cantine dans la camionnette qui devait mener aux Falizes** ", se fait servir des oeufs dans " **la rue Basse qui fermait déjà ses volets** ", et remonte à travers Moriarmé désert se coucher dans un grenier. La restauration des valeurs de verticalité se confirme un peu plus tard lorsqu'il ouvre les fenêtres et souffle sa bougie, et avec elle d'une présence purifiée au monde naturel : " **Couché sur le côté, son regard plongeait sur la Meuse ; la lune s'était levée au-dessus de la falaise** ". Aussitôt, la présence du fleuve occupe le premier plan des sensations. C'est d'abord " **seulement le bruit très calme de l'eau qui glissait** ". Bientôt, tandis que Grange sent revenir " **l'enchantement de l'après-midi** ", et pense " **que la moitié de la vie allait lui être rendue** ", les images du nomadisme remontent à la surface de sa conscience : " **et il pensait confusément à d'étroites routes blanches sous la lune, entre les flaques noires des pommiers ronds, aux campements dans les bois pleins de bêtes et de surprises** "⁵⁶¹. De nouveau, le voyageur et le mouvement sont réunis. La chambre devient barque d'oubli dont le glissement perturbe l'ordre du temps : " **demain était déjà très loin** ".

Ici encore, se montre en filigrane un des traits caractéristiques du voyage liminaire dans *Un balcon en forêt*. Alors que l'itinéraire d'Aldo consiste à rejoindre et réveiller le temps primordial d'une Histoire oubliée, celui de Grange cherche au contraire à échapper à la contrainte du temps historique et renverse l'ordre de succession du devenir, dans un espace-temps impossible marqué par le choc verbal entre " demain " et " très loin ", que vient unir non moins bizarrement l'imparfait du verbe être. Cette étrange formule, qui pourrait figurer dans l'univers du conte, dissimule bien plus que l'angoisse conjurée de l'aspirant ; elle peut aussi se lire comme une devise de l'esprit de la Drôle de Guerre, ramenant l'individu Grange au rang de simple atome social fourvoyé dans une temporalité

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.6.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.7.

historique qu'il rejette sans espoir. Certes Aldo et Grange visent chacun un arrière-monde du temps, mais cette visée n'a pas la même finalité. Aldo, même s'il ne le sait pas encore clairement, veut réveiller et rajeunir le temps présent dans le feu baptismal d'une origine immémoriale. Grange espère au contraire trouver refuge dans une éternité concrète qui tient tout à la fois de la France médiévale et de la Gaule non encore asservie à Rome, une sorte de hors temps historique replié dans la virginité d'une nature inviolée.

Quoi qu'il en soit, la transformation de cette nuit d'attente renoue avec l'enchantement de la veille. Le texte le mentionne explicitement. C'est à nouveau le voyage vers Arnheim, dans sa version nocturne. Il se fait cette fois-ci par le moyen plus archaïque, et poétiquement plus fidèle à son modèle littéraire, d'une barque lâchée au fil des eaux. C'est également l'annonce de l'épilogue, ou comme la première tentative d'une fuite quasi définitive qui aura lieu dans les toutes dernières pages du livre, à la faveur de la débâcle. En outre, Cette nuit d'attente entre fleuve et falaises recroise sans pour autant la reproduire, la première nuit d'Aldo à l'Amirauté. Chacun s'endort, fenêtres ouvertes sur un monde inconnu hanté de sons furtifs. Mais si Aldo a l'impression de se glisser dans une quiétude statique anormalement familière, Grange se laisse au contraire entraîner vers un monde resté sauvage où se rejoue, mais sous une forme désormais menacée, semi fictive, la conscience retranchée de la vie immédiate. Mais il est vrai que dans son cas, le voyage liminaire n'a pas encore pris fin.

L'étape ultime de ce voyage est un nouveau parcours qui renouvelle l'espoir d'un détachement au sein monde lavé de la présence humaine. La similitude de cette seconde ouverture avec la première est à cet égard frappante : “ **Dès qu'on avait dépassé les dernières maisons de Moriarmé, le goudron cessait, tandis qu'on entamait les premiers lacets** ”. Comme dans le cas du voyage de la veille, le mouvement du parcours est déjà commencé lorsque débute la première phrase, donnant ainsi à entendre une seconde fois que l'aspirant ne maîtrise pas réellement le principe de son nomadisme militaire. Les deux phrases inaugurales de ce double parcours sont d'ailleurs construites sur le même modèle. Chacune est appuyée sur une locution conjonctive de temps. Toutefois, la préposition “ dès ” semble indiquer un sentiment de hâte qui n'apparaissait pas la veille, alors que la préposition “ depuis ” permettait au contraire de prendre la mesure d'un détachement serein et rassurant déjà parfaitement accompli lorsque son principal bénéficiaire en prenait peu à peu conscience. On retrouve cependant une même opposition entre l'espace sauvage de la vallée et les maisons signalant à la fois la ville et la “ laideur du monde ” qui lui est associée dans les deux phrases.

La formule est encore ici plus nette : “ **le goudron cessait, tandis qu'on entamait les premiers lacets** ”. C'est donc une sorte de frontière entre la civilisation et la sauvagerie primitive qui est franchie. La route devient une piste aussitôt associée à cette sauvagerie brutale par excellence qu'est le désert du Sahara. D'épais taillis forment un mur de part et d'autre de l'étroit chemin que remonte Grange, de même que la piste des Syrtis s'enfonçait parmi les joncs. Le passage du goudron à la terre brute, les chaos qui l'accompagnent jouent le même rôle indicateur dans les deux textes. Le chemin des Falizes se distingue à peine du paysage forestier dans lequel il s'engage : il est une simple laie forestière, dont le seul nom suffit à évoquer tout un monde d'animalité secrète : la laie est aussi bien la femelle du sanglier, animal réputé pour frayer ses propres

passées au milieu des fourrés, que l'étroite voie tracée de main d'homme au milieu des bois. Le chemin s'enfoncé de surcroît dans les taillis comme le train s'était engagé la veille " **entre de médiocres épaulements de collines couverts de fougères et d'ajoncs** " ⁵⁶². L'assimilation de la chaussée à un fleuve de pierres vient renforcer le lien avec le paysage initial du val de Meuse, il est vrai sur un mode plus austère. La similitude entre l'ouverture du *Balcon* et cette seconde journée apparaît encore dans d'autres formes grammaticales : " **A chaque virage en épingle à cheveux, la vallée se creusait** " ⁵⁶³, répond à " **Puis, à chaque coude de la rivière, la vallée s'était creusée** " ⁵⁶⁴. La réapparition du motif de la rivière ne renouvelle cependant pas celui du Domaine d'Arnheim.

Si la montée vers les Falizes éloigne progressivement Grange des brouillards d'en bas et libère une " **matinée (...) pleine d'un soleil transparente et fraîche** " ⁵⁶⁵, l'aspirant est aussitôt " **happé par le silence de ces bois sans oiseaux** ", qui semble faire planer une menace insidieuse sur le paysage solitaire. Ainsi, le sentiment de la présence immédiate n'est nullement pur de toute alarme. L'absence des oiseaux trahit une altération des données fondamentales de la nature. Celle-ci présente à la conscience une physionomie austère d'où la vie semble effacée, réverbérant à travers sa matérialité quelque chose de la hantise guerrière qui y circule déjà.

Celle-ci se confirme pendant l'arrêt à l'Eclaterie : la vue plongeante sur les vallées et les forêts ne révèle pas seulement la sauvagerie d'une contrée vide protégée de toute atteinte par ses forêts, ses falaises et les méandres de son fleuve. Moriarmé en occupe le cœur " **comme le fourmillon au fond de son entonnoir** " ⁵⁶⁶, et le paysage tout entier devient une carte parfaitement lisible dont la " **clarté sèche et militaire** ", la " **beauté presque géodésique** " appelle immédiatement cette réflexion silencieuse de Grange : " **ces pays de l'Est sont nés pour la guerre** ". Dès lors la valeur du regard s'inverse : les lointains ne se perdent plus derrière le rideau de fumée bleue de la veille ; tout l'espace est donné dans une clarté graphique qui ne laisse plus de place aux illusions. Cette fulgurance panoptique est un motif récurrent dans l'œuvre de Julien Gracq. Elle est constamment associée à un itinéraire, tout autant symbolique que géographique pour ce qu'elle donne à voir et à comprendre au personnage qui la subit. Albert déjà, terminait son parcours dans le château par une telle expérience visuelle.

A la fin du *Rivage des Syrtes*, Aldo laisse également planer un long coup d'oeil plongeant sur la ville basse et les campagnes d'Orsenna, tandis qu'il monte vers le palais du Conseil de Surveillance. Mais c'est dans le *Balcon* que le regard panoramique atteint sa quintessence dans cette parfaite identification du paysage et de sa carte. L'image de

⁵⁶² *Ibid.*, p.3.

⁵⁶³ *Ibid.*, p.7.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.3.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.7.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p.8.

l'horizon fluvial et forestier qui se révèle à Grange s'écarte d'autant plus du modèle onirique d'Arnheim qu'elle est aussitôt surchargée de signification fatale. Du point de vue militaire, ce n'est même pas “ **une très honnête coupure** ”, comme l'aspirant voudrait le croire, mais dans la langue du capitaine Vignaud une véritable “ **ligne mange-tout** ”.

Cette épiphanie cartographique et militaire du paysage appelle d'autres remarques. Elle signale d'une façon, particulièrement exemplaire dans l'oeuvre de Julien Gracq, qui comporte d'autres références à l'univers des cartes, combien la projection stylisée du réel sur le plan d'une lisibilité simultanément synthétique et analytique, constitue l'une des formes privilégiées du contact entre la conscience et le monde, point de contact ici dramatisé par la superposition de la géographie et de ce qu'on pourrait appeler le visage historique de la terre. Le géographe qu'est Julien Gracq ne pouvait en effet manquer d'accorder un rôle privilégié aux représentations globales du paysage. Les cartes sont le modèle par excellence de cette saisie panoramique des régions de la terre. Elles offrent au scrutateur l'aliment d'une rêverie qui est d'abord une prise de possession du paysage par celui qui en fouille tout le détail topographique, mais également une forme de voyage mental à travers l'espace-temps. La passion des cartes est d'autant plus forte chez Julien Gracq qu'elle est le prolongement ininterrompu d'une inclination enfantine.

Jean Louis Leutrat renvoie sur ce sujet à un passage très caractéristique de *La Forme d'une ville* : “ **Encore aujourd'hui, si je rouvre l'ouvrage, il m'arrive de me laisser entraîner une heure ou deux, fasciné, à regarder, à comparer, à superposer en imagination comme des calques les feuilles roses des plans des villes, qui étaient alors les seules images un peu précises que je me faisais de la France. Mais je n'avais d'yeux alors que pour quelques-unes : si le plan ne comportait pas le tracé en pontillés qui figurait le réseau des tramways électriques, je tournais la page, définitivement inintéressé** ”⁵⁶⁷. La carte est donc le support d'une intense activité imaginaire. Non seulement, elle est représentation de lieux réels qu'elle donne à voir dans leur totalité organique, tels les plans de ville, mais elle est encore l'objet d'une fascination explicite. Dans *La Presqu'île*, Simon éprouve une même fascination à la lecture de sa carte routière.

Toutefois, l'amateur passionné de cartes qu'est Julien Gracq ne se contente nullement d'une pure contemplation passive. Il construit en effet une représentation mentale à partir des données graphiques d'une ou de plusieurs cartes. L'objet cartographique imaginaire est donc une superposition de plans de ville saisis dans une vision instantanée dont on devine qu'elle n'a aucune finalité pratique, l'essentiel étant finalement de tout tenir sous son regard. La valeur érotique de ce regard est évidente et montre bien que les cartes sont bien, comme nous le supposions à propos de la chambre des cartes du *Rivage des Syrtes*, les médiums d'images auratiques grâce auxquelles se révèle bien davantage que la simple objectivité abstraite des schémas de paysages. Le hasard faisant bien les choses, ce sont des “ **feuillet roses** ” que l'amateur de plans de villes parcourt et superpose tout à loisir, avec la même curiosité souveraine qu'il met à évoquer dans *Lettrines* “ **le goût violent qu'on a soudain pour une robe fraîche de femme qui se déplisse avec le premier soleil d'avril** ”. Carte-feuillelet scrutée en

⁵⁶⁷ *La Forme d'une ville*, op. cit., p.780.

transparence et robe dépliée comme une carte sont ici comme deux faces de la même préférence. Le sens de cet investissement imaginaire est d'autant plus lisible que le rejet ou l'élection des cartes favorites est indiqué dans les mêmes termes que ceux de la fascination amoureuse, au point que le lecteur inattentif pourrait penser que Julien Gracq ne parle plus de plans de villes, mais bel et bien de femmes. La dimension auratique de ces visions cartographiques est d'ailleurs indirectement confirmée par Michel Murat.

Le motif de ces préférences n'est pas indifférent. Privilégier les plans de villes comportant le tracé des réseaux de tramway montre assez bien s'il le fallait que le regard cartographique de Julien Gracq est constamment actif et que la présence au monde ne se joue pas sous le seul mode de la contemplation. De même, si la découverte de la lisibilité cartographique du paysage vue du virage de l'Eclaterie correspond à un arrêt, elle se produit au cours d'un parcours, et devient elle-même un trajet du regard de l'aspirant médusé par ce qu'il voit. L'auteur, tout comme Simon dans *La Presqu'île*, désire suivre les tracés de parcours potentiels. Il s'agit donc de visiter et découvrir le monde à l'aide d'un véhicule magique, fût-ce simplement celui de l'imagination. Le tramway, en raison de ses nombreuses lignes, de sa fonction d'explorateur universel des zones urbaines les plus écartées les unes des autres, mais également pour cette autre raison qu'il est sans doute un équivalent électrique de la maison à vapeur de Jules Verne, joue ce rôle dès l'enfance de Lucien Poirier.

Les cartes ont donc joué un rôle d'autant plus grand dans l'imagination gracquienne qu'elles ont effectivement fourni les premières représentations précises de la France. Support de l'imagination voyageuse, elles ne sont donc jamais des catalogues d'images statiques, mais le premier album de la lecture nomade. Elles sont donc à ce titre de vrais objets magiques, comme le confirme explicitement une réponse faite à Jean-Louis Tissier dans un entretien de 1978 : ***“ J'ai gardé ici une sorte de naïveté. La carte est pour moi un objet vraiment magique : en quelques décimètres carrés, on a tout un pays sous la main et sous les yeux. J'ai un peu le sentiment de posséder un terrain ou une région quand je regarde la carte. Chaque année je m'en vais sur la route pour une dizaine de jours, dans une région déterminée, mais un peu au hasard des routes. En déjeunant, je regarde la carte routière. Je trouve cette consultation inépuisable. Les raccourcis, les possibilités dans tous les sens... Cette carte routière, qui n'a pas une grande valeur géographique, est une source de jouissance pour moi. Et puis il y a deux cartes qui m'ont particulièrement marqué : la carte d'état-major au 80 000° et la carte géologique au 80 000° aussi, qui est une sorte de talisman et qui a une beauté très particulière. J'ai quelquefois pensé à tapisser une pièce avec des cartes géologiques de cette espèce et je suis sûr que ce serait splendide. J'ai gardé toujours le plus possible de ces cartes géologiques chez moi. Je les ouvre de temps en temps, pas toujours dans un but scientifique, loin de là. C'est un très bel objet ; oui, un objet magique ”***⁵⁶⁸.

On ne saurait sans doute être plus explicite. A l'instar de Simon dans *La Presqu'île*, Julien Gracq aime lire des cartes routières à l'heure du déjeuner. Cet aliment cartographique relaye, prolonge et préfigure les inflexions des longs itinéraires nomades

⁵⁶⁸ Entretien avec Jean-Louis Tissier, PII, p.1206.

de ce voyageur solitaire. Les cartes ont de surcroît une valeur purement esthétique. Dans *Un balcon en forêt*, l'aspirant a beau frémir devant ce que lui révèle l'apparition cartographique du paysage, il n'en est pas moins sensible à sa beauté sévère. L'expérience ne se rapporte pas seulement à ce qu'elle signifie de menaces, elle s'ouvre encore de l'intérieur pour devenir une émotion esthétique. Le paysage calligraphique se donne littéralement à voir comme une systématique parfaite, d'autant plus parfaite qu'elle est porteuse d'un destin latent. Dans le cas de Julien Gracq, le rêve souvent caressé de tapisser une pièce de cartes géologiques, en raison de leur seule beauté apparente l'écrivain à certains créateurs contemporains qui associent l'exploration des formes à celle du monde et de ses représentations géographiques. Nous y reviendrons. La carte est en tout cas un talisman, un objet de fascination magique auquel l'auteur revient souvent, tout autant que certains des personnages de ses récits.

Mais l'apparition cartographique du paysage de Moriarmé ne se signale pas à l'attention pour cette seule raison. Il ne s'agit pas en effet d'une véritable carte, mais au contraire d'un véritable lieu que sa découverte par la vision panoramique en contre-plongée métamorphose, purifie, jusqu'à révéler une vocation historique de ce qui ne semblait que géographique. Cette révélation se produit à la fine pointe du regard alerté de l'aspirant, de telle sorte qu'elle apparaît comme une forme très singulière de la présence au monde. Celle-ci n'est plus seulement une stase du regard rêvant le monde par des moyens sensibles, mais une levée de temps à travers l'espace. La vue de Moriarmé devient donc une émanation de la substance historique elle-même, et fait coïncider un immémorial militaire avec une situation présente, celle de la drôle de guerre et de l'invasion à venir. Comme toutes les images auratiques, elle dialectise des valeurs et fonde des origines. Ainsi, le paysage n'est pas seulement un lieu, possédant une certaine physionomie purement géographique ; il possède une vocation en raison de sa morphologie et de sa situation géographique au voisinage d'une frontière. La matière du paysage le prédispose en effet de toute éternité, c'est-à-dire depuis la base de son inactualité naturelle, à une éventuelle assomption historique que la conscience de Grange ne peut manquer de reconnaître, exactement comme un mystique voit le divin dans l'épiphanie d'un phénomène ou un fidèle lit l'inspiration prophétique sur le visage d'un orateur.

La vue de Moriarmé est par excellence ce que Julien Gracq nomme un “ **paysage-histoire** ”, montrant par là que l'historicité n'est pas tant une affaire d'engagement collectif qu'une matière du monde oeuvrée par les hommes et reconnaissable par tout regard qui se porte sur elle avec attention. Dans son entretien avec Jean-Louis Tissier, Julien Gracq propose une première définition de ce type de paysage : “ **L'Ardenne, c'est un paysage-histoire. Ce que j'appelle un paysage-histoire, la Vendée en donne un très bon exemple. Avant la Révolution, il n'a pas d'existence, pas même de nom : c'est une région de confins(...) On ne le décrit pas : c'est une région sans routes, sans villes, qui n'intéresse personne, qui n'a pas de physionomie autonome. Et puis intervient l'insurrection de 93 qui correspond géologiquement (...) au pourtour du Massif armoricain, limite qui est restée (...) très longtemps une limite sur le plan politique. Cet événement historique a donné une unité distinctive à un paysage qui n'était pas perçu. Il a été le lieu de la guerre des haies (...) Tout ce pays semble après-coup machiné pour une**

insurrection rurale ⁵⁶⁹.

Ces remarques initiales permettent de mieux comprendre la stupeur de Grange devant la vue de Moriarmé. En effet, le paysage-histoire n'est pas d'emblée ce qu'il manifestera. Comme le dit si justement Julien Gracq, il ne se révèle qu'après-coup, c'est-à-dire par un effet retard dû à l'événement qui permet de le qualifier et de lui assigner une signification. D'amorphe et innomé qu'il était, le paysage trouve un point d'origine temporel qui rejaillit sur lui pour le définir de toute éternité. On pourrait presque dire qu'il s'agit là à l'échelle géographique d'un destin auratique, porté par la conscience historique qui détache une région du monde de son anonymat et de son intemporalité pour lui prêter une puissance spécifique. Cette puissance spécifique, une fois qu'elle est acquise, donne le sentiment que ce paysage a toujours été disposé selon la logique des événements qui ont permis sa manifestation dans la trame du temps humain, et donné à ces mêmes événements, bien plus qu'un théâtre, une scène neutre et interchangeable, mais une matière spécifique sans laquelle ils n'auraient jamais trouvé leur consistance spécifique, comme par exemple celle qui fait associer la révolte des Chouans et **“ les chemins creux, les champs-forteresse, entourés de haies vives, les landes où les gens s'égaillent et disparaissent ”** ⁵⁷⁰.

La suite de l'entretien avec Jean-Louis Tissier confirme pleinement cette impression. Julien Gracq y analyse finement la dialectique de l'espace-temps réversible sur laquelle prend appui la conscience : **“ Ce que je veux dire en parlant de paysage-histoire, c'est qu'il s'agit de pays dont les traits expressifs ne sont apparus vraiment qu'à la faveur d'un événement historique (...) et c'est le fait d'une confluence où l'histoire et la géographie se mêlent d'une façon exceptionnellement étroite. Un coup de baguette de l'histoire fait naître un paysage ”** ⁵⁷¹. Revenant au cas des Ardennes, l'auteur poursuit : **“ Pour l'Ardenne, c'est un pays très beau, assez sombre (cela frappe les visiteurs, même César qui n'était pas sentimental, dans le Commentaire de la guerre des Gaules, il dit que “ la forêt est sombre et pleine de terreurs ”). C'est un pays sombre parce que c'est le pays de la catastrophe militaire : trois fois de suite, cela a été un lieu de désastres : en 1870 à Sedan, en 1914 où le Plan 17 s'est effondré dans les Ardennes, et en 40, où la percée de la Meuse à Sedan, Monthermé, Dinant, a décidé de la campagne Cela donne un élément dramatique ”** ⁵⁷². Dans les *Carnets du grand chemin*, l'auteur revient une dernière fois sur la notion de paysage –histoire et requalifie une nouvelle fois les raisons qui situent le massif des Ardennes dans cette catégorie : **“ L'Ardenne est pour moi un de ces paysages-histoire : elle ne parlerait pas, quand je la revois et la traverse, aussi fort qu'elle le fait à mon imagination, si, à la seule image de la forêt d'Hercynie sans chemins et sans limites que nous avons conservée chez nous, elle ne superposait**

⁵⁶⁹ *Id.*, p.1202.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.1202.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p.1202-1203.

⁵⁷² *Ibid.*, p.1203.

celle de la forêt de Teutobourg, inquiétante à force de silence, par trois fois grosse des légions d'Arminius ”⁵⁷³. Le paysage-histoire n'est donc pas seulement, comme l'exemple de la Vendée pourrait le laisser supposer, la résultante d'un seul événement. Il est plutôt le produit d'une sédimentation dans la mémoire collective et individuelle, autour de la nodosité d'un ou de plusieurs faits marquants. Ainsi, le paysage des Ardenne apparaît comme un palimpseste d'épisodes remarquables qui nourrissent l'imaginaire et se reportent a posteriori sur lui pour lui prêter une forme d'inquiétante étrangeté particulière. Ce n'est pas celle du monde pur offrant à l'esprit l'image de sa présence énigmatique, sous la forme d'une angoisse métaphysique, mais celle d'un monde oeuvré par l'action des hommes à laquelle est venue s'ajouter un travail de la littérature, *Commentaire* de César, récit de l'anéantissement de Varus, dans les *Annales* de Tacite, double réécriture des lieux par les catastrophes modernes et leur analyse militaire.

Le paysage-histoire de Moriarmé, nom fictif du Monthermé ardennais, est donc un paysage écrit, sur lequel jouent les récits et les projections imaginaires, à commencer par celles que Julien Gracq lui-même dirige vers lui : “ **C'est un pays qui m'a frappé. C'est un pays qui est pour moi légendaire, fabuleux, féérique** ”⁵⁷⁴. Ce que voit donc l'aspirant, lorsqu'il découvre la vue cartographique de l'Eclaterie est justement ce paysage écrit, travaillé par le dépôt des époques, des guerres, des textes et des rumeurs, qui remonte en une nouvelle figure du temps pour mieux révéler sa nature profonde de signal et de piège. Le malaise qu'éprouve alors l'aspirant, et qu'il retrouve ensuite intact, chaque fois que descendant chez le capitaine Varin il retrouve la sombre perspective de la guerre proche, n'est que la traduction affective en lui de ce paysage d'inquiétante étrangeté militaire.

Dénaturé, renaturé par l'Histoire, le lieu produit une image spectrale qui est celle d'une stratification malsaine de faits et de dire, de sorte que le val de Meuse et son coude de Moriarmé deviennent les opérateurs d'un véritable malaise civilisationnel. Image fantôme, image symptôme, il devient alors la représentation topologique d'une défaite annoncée. Car le paysage-histoire ne se contente pas d'être fidèle à une origine indéterminée : “ **Ces paysages de l'Est sont nés pour la guerre, pensa Grange** ”⁵⁷⁵. Il s'origine à nouveau dans chaque circonstance historique nouvelle, réactualisant sa vieille disposition immémoriale. Sa brusque lisibilité le tire du terreau des réminiscences et des légendes pour le projeter à nouveau dans le devenir historique en gestation.

La particularité ultime du paysage-histoire gracquien est enfin sa paradoxale vacuité. L'homme n'y est pas présent, si ce n'est comme spectre anonyme devenu objet de légendes, à l'image des légions de Varus, ou ici diorama montrant des maisons, des rues et une place. Intemporel, il est aussi desserti de l'humanité familière et ne présente par exemple aucun piéton, fût-il réduit à l'état de silhouette minuscule. Entre nature et historicité, il n'assigne de place, externe, qu'au seul regard qui le contemple et le

⁵⁷³ *Carnets du grand chemin*, op. cit., p.989.

⁵⁷⁴ *Entretien avec Gilbert Ernst*, 12 juillet 1971, station régionale Inter-Lorraine Chmapagne-Ardenne.

⁵⁷⁵ *Un balcon en forêt*, op. cit., p.8.

découvre dans sa vérité nue. D'autres écrivains contemporains évoquent également des lieux qui relèvent de la notion gracquienne de paysage-histoire, comme par exemple Claude Simon.

Ainsi, au début de chapitre VII du *Vent*, l'évocation du paysage des Corbières devient l'occasion d'une réminiscence historique : “ (...) **parcourant avec ma moto les routes et les chemins de la région sur les chapelles romanes qui parsèment les collines caillouteuses et grises, bâties ou plutôt surgies comme une excroissance du sol, près d'un torrent jalonnant de loin en loin la fantomatique théorie de pèlerins et de pillards morts, de moines, de hordes migratrices qui foulèrent ces mêmes collines pelées, (...) le même rivage plat le long duquel (...) courent maintenant les cars de la Compagnie du littoral, s'arrêtant dans les villages pour laisser monter et descendre quelques paysans à têtes craquelées de Hittites, de Latins, de Wisigoths ou d'Arabes : échantillons laissés par chaque passage de peuple, chaque invasion, retenus pour ainsi dire par la terre (ou les femmes ce qui est la même chose), prélevés par elle (ou par elles)** ”⁵⁷⁶.

Contrairement à Julien Gracq, Claude Simon établit une continuité torrentueuse entre la terre, dans son aspect géographique le plus élémentaire, les bâtiments et les foules humaines métissées socialement et ethniquement. Ce sont elles les véritables sédiments qui font du paysage le topos d'une Histoire en écoulement perpétuel. Il n'y a pas de vocation du lieu, pas d'élection par un haut fait, mais une succession de vagues de migrations qui déferlent sur le sol et se laissent capter par lui au point de donner naissance à des générations aux visages terreux, qui semblent tout autant que les chapelles des nodosités surgies du sol. Il n'y a plus à proprement parler de paysage, mais plutôt des territoires-histoire, des peuples-histoire où sol et matériau humain ne sont que deux modalités d'une même réalité substantielle. Il n'y a d'ailleurs plus réellement d'Histoire, au sens usuel du terme, puisque les vagues de migrations et de métissages sont presque de simples processus biologiques.

Telle n'est pas la vision gracquienne du paysage-histoire. Celui-ci n'exprime pas la coulée des générations, mais se rapporte presque toujours à l'idée de disparition de l'élément humain. Plus qu'un paradoxal lieu d'absence, le paysage-histoire apparaît en effet comme une machine à effacer la présence des acteurs qui s'y aventurent. C'est par exemple le cas du paysage vendéen dont les “ **champs-forteresses permettent au combattants de disparaître comme par enchantement après le combat ou de se fondre dans la nature – à l'image des Chouans décrits par Balzac que Julien Gracq cite précisément dans ce passage. De la même manière, le paysage des Ardennes est un lieu d'engloutissement. La forêt est “ trois fois grosse des légions d'Arminius ”**, elle est le lieu où les batailles décisives de 1870, 1914 et 1940 ont sombré dans la catastrophe. Le capitaine Vignaud déclare enfin à Grange : “ **J'appelle ça une ligne mange-tout** ”⁵⁷⁷.

Cette capacité d'absorption est pourtant celle sur laquelle l'aspirant compte pour se

⁵⁷⁶ *Le vent, tentative de restitution d'un retable baroque*, Minuit, Paris, 1975, p.103.

⁵⁷⁷ *Un balcon en forêt, op. cit.*, p.8.

prémunir de la menace de la guerre et de ses signes, par une curieuse inversion de valeurs. Qu'est-ce à dire ? Le paysage-histoire gracquien n'a, de toute évidence, pas la prosaïque et rugueuse simplicité des territoires de migration et de métissage séculaire qu'évoque Claude Simon. Infiniment plus mystérieux, il n'est pas pour autant moins "réel", si ce mot ambigu peut ici avoir un sens. La solitude du regardeur qu'est Grange devant le paysage cartographique de Moriarmé peut s'expliquer de plusieurs manières. D'une part, le paysage vidé de l'homme renvoie évidemment à l'idée de défaite, à celle de cimetière. D'autre part, l'Histoire elle-même relève d'une sorte de "légende des siècles" filtrant de la matière des lieux. Si elle s'origine à nouveau, et origine avec elle les paysages qu'elle affecte, dans chaque situation inédite, elle finit par se confondre avec le monde sur lequel elle imprime sa marque, non pour exprimer des nécessités biologiques de l'espèce humaine, à peine sublimées dans le rythme des civilisations et des peuples en déplacement, mais pour cette raison plus fondamentale encore, que selon le modèle poétique de la "plante humaine", Julien Gracq ne sépare pas radicalement les sujets conscients du monde où ils agissent.

Ce n'est pas que la terre soit une sorte de matrice accouchant et absorbant successivement les générations qu'elle produit et dont elle se nourrit, comme chez Claude Simon, mais plutôt que l'homme a beau faire, il est toujours relié de manière sensitive à la nature qui existait avant lui et existera encore après sa disparition. L'impersonnalité singulière du paysage-histoire tient à cet effacement, ou encore à ce passage au second plan des individus qui sont moins des acteurs volontaires qu'ils ne profitent d'un contexte naturel dans des circonstances favorables pour lui prêter une identité spécifique. Le paysage-histoire est un dévoreur d'hommes, qu'il provoque leur perte, ou qu'il les tienne sous sa fascination à demi admirative, à demi craintive, comme c'est le cas de Grange. Il est bien davantage porteur de l'événement qui le révèle que des êtres par l'intermédiaire desquels s'effectue cette révélation.

En outre, Julien Gracq montre que l'Histoire n'est pas simplement, comme la version simonienne des territoires-histoire et de leurs torrents de peuples résurgents l'affirme, un processus prosaïque intéressant la possession du sol, des biens, des femmes, la reproduction et la transmission. L'Histoire est aussi un travail du rêve, une oeuvre de l'imaginaire, que celui-ci projette sur le monde des figures de féerie ou de cauchemar. Dans la suite du récit, le personnage de Mona, mi-elfe, mi-vampire, personnifie cette double tendance déjà active dans la relation du voyage liminaire vers les Falizes. Dans le cas particulier de Grange, il est vrai, la perception de l'Histoire prend la forme d'une résistance contre l'évidence du péril, mais elle est aussi l'instrument d'une expérience de l'immanence qui ne se ferait pas sans elle, car c'est précisément sur fond de monde alerté puis soumis aux forces de la guerre que l'aspirant peut ouvrir le réel et s'introduire dans la faille d'un monde immémorial restauré dans sa toute sa plénitude.

D'une manière générale, la montée aux Falizes ne cesse donc de proposer des signes ambivalents au regard attentif de Grange. Au fur et à mesure que se poursuit la montée, le paysage gagne en sauvagerie animale au point où les layons qui fuient à travers les arbres sont explicitement comparés à des passées de bête. La piste principale évoque quant à elle l'univers atemporel des bois magiques : elle est en effet jalonnée de silhouettes étranges qui sont tour à tour celle d'un personnage en pèlerine ou d'un sapin

détachant sa masse sombre sur un fond plus clair. Comme le note Bernhild Boie “ **la rencontre possible qui s’annonce ici, c’est d’abord celle de Mona, (...), mais aussi, par un effet de contrepoint si caractéristique du récit, celle des chars ennemis surgis de la forêt** ”⁵⁷⁸. Un peu plus loin, Grange aperçoit “ **une auge de pierre enterrée au bord du chemin** ” dont le mince filet d’eau ajoute “ **au silence de forêt de conte** ”⁵⁷⁹. Il y a là comme une borne marquant le seuil d’un domaine féerique où se défont les attaches ordinaires, dont on verra par la suite qu’il ne doit justement son caractère d’enchantement, de paysage de conte, qu’à son inscription dans l’atmosphère angoissante de l’attaque en suspens. Le monde rêvé du recours contre la guerre apparaîtra bien alors, ainsi qu’on le verra bientôt, comme l’une des faces de cette rêverie d’intemporalité et d’immanence, suscitée par le contact entre la conscience inquiète et la matérialité diffuse de l’Histoire accumulant ses réserves d’énergie destructrice aux avant-postes de la frontière.

La question de Grange : “ **Où me mène-t-on** ” ? et la façon dont son esprit continue de flotter “ **dans un calme plaisant** ”⁵⁸⁰ en dépit des calculs kilométriques indiquant la proximité de la frontière, achèvent de déporter l’itinéraire dans le registre de la pérégrination magique. Il n’est pas étonnant que l’aspirant renoue alors avec les désirs de la veille. De même qu’il se plaisait à croire que le train vide parcourait la vallée “ **pour le seul plaisir de courir dans le soir frais, entre les versants des forêts jaunes** ”⁵⁸¹, il ne souhaite à présent “ **que continuer à rouler dans la matinée calme, entre ces fourrés mouillés qui sentaient la bauge et le champignon frais** ”⁵⁸². Le voyage y retrouve sa forme pure, celle d’un glissement indéfini sans origine ni but, dans l’intimité d’une nature sauvage et rajeunie. Ainsi débarrassé de toute espèce de pesanteur il est est une fugue heureuse d’ascendance rimbaldienne.

Une fois de plus l’échappée-belle est pourtant contrariée. Le chemin conduit quelque part, dans une sorte de no man’s land, au double sens du terme. Le grincement de ressorts de la camionnette, la bifurcation à gauche rappellent discrètement le motif de la menace latente, tandis qu’au fond de la “ **trouée herbue** ”⁵⁸³ qui sert de dernière voie d’accès, Grange aperçoit enfin la maison forte, non désignée ici selon son appellation militaire, mais seulement du point de vue de la surprise que son apparition provoque chez l’aspirant. Le long parcours s’achève par la coïncidence de deux mondes étrangers venus à la rencontre l’un de l’autre : celui du réserviste rêveur, rappelé sous les drapeaux par la déclaration de guerre, et celui de cette aberrante maison où se conjuguent les deux faces

⁵⁷⁸ Note 2 de la page 8, p.1315.

⁵⁷⁹ *Un balcon en forêt*, op. cit., p.9.

⁵⁸⁰ *Id.*, p.9.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p.4

⁵⁸² *Ibid.*, p.9.

⁵⁸³ *Ibid.*, p.9.

de magie et de cauchemar créées par la guerre : “ **une sorte de chalet savoyard emmêlé dans les branches, tombé comme un aérolithe au milieu de ces fourrés perdus** ”⁵⁸⁴.

Si la comparaison de la maison forte avec un aérolithe réactive en filigrane la référence à Edgar Poe par le relais d’une allusion discrète à Mallarmé, elle inaugure aussi le motif récurrent des catastrophes cosmiques et du bombardement. Les fourrés des Falizes ont beau être perdus dans la solitude toute relative des Ardennes, ils ne pourront pas échapper à l’irruption d’étranges visiteurs “ Vous êtes chez vous ”⁵⁸⁵, a-t-elle une valeur équivoque. Le chez-soi prétendu est bien plutôt un avant-poste périlleux que sa solitude enchantée rend d’autant plus vulnérable. Faux point d’arrivée, il est tout au contraire le seuil d’un autre itinéraire plus intérieur, prenant la forme d’un combat passif contre l’inéluctable. Une fois encore, le parcours liminaire n’est qu’un acheminement conduisant le héros gracquien sur la lisière d’un autre monde où l’essentiel va se jouer. L’essentiel, c’est-à-dire le conflit dialectique et révélateur de la substance historique et du monde sans âge auquel aspire Grange, selon la vocation symbolique de son grade.

4) : Itinéraire en omnibus de Paris-gare du nord à Bray-la-Forêt

Le prélude du *Roi Cohetua* propose aussi le récit d’un voyage préliminaire de Paris-gare du Nord à Bray la Forêt. Comme dans *Un Balcon en forêt*, un personnage solitaire traverse des campagnes désertées à bord d’un train très probablement vide. Toutefois, l’ouverture du récit ne commence pas par ce voyage mais par un préambule qui est déjà une sorte de parcours accéléré à rebours dans la mémoire du narrateur et la durée historique de la guerre de 1914, de sorte que le seuil de ce récit consiste en une véritable plongée dans la matière de l’Histoire, revisitée, puis traversée et franchie au cours du voyage en train, sans être pour autant abolie, puisque que le narrateur vivra une étrange soirée et une nuit de prestiges amoureux, placées sous le double signe sonore des canonnades et de la mort probable de l’aviateur Jacques Nueil.

Le statut de journaliste parlementaire de ce voyageur anonyme lui permet en effet de faire coïncider l’expérience individuelle de la guerre et la connaissance objective de ses rouages et de sa signification d’ensemble. Bien que cette ouverture ait en apparence le caractère d’un simple rappel historique destiné à fixer un cadre au récit, de manière assez classique, elle présente toutefois l’intérêt de condenser en peu de lignes une atmosphère particulière, de rendre plausible une expérience très singulière qui en est la résultante, et se présente comme une autre face de la guerre. L’Histoire violente n’est pas seulement un “ orage d’acier ” permettant à de jeunes gens de découvrir une signification héroïque et métaphysique à leur existence combattante. Plus sourdement, elle devient l’occasion d’une transgression sacrificielle où mort et érotisme joignent et renversent l’une dans l’autre leur valeur usuelle.

La raison d’être de cette ouverture tient donc au goût typiquement gracquien pour les

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p.9.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p.9.

situations de basculement historique dans lesquelles montent et s'accumulent les signes énigmatiques. La guerre y apparaît comme un travail cosmique bien plus que comme un événement intéressant seulement les hommes ; quelque chose d'archaïque et de tellurique se manifeste toujours en elle, ce dont témoignent ici les références aux paysages horizontaux, aux sols limoneux ou glaiseux, l'image de la guerre “ **tuillant vaillamment la terre à grandes pelletées** ”⁵⁸⁶, ou celle des “ **rues boueuses de Moscou et de Petrograd** ”⁵⁸⁷. Tension, entre-deux hésitant de l'Histoire en suspens, enfouissement du ciel et des esprits dans une attente “ **peuplée de fatigues pesantes, de rêves prophétiques** ”⁵⁸⁸ caractérisent ce rapide parcours de la mémoire historique et fournissent au récit sa charge indispensable de malaise. Quoi que cette ouverture n'exerce pas le même pouvoir de fascination que d'autres seuils dans l'oeuvre de Julien Gracq, elle joue bien le rôle d'un générateur. Elle reflète également, il est vrai sur un mode mineur, la mutation progressive de l'oeuvre de la fiction pure vers une écriture de la déambulation et de la pérégrination biographique déjà commencée avec *Lettrines I* et *Lettrines II*.

Comme dans *Un balcon en forêt*, le voyage ferroviaire est commencé lorsqu'il est mentionné pour la première fois. Toutefois, au lieu de l'imparfait qui déportait vers un lointain déjà indéfini l'origine du voyage, le gérondif “ **En quittant Paris par la gare du Nord, dans cet après-midi de la Toussaint** ”⁵⁸⁹, confère un autre rythme à ce départ. Lenteur du train, torpeur, horizon bouché par des voiles d'eaux, paysage de banlieue désolée, vision des cimetières envahis par une triste foule où seuls les mutilés et les infirmières sont identifiables, tout confère à ce parcours la solennité d'une marche funèbre.

L'absence du “ je, qui ne reparaitra qu'au paragraphe suivant, lorsque le train aura enfin dépassé ce paysage urbain et gagné la campagne vide, est à cet égard significative. Même lorsque le convoi parvient à laisser derrière lui les derniers “ **rappels délavés** ”⁵⁹⁰ de cette atmosphère de commémoration militaire, ni le paysage, ni les pensées du narrateur n'échappent à la pesée morose de la guerre. Le train ne se lance pas dans une course pour le plaisir au milieu des forêts glorieuses, loin de la laideur du monde et des villes mesquines, il est seulement un “ **train de grande banlieue, traînard et désœuvré** ”⁵⁹¹. L'ensemble de ce passage s'apparente, plus que tout autre dans l'oeuvre de Julien Gracq, certaines descriptions de Claude Simon, notamment celles sur lesquelles s'ouvre *L'Acacia*, ou l'évocation des mutilés de l'après-guerre dans *Le*

⁵⁸⁶ *Le roi Cophtua*, PII, p.489.

⁵⁸⁷ *Id.*, p.490.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p.491.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.491.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p.491.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.491.

Tramway. La même boue, les mêmes pluies, les mêmes personnages de militaires en capote et d'infirmières, composent ce tableau d'un monde en dissolution funèbre que n'éclaire de façon sinistre que les couronnes de fleurs mortuaires et les drapeaux tricolores. Jamais la vision de la guerre comme amoncellement de tristesse et de laideur n'aura atteint chez Julien Gracq un tel prosaïsme⁵⁹².

Ici, point d'échappée-belle ; d'emblée, le voyage s'enlise dans la déception : “ **les perspectives de la journée à la campagne que j'avais devant moi me paraissaient de moins en moins engageantes** ”⁵⁹³, déclare le narrateur. Contrairement à Grange qui s'abandonne à l'ivresse de l'enchantement et n'a d'yeux que pour les hautes falaises couronnées de forêts éclatantes, Le narrateur du *Roi Cophetua* détourne son regard du paysage horizontal, incolore et maussade qu'il traverse, et le reporte sur les journaux, retrouvant aussitôt la guerre dans le détail de ses derniers événements et de ses présages les plus inquiétants. La contradiction entre les deux voyages en train est encore renforcée par une série d'échos entre les deux textes qui les mettent en scène. Tandis que Grange se renversait confortablement contre son siège en fumant un cigare, le narrateur doit ici se rencogner et se pelotonner dans son manteau⁵⁹⁴. Il ne s'abandonne pas comme Grange au plaisir du rêve éveillé et ne se plaît pas à penser qu'il arrive au Domaine d'Arneim, mais tombe “ **dans une espèce de somnolence** ”⁵⁹⁵ hantée par des représentations imaginaires du chaos révolutionnaire en Russie.

Nul enthousiasme ne vivifie ces représentations hallucinées ; la neige est déjà gâchée par “ **les pas de millions de bottes lourdes tournant en rond comme dans une caserne en folie** ”⁵⁹⁶, et le motif initial de la boue reparaît avec elles. Ici encore, le Julien Gracq de 1970 fait songer à Claude Simon. L'évocation de la Révolution russe n'a rien de sublime ni d'héroïque ; elle se réduit ici à la vision des bottes décrivant un cercle insensé dans la matière d'une neige abîmée. De la même façon, dans *Le Palace*, l'état d'esprit désabusé du héros découvrant l'envers de la guerre d'Espagne s'exprimait par d'insistantes images de dégradation matérielle et de piétinement. Ces images sont aussitôt relayées par celles des souvenirs de guerre du narrateur, sous l'influence “ **d'un détour par les marais de l'Yser** ”⁵⁹⁷. Rien ne permet de dire que ce détour fait partie du parcours réel du train ou qu'il est une simple inflexion des pensées désœuvrées qui se succèdent dans la conscience du narrateur. Il se peut en effet que le détour soit réel, lié à

⁵⁹² Cependant, ce spectacle est aperçu depuis le train : comme Grange, le narrateur quitte le monde gris de la laideur plutôt qu'il n'y pénètre.

⁵⁹³ *Le Roi Cophetua*, op. cit., p.491.

⁵⁹⁴ La différence entre Grange et ce narrateur tient donc à l'esprit du voyage plus qu'à la situation fondamentale, tous deux se préparant à vivre une sorte de désertion au beau milieu du cylcone guerrier.

⁵⁹⁵ *Le Roi Cophetua*, op. cit., p.492.

⁵⁹⁶ *Id.*, p.492.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p.492.

la courbure de la ligne ou motivé par une nécessité militaire. L'association d'idées qui conduit des marais de l'Yser à "**l'hiver noir du front qui commençait**"⁵⁹⁸ indique peut-être un processus entièrement intérieur, le détour se faisant seulement dans la pensée somnolente.

Quoi qu'il en soit, ce cheminement d'Yser à hiver est encore un retour puisqu'il fait resurgir la présence immédiate de la guerre. Cette présence immédiate se manifeste simultanément comme la perspective angoissante des batailles à venir, mais également comme un reflux de la mémoire du narrateur vers son tout proche passé de combattant. Ayant été réformé à la suite d'une blessure et ayant pu reprendre son activité de journaliste parlementaire, "**les souvenirs du feu**", pourtant récents, lui paraissent "**déjà un autre monde**"⁵⁹⁹, bien qu'une obscure mémoire sensitive s'éveille régulièrement "**à chaque retour des pluies d'automne**"⁶⁰⁰. Ainsi, même si les marais de l'Yser ramènent "**à l'hiver noir du front**"⁶⁰¹, le train ne ramène quant à lui "**personne au front**"⁶⁰², puisqu'il est vide et que son unique passager est un civil. Voyage vers la lisière du front, détours géographiques ou mentaux, cycle d'obscurs souvenirs saisonniers, coïncident donc pour former le dessin d'un étrange parcours qui annonce toute la suite du récit, à commencer par la cause première de ce voyage de Toussaint.

Contrairement au cas du *Rivage des Syrtes* et d'*Un balcon en forêt*, le voyage liminaire du narrateur et principal personnage du *Roi Cophetua* n'a de caractère que privé. Bien davantage que celui de Grange, il est donc en principe une véritable échappée-belle au milieu de la guerre à laquelle il n'échappera pourtant que pour mieux s'y replonger sous une forme insolite, par l'intermédiaire de la servante-maîtresse de Jacques Nueil. Pourtant ce n'est nullement ainsi qu'il est vécu par son protagoniste. Qu'il ait justement lieu le jour des morts et ne montre des hommes qu'une foule mélangée d'infirmières et de mutilés visitant des cimetières, annonce sa signification rituelle et initiatique. Ce n'est à vrai dire qu'à la fin du texte, dans l'ultime paragraphe qu'il deviendra une authentique échappée-belle localisée dans l'espace temps réduit d'un dimanche à Braye-la-Forêt. Cette bulle de temps n'apparaîtra d'ailleurs au narrateur que pour ce qu'elle est : une faille à l'intérieur de la substance compacte de la guerre.

Initialement, ce voyage repose sur une invitation qui semble détachée du contexte historique au sein duquel elle fait signe, mais celle-ci n'est explicitement indiquée qu'au terme d'un rappel biographique concernant Jacques Nueil, ou plus exactement, le peu de choses que le narrateur sait de ce très paradoxal ami, de sorte que le motif de ce voyage est doublement encadré par le rappel de la vie collective, à travers l'état civil de Jacques Nueil. Le but du voyage est d'abord limité à cette seule perspective : "**Je songeais que**

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p.122.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p.492.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p.492.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p.492.

⁶⁰² *Ibid.*, p.492.

*j'allais revoir Jacques Nueil*⁶⁰³ - c'est bien d'un songe qu'il est effectivement question, puisque le narrateur ne reverra nullement l'ami vers lequel il chemine, mais vivra finalement à La Fougeraie une étonnante nuit fantastique⁶⁰⁴. Au moins théoriquement, l'itinéraire du narrateur est motivé par des retrouvailles amicales, retrouvailles éphémères, puisque les deux protagonistes ne disposent chacun que d'une brève journée. Une autre différence essentielle se manifeste alors entre *Un balcon en forêt* et *Le Roi Cophetua*.

Non seulement la durée du séjour à La Fougeraie est circonscrite dans l'espace de quelques heures - alors que Grange passera plusieurs mois aux Falizes avant de trouver refuge dans la maison de Mona, au lendemain de l'invasion allemande - mais il s'agit du rendez-vous de deux voyageurs venant chacun à la rencontre de l'autre avant de repartir séparément. Ici, le voyage liminaire à travers l'épaisse substance de la guerre est en principe un double parcours en miroir dont La Fougeraie et sa mystérieuse habitante constituent le point focal. Toutefois, dans la mesure où l'un des deux protagonistes manquera le rendez-vous, seul un voyage fantôme répondra donc à celui qu'entreprend le narrateur. Mieux encore, c'est ce voyage apparemment destiné à de simples retrouvailles qui deviendra lui-même un cheminement spectral au séjour des morts, ménagé par les circonstances du conflit.

Cette dimension singulière transparaît déjà dans les indications biographiques concernant Jacques Nueil. A peine vient-il de déclarer que la perspective de revoir son ami est la seule "**petite flamme chaude**" qui trouve "**cette humidité de déluge**"⁶⁰⁵, le narrateur avoue au paragraphe suivant : "**Je le connaissais peu**". Non seulement Jacques Nueil est un ami de fraîche date, irrégulièrement rencontré "**dans les années qui précédaient la guerre**"⁶⁰⁶, mais le portrait qui est donné de lui ne permet guère de définir une individualité. Jacques Nueil est un être multiple, changeant, contradictoire, nomade, dont l'existence est un parcours d'insaisissable comète. Son dandysme supérieur l'apparente à Allan, mais sur un mode mineur.

Il fait aussi songer à tel jeune snob de Balbec qui se révélera par la suite un écrivain de premier plan. De fait, le moi social de Jacques Nueil dissimule la personnalité secrète d'un compositeur que le narrateur avoue plus mal connaître encore. Si ce portrait fébrile déçoit peut-être un peu, il a tout au moins le mérite de déréaliser Jacques Nueil et de préparer le lecteur à sa présence spectrale. Derrière son apparence conventionnelle de figure hybride empruntant ses principaux traits sociaux à une série de références obligées - mondanité datée, mythe du génie secret caché dans son repère, littérature savante ou populaire, dandysme militaire de la Grande Guerre - le personnage de Jacques Nueil dissimule un maître en fantasmagorie aussi habile que son créateur, l'écrivain réel Julien Gracq, auteur du *Roi Cophetua*. Peut-être ce portrait "manqué" n'est-il qu'un piège, une

⁶⁰³ *Ibid.*, p.492.

⁶⁰⁴ L'intervention de la servante-maîtresse correspond sur un tout autre mode à celui de Mona et souligne le lien des femmes avec la mort, dans un monde parallèle à celui de la guerre.

⁶⁰⁵ *Le Roi Cophetua, op.cit.*, p.492.

⁶⁰⁶ *Id.*, p.492.

sorte de miroir aux alouettes des stéréotypes littéraires conçu dans le seul but de rendre plus étrange l'enchantement de la nuit passée à La Fougeraie. On ne saurait nier qu'il sert ici de leurre et conduit le lecteur tout autant que le personnage du narrateur installé dans le train, sur une fausse piste. Comme dans *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*, le voyage liminaire est ambigu. Ce qu'il promet n'est jamais tout à fait ce qu'il finit par offrir, et c'est aussi de cette duplicité qu'il tire sa puissance d'enchantement. En cela même, il est toujours initiatique⁶⁰⁷.

En outre, l'étrange portrait du dandy sportif d'avant-guerre, dans le nouveau contexte de l'hypothétique rencontre, n'est pas sans faire songer aux déformations révélatrices que le même conflit de 1914-1918 fait subir aux personnages de Marcel Proust dans *Le Temps retrouvé*. Il est vrai que le propos de Julien Gracq n'est pas pour autant de dépeindre les mutations subjectives et sociales des mondains jetés dans la tourmente de la Grande Guerre, mais à partir de cet événement, d'ouvrir la porte énigmatique d'une expérience intérieure d'un tout autre ordre qui est aussi un acte de transgression baptismale⁶⁰⁸.

Dès lors, on comprend mieux la raison pour laquelle, le télégramme envoyé par Jacques Nueil au narrateur n'est mentionné qu'avec retard, tout juste après qu'ait été évoquée la personnalité secrète du Nueil, compositeur se retirant régulièrement à La Fougeraie pour travailler son oeuvre, et dont le nom et l'art ne sont évidemment pas sans rappeler le personnage proustien de Vinteuil. Mais ce n'est pas une révélation esthétique et métaphysique en termes de composition du temps et de sa signification intime que Jacques Nueil réserve à son invité.

C'est encore un parcours, celui du texte qui accomplit ainsi son cycle et vient suturer le récit du voyage à lui-même après la dérivation du portrait. En outre, cette inflexion permet de déplacer progressivement le sens de ce voyage, de la simple excursion d'un homme solitaire partant à la campagne le jour de la Toussaint, vers une révélation d'une tout autre nature. L'étrangeté de la courte scène consacrée au télégramme en est le signe. On songe au mystérieux message d'Herminien annonçant son arrivée à Argol en compagnie de Heide⁶⁰⁹. On pense encore au grand portefeuille de cuir contenant les documents officiels et les instructions secrètes, qu'Aldo inventorie pendant son voyage vers les Syrtes. Le narrateur du *Roi Cophueta* vient à peine de se rappeler mentalement le contenu précis du télégramme qu'il éprouve le besoin de le sortir de sa poche pour y vérifier une fois encore la date de son rendez-vous. La singularité de cette conduite est efficace puisqu'elle révèle " je ne sais quelle trace d'un sombre humour "⁶¹⁰.

⁶⁰⁷ Comme tout personnage gracquien, Jacques Nueil n'a donc pas de véritable personnalité sociale. Sa biographie d'avant-guerre ne lui correspond finalement pas dans la mesure où il s'efface dans l'être spectral, "mis à nu" par les circonstances et devient l'occasion de la troublante soirée. Son inconsistance le désigne comme intercesseur par défaut du rite ténébreux de la servante.

⁶⁰⁸ Ce n'est évidemment pas sans raison que le motif du Roi Pêcheur, déjà présent dans *Au château d'Argol* reparaît ici.

⁶⁰⁹ Mais le message est ici celui d'un mort, tandis que celui d'Herminien annonce l'irruption d'un principe de désir et de transgression dont l'oeuvre fatale ne s'accomplira que plus tard.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p.493.

L'étrangeté de la formule déplace à son tour le registre du récit ; le lecteur y décèle aussitôt un trait d'anormalité inquiétante bien que diffuse, et qui n'est pas sans évoquer, jusque dans son style, la bizarrerie psychologique chère à Edgar Poe. Aussitôt, la curiosité du narrateur se met en mouvement : “ **Je me demandai s'il vivait seul dans sa secrète villa** ”⁶¹¹. Un instant plus tard encore, il constate un changement radical du paysage extérieur : “ **Le train maintenant roulait entre les arbres, pénétrait dans la traînée de forêts qui borde le Valois, et, malgré la pluie, le déploiement des vieilles futaies royales où la voie se glissait par une tranchée de feuilles me fit respirer plus amplement** ”⁶¹².

Tout se passe comme si la métamorphose du paysage n'était pas la conséquence nécessaire et naturelle du mouvement continu du train auquel le narrateur avait cessé de prêter attention depuis un moment, mais un effet immédiat de la relecture du télégramme, que solennise l'usage de l'imparfait : désormais, le train n'est plus dans la plaine vide qu'il traversait, mais se retrouve en pleine forêt, sur la lisière d'une région mythique de la littérature romantique, celle des légendes et de telle ou telle “ **Fille du feu** ” nervalienne. Simultanément, la référence au Valois équivaut à un éloignement temporel, la persistance du passé immémorial matérialisé par les “ **vieilles futaies royales** ”⁶¹³, effaçant peu à peu la modernité historique du texte. De fait, si la présence battante de la guerre ne cesse ensuite de se manifester à la manière d'une basse profonde, aucun repère anecdotique ne lui restituera son actualité superficielle. Une conscience seconde, reliée à sa seule rumeur peut donc désormais se mettre en place. Le voyage en train, et tout le récit avec lui, sont déjà dans un autre domaine que celui de la chronique de guerre.

On retrouve dans ce passage quelques éléments caractéristiques de l'enchantement gracquien selon sa double composante de séduction et de malaise. D'abord l'apparition de la forêt qui se déploie magiquement autour du train aussitôt que celui-ci y pénètre, comme s'il avait fait jouer quelque mécanisme secret du paysage. C'est également la tranchée de feuilles où se glisse le train, selon le modèle déjà rencontré de la route du *Rivage des Syrtes*, de la voie ferrée ou du chemin des Falizes dans *Un balcon en forêt*. Dès lors, il n'est pas étonnant que le silence soit “ **un peu intiatique** ” et que l'oreille se tende derrière lui “ **vers un autre bruit** ”⁶¹⁴, celui de la guerre, qui joue ici le rôle d'une permanente rumeur océanique. Au terme de son parcours ferroviaire, le narrateur du *Roi Cophetua* parvient donc sur une double lisière forestière et militaire qui n'est pas sans rappeler celle du *Balcon*. Le nom deux fois utilisé dans ces deux textes, de Bray-la-Forêt confirme cette impression.

Une fois de plus, l'itinéraire préliminaire n'est pas encore achevé. Descendu “ **sur le quai désert de Bray-la Forêt** ”⁶¹⁵, le narrateur doit en effet se rendre à pied à La

⁶¹¹ *Ibid.*, p.493.

⁶¹² *Ibid.*, p.493-494.

⁶¹³ *Ibid.*, p.493.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p.493.

Fougeraie dont il ignore la position exacte dans le village, si bien que ce dernier tronçon, ainsi compliqué d'une ultime difficulté, prend l'allure d'une quête ou d'un jeu de piste. Ici encore, les éléments caractéristiques abondent : l'isolement du lieu, son atmosphère désaffectée qui fait directement écho à celle de Kergrit dans *La Presqu'île*, la mise en relation de la forêt et de la mer, le sentiment d'éveiller sous ses pas “ **je ne sais quoi d'enseveli** ”⁶¹⁶. L'expression elle-même est un discret signal. Venant de longer les cimetières urbains étoilés par les Parques sinistres de la guerre, le narrateur se dirige maintenant vers un double lieu d'enfouissement, celui du secret de Jacques Nueil, celui de l'étrange cérémonie de substitution érotique qui va se jouer dans la demeure isolée. Ainsi, la visite s'apparente d'avance à une descente au tombeau accompagnée d'un rituel de transgression qui en accentue le caractère funéraire et le sublime dans l'étrange magie noire de cette nuit imprévue.

Jean-Louis Leutrat montre brillamment le lien de ce cérémonial avec les rituels de profanation révélatrice, lorsqu'il analyse le dispositif chromatique mis en oeuvre dans le récit⁶¹⁷. Les valeurs du noir et du clair-obscur viennent en effet fondre l'atmosphère doublement funèbre de cette journée des Morts en pleine guerre, et l'obscur dévoilement du secret de Jacques Nueil. Substance historique et expérience fascinée de la conscience prise au piège magique de La Fougeraie.

La récurrence d'éléments familiers au lecteur gracquien n'est pas sans quelques conséquences. Passé le portillon de la gare, le voyageur arrive dans “ **une ruelle d'herbe et de boue jaune semée de flaques ridées, qui sentait déjà le chemin cavalier** ”⁶¹⁸. Chemin, vie végétale et animale se confondent aussitôt. Ainsi, ce n'est peut-être pas seulement au sens figuré que la ruelle sent déjà l'allée cavalière - effectivement, le texte ne tarde pas à mentionner “ **l'odeur trempée, amère et encore verte, des chemins de novembre** ”⁶¹⁹. L'entrée dans le domaine de la forêt magique libère toujours chez les héros de Julien Gracq, les fonctions assoupies d'une intelligence sensorielle toute intuitive et fulgurante, qui est la seule à savoir discerner et lire les signes.

D'une manière générale la logique de ce cheminement est celle du rêve, malgré les précisions d'apparence réaliste qui font de Braye-la-Forêt une zone de villégiatures parisiennes. Si ces indications inscrivent effectivement la petite localité dans un espace et une époque déterminés, la léthargie du village vide et de ses parcs à l'abandon évoque plutôt quelque localité de conte frappée par une malédiction ou par un enchantement. Les métamorphoses du chemin participent également de cette atmosphère onirique, tout se passant comme s'il était doué d'une vie propre et guidait magiquement les pas du narrateur : “ **Après avoir sinué un moment entre des murs du parcs à l'abandon (...)**

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.494

⁶¹⁶ *Ibid.*, p.495.

⁶¹⁷ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*

⁶¹⁸ *Le Roi Cophetua, op. cit.*, p.494.

⁶¹⁹ *Id.*, p.494.

la venelle campagnarde se transforma de manière inattendue en ruelle villageoise, où le pas, un instant, sonnait entre deux rangées de maisonnettes accolées, endormies derrière leurs contrevents verts sous la courte tuile rousse du Valois ”

620.

On voit ici comment Julien Gracq réveille les stéréotypes de la description classique : quoi de plus traditionnel que de dire d'une rue qu'elle sinue ou se transforme. On sait combien cet animisme de la description fait partie des conventions littéraires. Toutefois, dans l'atmosphère d'enchantement qui domine le récit, ces banalités stylistiques retrouvent immédiatement leur puissance d'évocation et le lecteur comprend qu'il ne s'agit désormais plus de description mais bien plutôt d'incantation. Il suffit pour cela de rassembler certains éléments stylistiques et thématiques et de les répartir à l'intérieur du texte où ils jouent aussitôt le rôle de condensateurs. Ainsi en va-t-il dans la phrase citée. L'usage des temps contribue à cet effet global : après le passé simple " se transforma ", on serait parfaitement en droit d'attendre : " ***où le pas, un instant, sonna*** ", d'autant plus que l'instantanéité de l'action est clairement indiquée ; l'auteur écrit pourtant : " ***où le pas, un instant sonnait*** ".

Ce léger décalage qui pérennise à l'imparfait l'action qui vient à peine de commencer suffit à faire flotter le sentiment de la réalité, mais il n'est pas tout seul à exercer un tel pouvoir. Préciser que la venelle se transforme " ***de manière inattendue*** " réveille le lieu commun descriptif et lui prête une valeur d'étrangeté inhabituelle, la rime intérieure entre venelle et ruelle participant elle-même de cet enchantement de la description et de son objet. La longueur de la phrase, ses sinuosités syntaxiques, et la substitution du mouvement autonome du chemin à celui du marcheur qui est censé le parcourir renforcent encore cette impression. Que le chemin longe des parcs à l'abandon, qu'il traverse un village assoupi lui donne immédiatement la qualité de voie magique conduisant dans un domaine dormant des contes. L'allusion aux " ***contrevents verts*** " et à " ***la courte tuile rousse du Valois*** " plonge aussitôt la scène dans le passé indéfini du songe en convoquant la mémoire de Rousseau et de Nerval.

La fin de ce parcours ne dément pas cette atmosphère. Ainsi, le narrateur égaré précise " ***il me fallut, pour demander mon chemin, sonner longtemps à la porte d'une de ces maisonnettes*** " ⁶²¹, pour ajouter à la phrase suivante : " ***De nouveau la bourrasque seule me tenait compagnie*** ". L'émission de la scène intermédiaire dans laquelle le narrateur devrait théoriquement se renseigner auprès d'un habitant finalement alerté par son coup de sonnette, apparente d'autant plus le village à un pays de fantômes que rien ne donne la certitude irréfutable qu'une telle scène ait eu lieu. Il n'est pas étonnant que le chemin devienne alors un " ***dédale de futaies privées*** " ⁶²², ni que le pas du marcheur accordé à cet univers se fasse malgré lui " ***plus léger et plus long*** " ⁶²³.

⁶²⁰ *Ibid.*, p.494-495.

⁶²¹ *Ibid.*, p.495.

⁶²² *Ibid.*, p.495.

⁶²³ *Ibid.*, p.495.

L'image du "**dédale de futaies privées**" rappelle également que le narrateur a franchi une frontière, et que, désormais, si les événements qui vont suivre ont un lien indirect avec la guerre, toute l'aventure prend un caractère nouveau qui n'intéresse plus le jeu des forces collectives, mais l'affaire insolite qui en dérive et en tire les conditions de possibilité de son cérémonial. Mais dans l'épithète "privées" joue aussi le signe de l'absence qui n'intéresse plus cette fois que l'univers magique dans lequel le narrateur s'apprête à vivre des heures d'attente et de fascination érotique. Un peu plus loin, de manière symptomatique, la servante venue ouvrir la grille se déplacera à la manière de la Gradiva de Jensen, "***l'un de ses pieds touchant le sol à peine par sa pointe***"⁶²⁴.

La Fougeraie, isolée typographiquement dans le récit par un nouveau paragraphe, comme elle l'est topologiquement à l'extrémité de Bray-la-Forêt, n'échappe pas à cette règle. Les contradictions qui la caractérisent en sont le signe le plus manifeste. Son parc est le seul de tout Bray "***terrasse obturée et sans horizon qui butait contre les arbres de la ravine***" évoque "***plus vivement encore que les autres l'idée d'une impasse, d'un avant-poste enfoncé comme une écharde dans la forêt confuse***"⁶²⁵. De la même manière, elle est la seule maison habitée, mais plus qu'ailleurs la forêt qui l'entoure fait "***penser à ces bêtes domestiques dont le poil se dresse et s'embroussaille au cri d'appel tout proche de leurs frères sauvages***"⁶²⁶, et le tintement de sa sonnette paraît bien davantage traverser le temps que l'espace. Ici encore, l'image fait jouer la double face du récit. En effet, si les "***bêtes domestiques***" fascinées par le "***cri d'appel tout proche de leurs frères sauvages***", désigne de toute évidence la jeune femme et sa condition ambiguë de servante-maîtresse, il renvoie encore, mais en filigrane, à la proximité de la guerre, principe de sauvagerie et de mort, et de la villa paisible enfouie sous les arbres de son parc.

L'apparition de la servante et l'entrée dans le parc parachèvent l'envoûtement de ce parcours dont chaque détour, chaque seuil sont une nouvelle étape révélatrice. Non seulement la servante flotte au-dessus du sol comme un fantôme, mais elle surgit devant le voyageur : "***Le mouvement de la silhouette que j'avais devant moi***"⁶²⁷. La servante se manifeste donc comme une apparition, une sorte de fantôme, mais elle est aussi d'avance cette paradoxale veuve de guerre qui va s'offrir au narrateur devenu pour une nuit le double de Jacques Nueil. Tout ce passage est en effet construit selon la même logique de l'éliision qui fait se succéder les scènes sans nul raccord à la manière d'un film dont le monteur aurait volontairement supprimé certains plans, de sorte que les êtres et les choses n'ont plus à aller et venir à être transportés d'un point à l'autre, mais se trouvent toujours déjà là, surgissant de nulle part ou s'évanouissant à chaque image. C'est ainsi que le narrateur n'a pas à pénétrer à l'intérieur du parc ni davantage à suivre la servante ; il se retrouve soudain près d'elle, en train de marcher dans l'allée : "***Le bruit***

⁶²⁴ *Ibid.*, p.496.

⁶²⁵ *Ibid.*, p.495.

⁶²⁶ *Ibid.*, p.496.

⁶²⁷ *Ibid.*, p.496.

de nos pas côte à côte faisaient seul craquer le gravier mouillé ”⁶²⁸. Un peu plus tard, page 497, il n'a aucun besoin d'entrer dans la maison pour s'y trouver déjà et commencer d'en inspecter l'ameublement et les objets.

Le regard intuitif de la servante, son aptitude à deviner immédiatement la question muette du visiteur, l'inquiétante étrangeté de son pas mordant le gravier et faisant aussitôt penser à quelque séduisant vampire, complètent évidemment ce portrait mystérieux et confirment au lecteur que le voyageur solitaire est peut-être allé plus loin qu'il ne pensait, au-delà des limites spatio-temporelles ordinaires, et ceci d'autant plus, qu'au terme du parcours, la maison de Jacques Nueil se trouve clairement identifiée à un vaisseau-fantôme. Mais le plus surprenant dans ce passage est peut-être la réponse spontanée de la jeune femme à la question informulée du narrateur : “ **Oui, M. Nueil vous attend cet après-midi. Mais il n'est pas encore arrivé** ”⁶²⁹.

Une telle formule n'a, semble-t-il, rien d'anormal. Elle exprime simplement l'idée suivante dans le registre le plus courant de langue parlée : “ **Oui, c'est bien aujourd'hui que M. Nueil vous a fixé rendez-vous ici, mais il n'est pas encore arrivé** ”. Toutefois, selon le principe d'ambivalence qui soutend ce passage, elle peut aussi se lire ainsi : “ **Oui M. Nueil est là, il vous attend, mais il n'est pas encore arrivé** ”. C'est bien de cela qu'il s'agit précisément, à plus d'un titre, comme la suite du récit le confirmera. Seuls les fantômes peuvent ainsi transgresser le principe de non contradiction et occuper deux positions contradictoires dans l'espace-temps. Mais d'un autre côté, si Nueil n'est pas encore arrivé au sens ordinaire du terme et ne viendra finalement pas, l'itinéraire du narrateur en est aussitôt affecté : il ne s'agit effectivement plus d'un cheminement se dirigeant à la rencontre de l'ami, perdu de vue depuis le début de la guerre, mais d'un parcours aveugle vers le vide, à moins que le chemin secret ne le conduise à son insu vers un tout autre rendez-vous avec la mystérieuse servante-maîtresse de La Fougeraie, comme le récit le révélera ensuite.

André Pieyre de Mandiargues souligne avec raison la parenté du *Roi Cophetua* avec *Au château d'Argol*, dans un article du *Monde* en date du 16 mai 1970. La double substitution qui met provisoirement la servante à la place de Jacques Nueil, avant de céder ce même rôle au narrateur, pour la durée d'une nuit initiatique, rappelle à l'évidence le jeu d'échange triangulaire entre Herminien, Heide et Albert. Ainsi, ce qui est au départ un itinéraire à travers la substance boueuse de la guerre, un jour de Toussaint particulièrement désolant, devient bel et bien une fantasmagorie de désir et de mort dont les figures obéissent à des logiques de songe et de fascination détachées de toute Histoire. Tout se passe donc comme si, l'événement historique n'était jamais pour Julien Gracq qu'une matière de fermentation d'où se lèvent des formes, des êtres et des actes et des expériences qui n'intéressent en rien l'aventure collective des hommes, mais permettait au contraire un surcroît d'autonomie paradoxale où la présence au monde redevient toujours celle d'un sujet placé devant l'énigme de l'être. c'est en ce sens que les récits où intervient la substance historique disent à la fois la hantise d'un événement

⁶²⁸ *Ibid.*, p.496.

⁶²⁹ *Ibid.*, p.496

désiré ou repoussé, et la tentative de sceller à nouveau les “ *noces rompues* ”⁶³⁰ de l'homme avec le monde.

Conclusion

Le monde historique est d'abord l'objet d'une approche dans laquelle, les personnages, loin de se fondre purement et simplement à un rôle d'acteurs, manifestent des dispositions individuelles sur le mode de la fuite en avant. Pour chacun d'entre eux, selon un mode qui lui est propre, la confrontation avec la matière de l'Histoire est d'abord un voyage qui desserre l'étau de l'existence ordinaire et offre une occasion à la subjectivité délivrée de ressaisir l'être-au-monde dans une expérience alertée où voisinent les rappels de la temporalité comme ceux de l'immémorial. Ainsi, Aldo est, par son départ, plongé dans un autre monde qui révèle simultanément les strates d'un passé toujours actif, bien qu'endormi, et l'espace atemporel des Syrtes voué à la primitivité des éléments et des passions. De la même manière, Grange accède à une version européenne, et strictement intime, du domaine d'Arnheim, tout en découvrant le paysage-histoire travaillé en profondeur par la menace de la guerre. Le narrateur du *Roi Cophetua* s'absente peut-être plus que les autres personnages, mais il suit lui aussi une ligne de fuite parallèle à la rumeur et aux signes de la Grande Guerre.

Dans une large mesure, on peut donc dire que la manifestation de l'Histoire, bien loin de desservir le fantasme de l'être-au-monde autonome en ouvre la possibilité, en vertu d'une étrange dialectisation du temps, entre urgence du présent et intemporalité de paysages “ *ressuyés de l'homme* ”, de sorte que, la condition historique, au moment où elle menace d'enfermer l'homme et de le réduire à l'état d'agent dépassé par les puissances tragiques, devient l'instrument d'une désertion métaphysique, sur laquelle, le personnage de Varin, par exemple, ne se fait guère d'illusion. Ainsi, la plongée dans la matière historique devient une occasion de faire apparaître dans toute sa puissance le sentiment de l'immanence qui contredit l'unidimensionalité reprochée par Julien Gracq aux contemporains qu'il juge sévèrement à ce sujet dans *Pourquoi la littérature respire mal*. Ce sont les modalités et les significations de cette rencontre avec l'immanence qu'il convient à présent d'analyser. Comme l'écrit Julien Gracq, il ne s'agit pas de congédier purement et simplement l'Histoire, mais de lui donner une consistance romanesque qui ne soit pas exclusive des autres dimensions poétiques et subjectives qui appartiennent aussi en propre à la condition humaine : “ **Ce que j'ai cherché à faire, entre autres choses, dans *Le Rivage des Syrtes*, plutôt qu'à raconter une histoire intemporelle, c'est à libérer par distillation un élément volatil, “ l'esprit-de-l'Histoire ”, au sens où on parle d'esprit-de-vin, et à le raffiner suffisamment pour qu'il pût s'enflammer au contact de l'imagination** ”⁶³¹. Or, cette disposition imaginante reconduit inévitablement l'individu à la conscience de l'être-au-monde dans ce qu'il a de plus intuitif, comme le prouve assez les images et les comparaisons dont use l'auteur pour qualifier le réveil de l'Histoire : “ **Quand l'Histoire bande ses ressorts, comme elle fit pratiquement sans**

⁶³⁰ *Pourquoi la littérature respire mal*, op. cit., PII, p.879.

⁶³¹ *En lisant en écrivant*, op. cit., PII, p.707.

*un moment de répit, de 1929 à 1939, elle dispose sur l'ouïe intérieure de la même agressivité monitrice qu'à l'oreille au bord de la mer, à la marée montante, dont je distingue si bien la nuit à Sion, du fond de mon lit, et en l'absence de toute notion d'heure, la rumeur spécifique d'alarme, pareille au léger bourdonnement de la fièvre qui s'installe*⁶³².

Chapitre trois : L'insurrection de l'immanence

Introduction

La confrontation de l'homme avec l'Histoire n'a donc rien d'une expérience réductrice, mais elle fait jouer à plein les facultés imaginatives, affectives et perceptives, pour ce qu'elle ouvre le monde et le rénove. Les personnages convoqués par ce mouvement d'alerte font alors une expérience qui n'est ni celle de la collectivité ni celle des références nationales et patriotiques. Bien au contraire, tout se passe comme si la subjectivité était à la fois exaltée et effacée dans la rumeur du monde, au point de se livrer à une véritable traversée des apparences. Ce n'est donc pas d'héroïsme qu'il faut ici parler.

Aldo est sans doute, de tous les personnages jetés dans l'élan de l'Histoire, celui qui s'apparente le plus à une telle figure du héros, mais sa quête est pourtant d'une tout autre nature que celle de la gloire militaire ou de la puissance politique, et, comme il le découvre tardivement, c'est presque malgré lui qu'il se trouve momentanément érigé dans la posture de l'agent grâce auquel tout devient possible. De la même manière, et même beaucoup plus nettement, Grange apparaît comme un déserteur tenant son poste. Face à la menace de la guerre imminente, son attitude est celle d'un homme qui recherche les puissants recours de l'immémorial et cherche à se fondre au monde élémentaire de la forêt en souhaitant contre toute logique que rien n'arrive ou que la guerre ne se déchaîne que pour contourner en l'oubliant l'île sauvage que devient pour lui le balcon des Falizes. Ce monde hors du temps est donc travaillé de l'intérieur par des forces contradictoires qui communiquent à la subjectivité un état mixte de malaise et d'émerveillement. Porte ouverte sur les périls, la situation historique donne également accès, mais secrètement, à une autre forme d'expérience qu'on pourrait appeler celle de l'immanence troublée, où les valeurs de la vie immédiate sont à la fois combattues et intensifiées par ce qu'elles cherchent à éviter et repousser.

1) Le guetteur des lointains

Aldo et Grange, en dépit de leur position contemplative ne se contentent nullement de subir les circonstances qu'ils vivent, contrairement à ce qu'une lecture rapide du *Rivage des Syrtes* ou du *Balcon en forêt*, pourrait laisser croire. Chacun selon un mode

⁶³² *Id.*, p.708.

spécifique, ces deux personnages illustrent un rapport équivoque à l'historicité qui semble les dominer. Ce rapport qu'on pourrait qualifier de dialectique consiste essentiellement dans une recherche transgressive, l'une destinée à rompre l'ordre établi de la géographie et de l'Histoire, l'autre celui de la vigilance militaire confrontée aux perspectives de la guerre imminente. Les deux personnages cherchent en effet à échapper à la pression étouffante d'une situation et visent un ailleurs incertain. Aldo devient le rêveur acharné du Farghestan invisible, tandis que Grange trouve dans la forêt des Falizes un toit protecteur où la nature joue le rôle de monde magique, d'ailleurs intemporel préservé de la laideur historique.

Ces deux expériences ne sont certes pas similaires et n'entretiennent pas le même lien avec la présence latente de l'Histoire. Elles n'en sont pas moins guidées par un désir d'immanence qui pour chacun prend l'aspect d'une véritable insurrection subjective à partir d'un milieu géographique donné. L'espace-temps devient alors la condition immédiate de possibilité d'une intensification très singulière de la présence au monde où les valeurs du périlleux et du sensible ne cessent de se croiser, pour construire une existence seconde tout entière vouée à la saisie de l'être.

Plus encore que Grange, ou d'une manière plus ardente, Aldo, compte tenu de sa situation devant la mer des Syrtes et de la double fascination qu'exercent sur lui l'appel de l'autre rive et le secret désir de précipiter un événement capable de rénover le temps en sortant Orsenna de son sommeil séculaire, incarne la position du guetteur de l'horizon. C'est bien là en tout cas l'avis de Michel Collot : "**Guetter l'horizon : telle une des activités favorites du héros gracquien. C'est le cas, exemplairement d'Aldo l'Observateur, guettant au loin les côtes du Farghestan**"⁶³³. Il s'agit en effet d'une activité, dans la mesure où le jeune Observateur cherche d'avance à franchir l'intervalle de la mer des Syrtes et combler son regard d'une vision directe de la côte adverse. La mer n'est pas seulement l'espace d'une séparation géographique, elle marque aussi un lieu de temps absenté, celui d'une Histoire qui ne passe pas et rend l'horizon de la vie aussi opaque et vide qu'un indestructible écran. De ce point de vue, tourner les regards du côté du ciel vide, chercher à situer l'image du Farghestan consiste à faire revenir ce qui fait l'objet d'une amnésie volontaire de l'espace et du temps, et dont Marino est à l'Amirauté la personnification parfaite. Figure du père tout puissant et bienveillant, Marino est aussi le gardien d'un interdit majeur qui érotise d'autant plus sûrement son objet dénié. Le désir d'immanence d'Aldo intéresse donc simultanément l'Histoire et la géographie, et toute l'ambivalence de sa quête tient justement à l'entrelacement de ces deux faces historiques et spatiales. On verra d'ailleurs que la seconde tend à se substituer merveilleusement et dangereusement à la première, de sorte que, lorsque l'irréparable est accompli, par l'intermédiaire du voyage du Redoutable, Aldo brusquement réveillé, prend conscience, mais déjà trop tard, des enjeux historiques de son acte.

La fréquentation de la chambre des cartes a révélé au jeune homme la présence d'un autre monde qu'il brûle dès lors d'apercevoir et qui l'isole de la routine de la forteresse. Ainsi, tandis que les jeunes officiers de l'Amirauté se rendent régulièrement à Maremma

⁶³³ Michel Collot, *Les guetteurs de l'horizon*, in *Julien Gracq 2, un écrivain moderne, rencontres de Cerisy*, (24-29 août 1991), Lettres Modernes, Paris, 1994, p.109.

en quête de délassements mondaines et d'aventures galantes, Aldo préfère demeurer dans la forteresse et se plonger dans la contemplation cartographique qui constitue son unique aliment spirituel et sensoriel.

A cette fascination s'ajoutent les heures passées à regarder l'horizon vide des Syrtes, du haut des remparts de la forteresse : **“ Je m'asseyais sur la culasse du canon. Mon regard, glissant le long de l'énorme fût de bronze, épousait son jaillissement et sa nudité, prolongeait l'élan figé du métal, se braquait avec lui dans une fixité dure sur l'horizon de mer. Je rivais mes yeux à cette mer vide, où chaque vague, en glissant sans bruit comme une langue, semblait s'obstiner à creuser encore l'absence de toute trace, dans le geste toujours inachevé de l'effacement pur. J'attendais sans me le dire, un signal qui puiserait dans cette attente démesurée la confirmation d'un prodige. Je rêvais d'une voile naissant du vide de la mer. Je cherchais un nom à cette voile désirée. Peut-être l'avais-je déjà trouvé ”**⁶³⁴.

Il est inutile d'éclairer la signification si évidemment érotique de l'attitude dans laquelle le héros contemple l'horizon. La relation de ce passage avec le précédent est sans doute plus intéressante. La focalisation nouvelle du regard vers le vide répond effectivement aux séances de contemplation méditative dans la chambre des cartes. De même que les cartes exercent un pouvoir magnétique sur le jeune Observateur, celui-ci cherche à susciter et attirer à lui un signe matériel représentant le rivage invisible du Farghestan. dans les deux cas, la volonté de lisibilité se noue en une contradiction qui donne à la contemplation sa fièvre et son urgence. La carte ne donne à voir que le schéma d'un lieu absent, d'autant plus replié sur sa propre substance que le tracé s'avère précis et que de très nombreux renseignements viennent l'enrichir.

La vue panoramique de l'horizon se confronte aux mêmes difficultés dans le registre de l'espace sensible, de sorte que la présence au monde prend soudain la forme d'une étrange cécité aux yeux ouverts. Aldo se tient devant la côte du Farghestan, cherchant à dépasser visuellement la ligne rouge de la frontière qui figure sur la carte, mais il se heurte donc à l'écran naturel de l'horizon marin. Peu importe que cette invisibilité soit due à des causes naturelles, telles que l'éloignement et la courbure terrestre. La distance et l'opacité que mesurent l'oeil d'Aldo sont celles d'une occultation, comme si un intervalle paradoxal de vide concret venait s'interposer entre les deux rivages. Il en résulte ce face-à-face déconcertant, d'autant plus captivant qu'il est, provisoirement du moins, nécessairement décevant.

Aldo devient alors un lecteur de signes et ses pérégrinations optiques le long de la côte ne tardent pas à produire leur effet. Sa contemplation silencieuse est à elle seule une forme de parcours dont la puissance est telle qu'elle finit par tirer du vide un visiteur inattendu dont la troublante présence annonce dès le début du livre l'apparition de l'Envoyé venu de Rhages, en qui Aldo reconnaîtra **“ le gardien du bateau de Sagra ”**⁶³⁵. Effectivement, c'est en marchant le long du rivage endormi qu'il est témoin du premier signe, comme en réponse à ses après-midi passées dans la chambre des cartes. La

⁶³⁴ *Le Rivage des Syrtes, op.cit.*, Pl, p.581.

⁶³⁵ *Id.*, p.752.

scène unit plusieurs motifs emblématiques : celui de la marche nocturne, du retranchement sur une lisière où le héros est seul, et de l'apparition spectrale ne se montrant que pour retourner aussitôt vers un au-delà vide. La situation n'est pas sans évoquer le Romantisme allemand : le personnage couché parmi le sable, roulé dans son manteau et tournant le visage vers l'horizon obscur, la silhouette imperceptible du navire, semblent en effet surgir d'un tableau de Caspar David Friedrich.

L'apparition est d'autant plus troublante qu'elle est très peu spectaculaire, à la limite de l'imperceptible, bien qu'elle soit cependant très proche de son observateur : “ **C'est alors que je vis glisser devant moi, à peu de distance de la mer, au travers des flaques de lunes, l'ombre à peine distincte d'un petit bâtiment** ”⁶³⁶. La phrase fait délibérément jouer le sentiment contradictoire de cette proximité et d'un retrait constant qui met le bâtiment hors de portée : même le regard a peine à le saisir, dissimulé qu'il est derrière le double écran de l'ombre et de la luminosité lunaire. Le glissement silencieux ajoute encore au caractère fantomatique de l'événement. Quant au changement de cap et au départ du navire “ **franchissant la limite des patrouilles** ”, et piquant “ **vers le large** ”⁶³⁷ pour finalement s'évanouir à l'horizon, ils sont autant d'appels lancés à l'observateur de la scène.

Ainsi, comme le note finement Michel Collot, “ **A force de “ river ses yeux sur cette étendue vacante, il finit par rêver d'un objet qui réponde à son attente. C'est précisément parce qu'il ne donne rien à voir que l'horizon suscite les mirages de l'imaginaire : au-delà du visible, il ouvre dans un lointain indéfiniment approfondi la perspective du songe** ”⁶³⁸. En effet, en cherchant “ **un nom à cette voile désirée** ”⁶³⁹, Aldo finit par donner corps à sa rêverie. L'espace-temps bloqué se fend alors et propose au regard la silhouette d'un visiteur venu de l'outre-frontière, démontrant la réalité encore insaisissable comme telle de cet ailleurs qu'est le Farghestan. Une fois encore, l'Histoire se joue du regard et de l'imaginaire, puisque l'Observateur, dans son vaste songe optique, rejoint sans véritablement le savoir les lignes de force d'un processus dont il sera tout à la fois l'agent peu conscient, et la victime tardivement révélée à elle-même. Ce n'est là qu'une façon de dire à quel point les puissances les plus actives et les plus fécondes de la matière historique échappent au réseau des volontés délibérées et des calculs de stratégie pour s'appuyer essentiellement sur la subjectivité irrationnelle et le pervertir à son insu. Plus tard, le monologue de Daniello en dégagera les lois devant un Aldo consterné.

L'étrange visite du petit bâtiment est tout autant un fait qu'un effet de vision projetant un pur fantasma sur la réalité. Elle a pour conséquence le réveil immédiat de l'Amirauté assoupie : c'est d'abord la conversation d'Aldo et Marino ; c'est ensuite la patrouille du Redoutable venant clore le chapitre suivant, de même que l'apparition du petit navire

⁶³⁶ *Ibid.*, p.586.

⁶³⁷ *Ibid.*, p.586.

⁶³⁸ Michel Collot, *Les guetteurs de l'Horizon*, *op. cit.*, p.110.

⁶³⁹ *Le Rivage des Syrtes*, *op. cit.*, p.581.

spectral venait achever le précédent chapitre. La discussion est elle-même un parcours en forme de combat verbal qui entraîne peu à peu les personnages dans le sillage du bateau mystérieux. Symboliquement, Aldo franchit déjà le double écran de la limite de la zone de patrouille et de la ligne frontière. Il ose braver les dénégations maladroites de Marino et nomme l'objet de son désir : “ **Pour la première fois, le regard de Marino me fixa avec un ressentiment et une hostilité marquée, comme un homme auquel on s'est efforcé en vain, jusqu'au dernier moment, d'éviter une bévue.**

Je ne vois pas. En pleine mer ? Ce serait absurde.

- Il y a des ports en face de nous. Il y a la côte du Farghestan ⁶⁴⁰.

Jamais le nom du rivage redouté n'avait jusqu'alors été prononcé par l'un des personnages. On lit ici l'amorce du trajet qui conduira plus tard le Redoutable devant la côte ennemie. Les mots viennent ici relayer les songes éveillés par les cartes qui relayaient elles-mêmes la vieille légende enfouie dans les mémoires. Ce système de relais ne cessera plus dès lors de conduire le voyant aveugle qu'est devenu Aldo jusqu'au bord de l'abîme. Il est par ailleurs singulier que Vanessa apparaisse pour la première fois au cours de cette conversation, au moment même où Marino promet d'envoyer une patrouille. L'allusion permet d'introduire le personnage de l'amante ambiguë, à la fois tentatrice et agent double ; plus fondamentalement, elle noue à l'insu même de Marino les fils des événements comme ceux de l'écriture et trace ainsi sous la trame apparente du texte un cheminement occulte. Encadrée par l'apparition du navire inconnu et celle du petit bâtiment amarré à Sagra qui sont un seul et même vaisseau à son service - comme Aldo l'apprendra plus tard, le jour de l'excursion à Vezzano - Vanessa est le centre et le moteur d'un grand réseau de parcours clandestins qui contribuent à la construction du récit. Le processus des événements qui en aggravent au fur et à mesure la tension dramatique passe constamment par elle, jusqu'au moment où sa présence cesse d'être nécessaire. Il n'est pas étonnant que l'Envoyé paraisse au moment où elle quitte la scène, et qu'il s'agisse précisément de l'un des membres de son équipage. De même la manière dont cet émissaire fait irruption et se matérialise dans les ténèbres n'est pas sans lien avec le surgissement de Vanessa dans la chambre des cartes, dans le chapitre précisément intitulé “ **Une visite** ”.

Longtemps avant qu'elle soit mentionnée par Marino puis n'apparaisse dans la chambre des cartes, Vanessa a joué dans l'existence d'Aldo un rôle perturbateur qui est peut-être l'une des causes indirectes de son départ pour les Syrtes. Mais ce n'est qu'après coup, lorsque la longue conversation avec Marino s'achève, qu'Aldo en prend conscience : “ **Le recul que me donnait maintenant mon voyage aux Syrtes me dotait d'une clairvoyance plus grande. (...) Vanessa avait été pour moi cette minime fêlure qui donne la profondeur d'un cristal invisible** ” ⁶⁴¹. Assurément, c'est Vanessa qui la première initie le futur Observateur au doute et au désir indéfini d'en finir avec Orsenna, superposant le désir de sédition historique à celui de la seule contemplation géographique. Les souvenirs éveillés par le nom de Vanessa expriment ce rôle dans une

⁶⁴⁰ *Id.*, p.590.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.599.

étrange image qui associe trouble érotique, initiation, feu destructeur et espace maritime infiniment ouvert : “ (...) **nous demeurions de longues minutes sans rien dire en face de cet océan incendié que Vanessa m’ouvrait de toute parts sur le monde - dans ses yeux passait pour moi le reflet trouble des mers lointaines** ”⁶⁴².

Bien qu’il s’agisse en fait d’un souvenir des heures passées au Selvaggi, l’image de l’océan annonce déjà la longue contemplation de l’horizon, depuis le plateau sommital de Vezzano, au coucher du soleil, comme si le même voyage ne cessait tout au long du livre de se répéter par fragments selon différents modes afin de préparer le grand voyage fondamental qui sera finalement le vrai catalyseur. A chaque étape, la scène transite depuis son état initial de signe prophétique jusqu’à trouver sa véritable incarnation au cours de la croisière du Redoutable. La discussion d’Aldo et Marino joue donc un rôle fondamental car elle sert de relais, à l’insu des protagonistes, entre ces éléments épars et ouvre ainsi la route aux forces inquiétantes qui hantent les Syrtes.

Par ailleurs, le rappel de la scène visionnaire du jardin Selvaggi montre combien la tentation de la transgression historique et son double en forme de désir d’immanence procèdent d’une logique du fantasme. Ce sont encore des images auratiques qui naissent par l’intermédiaire des récits de Vanessa, situation qui ne doit guère surprendre si l’on songe au lien intime que Michel Murat établit entre aura et féminité : “ **Chez Gracq, le mimétisme narratif, le geste de présentation et le don (...) participent d’une poétique de l’aura. Ils sont prolongés par un réseau de figures du magnétisme, du volcan, de l’orage, et – pour Marie de Verneuil – par la matérialisation qu’offre la “ longue traîne – fabuleusement élégante ”**⁶⁴³ 1. **Déjà, dans les phrases précédant cette remarque, Michel Murat notait : “ C’est une présence qui nous est montrée ; dans Les Eaux étroites, l’apparition de Marie de Verneuil est scandée par les “ voici ” qui attestent de la réalité (...) du lieu ”**⁶⁴⁴ 2. Le féminin est donc un principe d’éveil aux images auratiques dont on comprend mieux encore à présent les multiples significations groupées autour d’un noyau de désir.

Vanessa est bien, dans la scène des jardins Selvaggi, une dispensatrice de vision qui présente à l’imagination d’Aldo les perspectives d’un horizon ouvert que le jeune homme prendra à tort pour un chemin de pure et simple immanence, quand il s’agit au contraire d’une voie de catastrophe et de destruction irrémédiable. Auratiques, les images suscitées par Vanessa le sont d’autant plus intensément qu’elles tressent le passé, le présent et le futur pour créer une nouvelle origine dynamique de l’Histoire. Le sujet ensorcelé n’est plus alors qu’un instrument entre les mains de la puissance réveillée de la guerre entre les deux pays. Cette trame de devenir rompt avec le passé, dans la mesure où elle permettra d’en inverser le sens et les conséquences, en faisant des traîtres des

⁶⁴² *Ibid.*, p.597.

⁶⁴³ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.104.

⁶⁴⁴ *Id.*, p.103. Philippe Berthier emploie quant à lui la belle expression de “Femmes flammes” qui renvoie elle aussi à la dimension irradiante de la figure auratique féminine. Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d’un certain usage de la littérature, op. cit.*, p.203.

héros et en assurant la victoire inéluctable des troupes du Farghestan. Les visions spatiales ouvrent donc aussi le temps, fendent la croûte d'une tradition épuisée, et permettent la circulation d'un air nouveau, air simultanément mortel et vivifiant qui embrase les esprits et leur communique une stupeur sacrée, comme c'est le cas à Maremma. A la rumeur figée du passé devenu légende, répond désormais celle du futur en gestation, notamment dans la prédication de Noël à l'église Saint Damase : “ (...) **j'adore l'heure de l'angoissant passage, j'adore la Voie ouverte et la porte du matin** ”⁶⁴⁵.

Voir à perte de vue ce que l'horizon occulte, et que les suggestions de Vanessa font surgir sur le mode imaginaire devient dès lors, la préoccupation centrale du jeune Observateur. C'est dans l'île de Vezzano qu'il accède pour la première fois à ce don de vision infinie, grâce à la présence médiatrice et tentatrice de Vanessa, et découvre à très grande distance la silhouette du Tängri. Dans En lisant en écrivant, Julien Gracq précise le sens de cette inclination qu'il partage avec le héros du Rivage des Syrtes, en évoquant la figure de Moïse : “ une des singularités de la figure de Moïse, dans la Bible, est que le don de clairvoyance semble lié chez lui chaque fois, et comme indissolublement à l'embrassement par le regard de quelque vaste panorama révélateur ”⁶⁴⁶.

Cette belle phrase réunit tous les éléments du regard infini et montre combien le désir de vision intéresse d'abord le monde, même si, dans le cas d'Aldo, elle se trouve orientée plus secrètement par l'esprit occulte d'une Histoire surnoise : son pouvoir exprime une forme de lucidité prophétique qui lit dans le paysage vu au loin quelque chose d'un pressentiment indéfini. Pour Aldo, ce pressentiment est d'abord celui d'un renouveau identifié au contact visuel avec la côte du Farghestan, tandis que selon Vanessa, et par la suite Daniel, il vise en réalité le temps. Dans les lignes qui précèdent immédiatement ce passage d'*En lisant en écrivant*, Julien Gracq précise encore sa position : “ **le paysage du matin, et plus encore celui du soir, atteignent plus d'une fois à une transparence augurale où, si tout est chemin, tout est aussi pressentiment** ”. Le motif du panorama révélateur mentionné dans ce texte reparaît justement au début de la longue séquence que Julien Gracq consacre aux bonnes routes, dans *Les Carnets du grand chemin*. L'auteur y définit les perspectives magnétiques qui l'incitent à s'engager dans une route donnée en les comparant aux plis et aux “ **lumières d'un rideau tout prêt à se lever** ”⁶⁴⁷.

L'heure de fin de journée et la lumière rasante qui se répand sur le paysage, participent également à cet accord. La densité de la couleur lui donne une compacité presque matérielle immédiatement associée à l'orageux. dans cette lumière étrange se manifeste secrètement le motif entre tous privilégié de l'embellie. C'est dans *Les Eaux étroites* que Julien Gracq donne l'analyse la plus complète de ce motif : “ **S'il y a une**

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p.711.

⁶⁴⁶ *En lisant en écrivant*, PII, p.616-617.

⁶⁴⁷ *Carnets du grand chemin*, *op. cit.*, p.970.

*constante dans la manière que j'ai de réagir aux accidents de l'ombre et de la lumière qui se distribuent avec caprice tout au long de l'écoulement d'une journée, c'est bien le sentiment de joie et de chaleur, et, davantage encore peut-être, de promesse confuse d'une autre joie encore à venir, qui ne se sépare jamais pour moi de ce que j'appelle, ne trouvant pas d'expression meilleure, l'embellie tardive – l'embellie, par exemple, des longues journées de pluie qui laissent filtrer dans le soir avancé, sous le couvercle enfin soulevé des nuages, un rayon jaune qui semble miraculeux de limpidité ”*⁶⁴⁸.

Le soir, la lumière rasante et la densité orageuse, les composants sont donc les mêmes que dans le texte consacré à la route emblématique des *Carnets du grand chemin*. La joie spéciale qui en résulte est ensuite précisée minutieusement : “ **Une impression si distincte de réchauffement (...) n'est pas sans lien avec une image motrice très anciennement empreinte en nous et sans doute de nature religieuse : l'image d'une autre vie pressentie qui ne peut se montrer dans tout son éclat qu'au-delà d'un certain “ passage obscur ”, lieu d'exil ou vallée de ténèbres. Peut-être aussi (...) la suggestion optimiste d'une halte possible dans le déclin, et même d'une inversion du cours du temps, est-elle faite à notre sens intime par ce ressourcement, ce rajeunissement du soleil de l'après-midi ”**⁶⁴⁹.

Ainsi, la face de la terre métamorphosée par le rayon lumineux de l'embellie devient-elle promesse, ou plus exactement pressentiment métaphysique immédiatement reçu au plan émotionnel. Le voyage terrestre atteint alors une portée symbolique qui donne au phénomène une valeur presque spirituelle, bien que la joie ressentie se tienne toujours en deçà d'une quelconque conviction religieuse. Comme le note justement l'auteur, l'embellie s'adresse “ **à notre sens intime** ”, et si son surgissement appelle les références religieuses mentionnées par le texte, elle rencontre et incarne aussi, à l'échelle de la subjectivité gracquienne, l'esthétique et la métaphysique surréaliste : brusquement, le rajeunissement du jour, l'inversion du temps changent la vie et le monde. L'embellie manifeste à la surface des choses ce “ **point de l'esprit** ” auquel les pôles opposés “ **cessent d'être perçus contradictoirement** ”. Gracq note en effet immédiatement à la suite des lignes citées précédemment : “ **je ne doute guère en tout cas qu'une mémoire en nous plus haute, sensibilisée de nature à d'autres signaux que ceux du code de la route, se porte garante de la réalité de ces promesses vagues et en même temps véhémentes que nous font à chaque instant l'heure, le temps, et la saison** ”. Cette métaphysique du paysage ouvre donc à d'autres perspectives que celles du seul horizon sensible, bien que l'expérience tienne d'abord à un état particulier du monde qui entre en résonance avec l'esprit du voyageur.

Dans la scène de l'île de Vezzano, c'est bien une telle embellie imprévue qui ouvre soudainement l'horizon et le regard d'Aldo. Nous avons déjà montré comment la visite à Vezzano permet de donner corps aux suggestions des cartes maritimes contemplées dans les profondeurs de la forteresse. Il faut maintenant revenir à ce passage pour en

⁶⁴⁸ *Les Eaux étroites*, p.544-545.

⁶⁴⁹ *Id.*, p.545.

dégager la signification seconde, plus profonde, en ce qu'elle place devant le regard d'Aldo une étrange figure d'espace-temps où brille sur le mode géographique le double appel du désir d'immanence et de la nécessité historique en marche. C'est d'abord par le relais du regard de Vanessa qu'Aldo porte les yeux dans la direction du volcan encore invisible : **“ Elle était assise sur une roche éclatée et fixait les yeux sur l'horizon : on eût dit que sur ce récif écarté soudain elle prenait une veille, pareille à ces silhouettes endeuillées qui, du haut d'un promontoire, guettent interminablement le retour d'une voile ”**⁶⁵⁰. Lovée dans une attitude qui n'est pas sans rappeler celle de Mina guettant le retour de son mari dans le *Nosferatu* de Murnau, Vanessa ne montre plus sa face au jeune homme mais devient l'indicateur de sa vision. La résonance entre “ roche éclatée ” et “ récif écarté ” souligne en filigrane le sens de l'opération de dévoilement qui va maintenant se jouer. Car c'est bien d'un écart de conduite et de regard qu'il s'agit, d'un éclatement de l'espace du pouvoir de l'appréhender dans ses détails les plus lointains, et, au-delà de cet éclatement minéral, de celui de la guerre bientôt rallumée par le voyage du Redoutable.

Le trajet du regard se poursuit donc vers les limites de l'horizon : **“ Mes yeux suivaient malgré moi la direction de son regard. Une clarté vive s'attardait sur le ressaut de collines qui crevait le manteau des brumes. En face de nous, l'horizon de mer bordait une bande plus pâle et étonnamment transparente dans le crépuscule bleuté, pareille à une de ces échappées ensoleillées qui se creusent au ras de l'eau sous le dôme des vapeurs et annoncent la fin d'un orage ”**⁶⁵¹. L'image est bien celle d'une embellie et correspond parfaitement à la conception personnelle que Julien Gracq donne de ce phénomène. Mais le sens du temps et des pressentiments est inversé, dans la mesure où, loin de correspondre à la fin d'un orage, l'apparition qui se prépare annonce au contraire la tempête de la guerre, par une subtile inversion de la logique affective des pressentiments. L'horizon demeure encore désert jusqu'au moment où, dans la phrase suivante, Aldo distingue un **“ très petit nuage blanc en forme de cône, qui semblait flotter au ras de l'horizon dans la lumière diminuée, et dont l'isolement insolite dans cette soirée claire et la forme lourde s'associèrent aussitôt dans mon esprit à l'idée d'une menace lointaine et à l'appréhension d'un orage montant sur la mer ”**.

Une nouvelle inversion des impressions visuelles et affectives réveille l'image de l'orage, mais elle ne la situe que sur le seul plan atmosphérique, et non celui du devenir. D'autre part, la silhouette du Tängri n'est encore qu'une vapeur, un voile nuageux faisant écho à la voile désirée par Aldo, comme à celle qui est évoquée quelques lignes plus haut. Mais cette première manifestation ne suffit pas à dessiller les yeux du jeune homme. A sa dénégation, Vanessa oppose donc le mouvement de son propre regard retourné vers lui : **“ “ Tu as vu ” ? me dit-elle en retournant vers moi ses yeux grands ouverts dans le noir ”**⁶⁵². C'est alors seulement qu'Aldo aperçoit le volcan : **“ D'un seul**

⁶⁵⁰ *Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, p.685.

⁶⁵¹ *Id.*, p.685.

⁶⁵² *Ibid.*, p.685.

coup, comme une eau lentement saturée, le ciel de jour avait viré au ciel lunaire ; l'horizon devenait une muraille laiteuse et opaque qui tournait au violet au-dessus de la mer encore faiblement miroitante. Traversé d'un pressentiment brusque, je reportai alors mes yeux vers le singulier nuage. Alors je vis. Une montagne sortait de la mer, maintenant distinctement visible sur le fond assombri de ciel ⁶⁵³.

Il semble dans ce passage que l'image du volcan soit moins saisie que reflétée dans le vide noir du regard, ou que, s'engouffrant dans ce vide, Aldo parvienne enfin à traverser la distance, par le seul élan de ses propres yeux. Simultanément, la nuit paraît surgir des prunelles de Vanessa, et le vide qui se creuse en elle permet l'ouverture d'une faille spatiale. Cependant, cette faille se manifeste en premier lieu comme un écran, "**une muraille laiteuse et opaque**". Une fois de plus, c'est à la levée d'une image auratique, semblable à celles qui se manifestaient dans le manoir d'Argol, que nous assistons, par l'intermédiaire du récit d'Aldo. Cette image correspond en tout point à la définition de l'aura que propose Michel Murat, puisque la jeune femme en est l'évocatrice et que la silhouette du volcan se manifeste à la surface du ciel, comme à son appel, dans un véritable phénomène de manifestation magique qui donne présence à l'invisible. Le volcan sort littéralement de la mer, bien davantage qu'il ne devient visible par les seuls moyens d'une acuité visuelle accrue, tel un monstre des profondeurs.

Ce Léviathan tellurique fait alors l'objet d'une perception étonnamment détaillée : "**Un cône blanc et neigeux, flottant comme un lever de lune au-dessus d'un léger voile mauve qui le décollait de l'horizon, pareil (...) à ces phares diamantés qui se lèvent au seuil des mers glaciales**" ⁶⁵⁴. Le texte se poursuit alors en accentuant le décollement de la montagne qui devient semblable à une étoile en suspens au-dessus de la mer : "**Son lever d'astre sur l'horizon ne parlait pas de la terre, mais plutôt du soleil de minuit, de la révolution d'une orbite calme qui l'eût ramené à l'heure dite des profondeurs lavées à l'affleurement fatidique de la mer. Il était là. Sa lumière froide rayonnait comme une source de silence, comme une virginité déserte et étoilée**". Le trajet spatial du Tängri suit ici une direction exactement inverse de celui du "**pic asiatique**" décrit par Allan dans le *Beau ténébreux*. Il n'est pas un morceau de lune tombé sur la terre, mais un fragment du globe détaché de sa base et mis en apesanteur au-dessus de l'eau. Nocturne, le volcan sublimé en étoile indique l'imminence des temps où basculera l'ordre ancien, même s'il apparaît pour l'instant comme l'objet d'une tentation géographique qui ne tardera pas à prendre corps dans le voyage du Redoutable.

Cette secrète relation avec le temps se manifeste dans l'image du retour cyclique du phénomène céleste. En lui se révèle donc de manière indéchiffrée le pressentiment d'une loi fatale, intéressant l'Histoire, mais aussi inflexible que celles de la nature, dont Daniello

⁶⁵³ *Ibid.*, p.685-686.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p.686. l'apparition du volcan et sa comparaison avec un phare " des mers glaciales " l'apparente au mont Hatteras de Jules Verne : " A cinq heures du matin, le 11 juillet, le vent s'apaisa ; la houle tomba peu à peu ; le ciel reprit sa clarté polaire, et, à moins de trois milles, la terre s'offrit dans toute sa splendeur. Ce continent nouveau n'était qu'une île, ou plutôt un volcan dressé comme un phare au pôle boréal du monde ". *Les aventures du capitaine Hatteras*, Hachette, Paris, 1966, p.575. Cette analogie se renouvellera plus tard au moment où les navigateurs du Redoutable parviendront à la hauteur du Tängri.

donnera plus tard la clé. A la révolution régulière de l'orbite astrale correspond celle du cours de choses, le mot de révolution désignant aussi, bien évidemment celui qui est en usage dans la science historique. Cependant, l'auteur lui rend ici son sens premier, et l'on devine que le devenir brutal qui doit en effet révolutionner, au sens cette fois courant du terme, l'ordre immobile de la Principauté, s'inscrit dans une trame de devenir dialectisé qui replace les mêmes objets, les mêmes figures dans une situation du passé, pour mieux la subvertir. Si, comme on le précisera par la suite, la conception de l'Histoire que Julien Gracq exprime dans *Le Rivage des Syrtes* dérive de sa lecture de Spengler, elle correspond aussi, curieusement, à certaines des thèses de Benjamin, en ce sens qu'elle ne se manifeste pas comme un historicisme confiant dans les promesses d'une nécessité irréductible, faisant de l'idée de Révolution un terme positif mettant fin au mouvement de l'Histoire, mais comme un mouvement tramant le passé dans le présent pour en faire surgir perpétuellement de nouvelles formes. La dialectique du déclin et du renouveau n'a donc pas le sens, ni d'une restauration, ni d'une pure assumption rédemptrice, comme le prouvent assez les sentiments d'Aldo dans les dernières pages du roman.

Par ailleurs, la figure du volcan, évoqué comme un spectre, montre quels sont les pouvoirs auratiques de Vanessa et quel en est finalement le noyau central. La "**virginité déserte et étoilée**" du volcan renvoie naturellement à la passion froide de la jeune femme et à son attente de l'événement qui doit rendre sa puissance à sa maison dévalorisée. La silhouette du Tängri devient alors, plus qu'une simple manifestation géographique assistée par les phénomènes atmosphériques du soir, une véritable présence qui regarde en direction de l'île, et à travers elle, de la Principauté.

Nous retrouvons ainsi la logique du regard dialectique évoquée par Georges Didi-Huberman, selon laquelle nous sommes regardés par ce que nous voyons. Le voile de l'horizon devient alors "**le subjectile d'une représentation**"⁶⁵⁵. Il permet à Vanessa, et plus sourdement à Aldo de "**se sentir regardé par la perte**"⁶⁵⁶. Perte non encore compensée de la renommée et de la position politique dans le cas de Vanessa, perte désirée consciemment de l'équilibre actuel des forces gouvernant momentanément la Principauté, toujours par la jeune femme qui aspire à faire perdre à son compagnon sa virginité symbolique en l'entraînant dans une voie sans recours, perte enfin de l'étouffant ordre des choses qui oppresse Aldo et lui fait vaguement désirer quelque événement salvateur, sans qu'il en reconnaisse déjà la forme et la portée fatale. Comme le dit le psychanalyste Pierre Fédida, "**le deuil met le monde en mouvement**"⁶⁵⁷, mais ici, le deuil et le sentiment de la perte prennent une forme étrange dans la mesure où justement ils n'intéressent pas seulement l'amont mais aussi l'aval, et se dessinent sous la forme d'un désir où la volonté d'immanence et le cycle énigmatique des nécessités historiques s'entrelacent étroitement.

⁶⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p.58.

⁶⁵⁶ *Id.*, p..58.

⁶⁵⁷ Pierre Fédida, *L'absence*, op. cit., p.138.

2) La face de l'autre monde et son envers secret

L'arrivée du Redoutable en vue du Farghestan est l'occasion d'une des scènes capitales du *Rivage des Syrtes*. La quête d'Aldo s'achève pour ainsi dire au moment où ses yeux contemplent le Tängri et la baie de Rhages. La terre qu'il appelait de ses vœux s'est enfin incarnée et ne tardera pas à lui adresser un signe, sous la forme de trois coups de canon tirés depuis la côte. Cet épisode trace une première forme de relation avec le monde, celle du face-à-face. Les navigateurs demeurent en effet sur leur navire et voient monter de la nuit la figure scintillante de la terre ennemie, oubliant précisément qu'elle est un territoire politique lié à Orsenna par une Histoire séculaire. Il n'est plus alors question de la légende ou du glacis du temps figé, mais d'un monde révélé dans toute la jeunesse de la surprise. Le Farghestan apparaît d'abord sous la forme emblématique de son volcan.

Quelques pages auparavant, celui-ci se manifeste déjà à l'horizon, grâce au panache de sa fumée qui saisit l'équipage de stupeur : le Tängri est en effet théoriquement éteint. Il n'est point besoin d'insister sur le fait que ce regain d'activité confirme tous les signes antérieurs et annonce le conflit imminent dont la transgression d'Aldo précipitera le déclenchement. Il est plus intéressant de remarquer que le franchissement de la ligne rouge inverse les rapports : “ **derrière cette sinistre avant-garde, de toutes parts, les côtes du Farghestan accouraient à nous** ”⁶⁵⁸. De même que la mer était d'avance une terre en devenant une route “ **pavée de rayons comme un tapis de sacre** ”⁶⁵⁹, la terre ennemie se métamorphose en vague menaçante qui se précipite sur le Redoutable. La terre vient donc à la rencontre des voyageurs, et scelle avec eux, malgré leur volonté, au moins dans une certaine mesure, une sorte de pacte équivoque dont elle seule connaît les clauses. Pourtant, l'approche décisive ne prend pas réellement l'allure d'une confrontation violente. Au-delà de la seule intrigue romanesque, la fin du voyage du Redoutable raconte une expérience inconcevable : l'approche et la première vision extatique d'une terre inconnue. C'est la seule fois dans toute l'oeuvre de Julien Gracq que des personnages font l'expérience de rencontrer et contempler ainsi une terre nouvelle qui s'offre à eux dans la pure évidence de son mystère.

Celle-ci se manifeste d'abord sous une forme inattendue : “ **(...) tout à coup, une bouffée d'air tiède et très lente déplissa sur nous une odeur à la fois fauve et miellée, comme une senteur d'oasis diluée dans l'air calciné du désert** ”⁶⁶⁰. La terre est d'abord parfum, émanation quintessencielle de ses qualités dépliées dans l'air comme une étoffe. Senteur et odeur, elle révèle une nature animale et florale, sauvage et suave, sensuelle et austère. Outre le fait que la terre désirée se manifeste à la manière d'une femme précédée de son parfum, cette épiphanie olfactive porte à l'avant de lui-même le pays qu'elle évoque et signifie. La logique de l'arrière-pays ne gouverne pas ce passage : nulle échappée ne permettra aux navigateurs de voir l'intérieur des terres au-delà de la

⁶⁵⁸ *Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, p.738.

⁶⁵⁹ *Id.*, p.736.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.742.

frange côtière. Mais cela n'est pas nécessaire. Le Farghestan est déjà tout entier contenu par la bouffée d'air parfumé qui parvient aux navigateurs. Il n'y a plus d'arrière monde, car le voyage touche à sa fin, c'est-à-dire la réalité physique et sensorielle d'une terre qui est en elle-même fabuleuse, et dont on pourrait dire que le mystère tient à sa seule existence.

Présenté par son rivage, le Farghestan est par excellence le pays de l'immanence entièrement livrée à la contemplation d'une conscience sensorielle et affective. Tout est donc donné à l'avant, en surface, et même, comme on l'a dit, au-devant de cette surface, grâce à la bouffée parfumée qui accueille les navigateurs. Comme on le constate ici, de même que dans d'autres passages, un imaginaire arabe rayonne et flotte autour du Farghestan, mais sans orientalisme anecdotique, plutôt comme un halo qui communique à sa clarté nébuleuse à ce qu'il touche et le hante aussitôt de sa présence énigmatique.

L'apparition proprement dite relève de la logique théâtrale. Elle est une vision entièrement construite en surface et étirée verticalement jusqu'au ciel. La richesse de cette vision, son étrangeté sensible et stylistique sont si grandes qu'il faut la lire et la parcourir intégralement, afin d'en mieux saisir la singularité exceptionnelle : “ **Devant nous, à la toucher, semblait-il au mouvement de recul de la tête qui se renversait vers sa cime effrayante, une apparition montait de la mer comme un mur** ”⁶⁶¹. La phrase se construit sur une série de rejet qui exprime le double mouvement ascendant de l'apparition et des têtes levées dans sa direction, ainsi que l'étirement démesuré du volcan vers le ciel. D'emblée, la scène est placée sous les auspices de la vision fantastique : le volcan n'est pas seulement un morceau de terre sortant des eaux, mais une apparition, de sorte que la terre assume ici le rôle de revenant auquel Breton faisait négativement allusion à la fin du *Premier Manifeste*⁶⁶².

Comme on le verra dans la suite de ce passage, cette dimension fantastique n'intervient pas au détriment de la logique de l'immanence et de l'incarnation ; elle ne cesse au contraire de la nourrir de toute sa puissance visionnaire afin de mieux marquer et révéler l'étrangeté radicale de toute terre, lorsque celle-ci apparaît pour la première fois devant le regard fasciné. Logique visionnaire et logique de l'immanence nouent ici leurs exigences faussement contradictoires, et permettent au réel d'advenir comme tel sur le plan du rêve et de la poésie. En ce sens, l'apparition du rivage ennemi propose une expérience véritablement surréaliste de la terre, en ce qu'elle proclame explicitement dans ce passage que le monde authentique est toujours un autre monde. Dans une certaine mesure, on peut même dire que le surgissement du Tängri exprime une véritable recreation du monde, tant elle se manifeste comme une “ **imprévisible nouveauté** ”⁶⁶³.

C'est ainsi que le volcan surgit des eaux et rejoint le ciel à une hauteur formidable,

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.743.

⁶⁶² “ La terre drapée de sa verdure me fait aussi peu d'effet qu'un revenant ”. André Breton, *Premier Manifeste du Surréalisme*, p.346, *OEuvres complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, p.346.

⁶⁶³ L'expression est de Bergson qui noue en elle une double définition : celle de l'art et celle de la liberté. En traversant la mer des Syrtes, Aldo est en effet artiste du devenir. Il crée un nouvel ordre du monde en ouvrant la matière opaque de l'espace-temps figé et affirme la souveraine autonomie d'une subjectivité libre en actes.

dans un mouvement à nouveau inverse de celui du pic asiatique évoqué par Allan dans *Un beau ténébreux*. Une fois encore, volcan n'est pas un morceau de lune tombé sur la terre, une manifestation fabuleuse du surnaturel cosmique, mais un monstre marin devenu muraille terrestre, à la manière des îles magiques des *Mille et une nuits* – on pense par exemple à l'île du chevalier de cuivre évoquée dans le cycle du *Portefaix et des Trois Dames*⁶⁶⁴. Enfin, la vision rapprochée et monstrueuse devient une forme de tact immédiat. Atteindre l'autre rive ne signifie pas seulement la contempler abstraitement, mais l'embrasser des yeux au sens le plus concret, dans une expérience euphorique de la présence au monde. Aldo ne pense pas autrement, lorsqu'il tente vainement, quelques pages auparavant, d'expliquer à Fabrizio les motifs profonds qui le guident vers le Farghestan : **“ Ce que je voulais n'avait de nom dans aucune langue. Etre plus près. Ne pas restr séparé. Me consumer à cette lumière. Toucher ”**⁶⁶⁵. Faire face prend ici un autre sens que celui auquel on pouvait songer à l'origine. Il ne s'agit pas seulement d'être en face de l'objet, à distance raisonnable de sa forme, dans la position d'un observateur neutre, mais de conduire le face-à-face à la limite où se perd le regard pur, c'est-à-dire celle du toucher et de l'absorption destructrice. Voir n'est pas savoir, mais vivre un état de proximité absolue dans lequel la conscience prend donc le risque d'être anéantie dans l'objet qu'elle vise et qu'elle cherche à atteindre. Tel est le sens de l'émoi qui s'empare des marins du Redoutable lorsqu'ils découvrent le Tängri devant leur navire : **“ La pluie cessa, le navire s'ébroua dans l'accalmie, s'empluma d'une vapeur légère ; tout à coup, la nuit parut s'entrouvrir sur une lueur ; devant l'étrave, les nuages s'écartèrent à tout vitesse comme un rideau de théâtre.**

“ Le volcan ! Le volcan ” hurlèrent d'une seule voix trente gorges étranglées, dans le cri qui s'élève d'une collision ou d'une embuscade ”⁶⁶⁶. L'apparition, en écho de la première manifestation distante depuis l'île de Vezzano, surgit “ tout à coup ” sous la forme d'une lueur, à l'état de pure aura pour se dévoiler dans une attitude menaçante et sublime qui fascine et terrorise les marins. Il y passe sans doute le pressentiment que la traversée ne sera pas sans conséquences, mais l'émotion de l'équipage renvoie à une autre expérience qui est celle de la stupeur devant le monde. La croisière du Redoutable est avant tout un voyage extraordinaire au sens vernien du terme, une expédition de géographie métaphysique, si l'on peut dire, où le désir de parvenir en vue d'un autre monde, n'est pas sans faire songer à celui des explorateurs des romans de Jules Verne, et plus précisément à l'obsession polaire du capitaine Hatteras. Or, c'est précisément en référence au passage dans lequel les héros de ce roman arrivent devant l'île volcanique du pôle, que ces lignes du *Rivage des Syrtes* sont écrites : “ Tout à coup, le brouillard se fendit comme un rideau déchiré par le vent, et pendant un laps de temps rapide comme l'éclair, on put voir à l'horizon un immense panache de flammes se dresser vers le ciel.

“ Le volcan ! Le volcan !... ”

⁶⁶⁴ L'île du chevalier de cuivre attire les navires, à la manière d'un aimant naturel, et provoque leur perte. Voir les 13° et 14° Nuits du cycle. *Les Mille et Une Nuits*, tome III., Collection Folio Classique, Paris, , p74-78.

⁶⁶⁵ *Le rivage des Syrtes*, op. cit., p.740.

⁶⁶⁶ *Id.*, p.743.

Ce fut le mot qui s'échappa de toutes les bouches ⁶⁶⁷. Cette correspondance ne doit guère étonner si l'on songe à ce que Julien Gracq dit de Jules Verne, et plus particulièrement des *Aventures du capitaine Hatteras*, dans *Lettrines* : “ **C'est mon primitif à moi** ⁶⁶⁸. Et nul ne me donnera jamais honte de répéter que *Les Aventures du capitaine Hatteras* sont un chef-d'oeuvre ⁶⁶⁹. Interrogé par Jean-Paul Dekiss au sujet de cette fascination, Julien Gracq précise le sentiment que lui donne encore à 90 ans la lecture de Jules Verne : “ **C'est une opération féerique, c'est une révélation continue, c'est une chose vierge qui se déroule devant vous et que vous absorbez au fur et à mesure, toujours happé par l'idée de ce qui va suivre. Ce sont Les Mille et une nuits, c'est cela la lecture** ” ⁶⁷⁰.

Ce que Julien Gracq dit ici de la lecture pourrait s'appliquer très exactement à l'expérience du voyage, tel qu'il la conçoit, et tout particulièrement à celle de l'équipage du Redoutable. Il est à cet égard significatif que l'auteur évoque *Les Mille et une nuits* à propos de Jules Verne. Comme nous l'avons vu, outre que le Tängri évoque la montagne de cuivre, la nuit de l'approche du Farghestan, emprunte à l'évidence son univers de fascination à l'imaginaire oriental. On pourrait s'étonner cependant que l'auteur fasse jouer une référence au grand roman polaire de Jules Verne dans un tel contexte. C'est oublier que les Syrtes avaient dès le seuil du roman été qualifiées d'Ultima Thulé du Sud.

Dès lors, on comprend mieux le sens du voyage du Redoutable et de cette arrivée en vue du Farghestan. Aldo apparaît bel et bien ainsi dans la figure d'un explorateur bien plutôt qu'un aventurier militaire cherchant à défier l'ordre établi de l'Histoire afin d'agir sur lui en profondeur de façon délibérée et planifiée. Ce que Julien Gracq dit du capitaine Hatteras dans son entretien avec Jean-Paul Dekiss, pourrait parfaitement s'appliquer au jeune Observateur : “ **Je ne vois pas du tout le capitaine Hatteras comme un dictateur politique. Non, je le vois plutôt comme un illuminé mystique qui est possédé par une passion de la découverte... une passion qui est dévorante parce qu'il lui faut s'incorporer pratiquement à sa découverte qui est le pôle Nord. La preuve c'est qu'il va essayer de se jeter dans le volcan qui abrite le pôle Nord** ” ⁶⁷¹.

⁶⁶⁷ *Les Aventures du capitaine Hatteras*, op. cit., p.439.

⁶⁶⁸ Philippe Berthier commente ainsi cette formule : “(...) il y a dans cette confiance (...) quelque chose de très intime et de fondateur ; chronologiquement, J. Verne a été (...) le premier des “seuls intercesseurs et éveilleurs” de l'imaginaire gracquien”. Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, op. cit., p.193.

⁶⁶⁹ *Lettrines*, op. cit., PII, p.37. La fascination est telle que le capitaine Hatteras est mentionné deux autres fois dans les volumes des *Lettrines*, à l'occasion d'expériences dont nous reparlerons, celle que l'auteur intitule *La nuit des ivrognes*, celle de l'approche du Groenland et du détroit de Davis, au cours du voyage vers l'Amérique. A chaque fois, la référence au fascinant personnage d'Hatteras, accompagne le sentiment que le songe se déverse dans le réel et le reconfigure selon ses propres lois d'émerveillement. Comme nous l'avons vu dans la première partie, le souvenir d'Hatteras est déjà présent dans *Un beau ténébreux*, par un jeu de croisement inversé entre l'hivernage vernien et celui des personnages groupés autour d'Allan à l'Hôtel des Vagues.

⁶⁷⁰ Entretien avec Jean-Paul Dekiss, *Revue Jules Verne n°10*, décembre 2000, p.22.

⁶⁷¹ *Id.*, p.38.

Tel est bien le désir d'Aldo lorsqu'il parle de toucher et de se brûler à la lumière du rivage auquel il aspire, de ne pas rester séparé. Fabrizio l'entend bien ainsi, qui lui déclare : **“ C'est une tentative de suicide, et je devais t'avertir ”**⁶⁷². **En effet, à la fin du chapitre, c'est une véritable fureur sacrée qui conduit Aldo à faire diriger le Redoutable droit vers la côte : “ Droit dessus ! Plus près ! ” lui murmurai-je à l'oreille ”**⁶⁷³. Cette pulsion se confirme à la page suivante, dans laquelle reparaît le motif du désir de voir et de toucher : **“ Une minute, une minute encore où tiennent des siècles, voir et toucher sa faim, se fondre dans cette approche éblouissante, se brûler à cette lumière sortie de la mer ”**⁶⁷⁴.

Mais entre-temps, le regard magnétisé aura vécu l'instant unique d'une rencontre où toutes les valeurs cénesthésiques viendront jouer de manière polyphonique : **“ La lune brillait maintenant dans tout son éclat. Sur la droite, la forêt de lumière de Rhages frangeait d'un scintillement immobile l'eau dormante. Devant nous, pareil au paquebot illuminé qui mâte son arrière à la verticale avant de sombrer, se suspendait au-dessus de la mer vers des hauteurs de rêve un morceau de planète soulevée comme un couvercle, une banlieue verticale, criblée, étagée, piquetée jusqu'à une dispersion et une fixité d'étoile de buissons de feux et de girandoles de lumière ”**⁶⁷⁵. La longueur et la complexité syntaxique de la phrase, sa richesse lexicale sont à la mesure de l'évènement que constitue le surgissement du volcan. En effet, l'étirement des rejets et la mise en attente du sens, qui en résulte, leur répartition de part et d'autre de la principale forme verbale “ se suspendait ”, perturbent la lecture et tendent à disperser la signification du texte, à l'image des lumières étagées sur les pentes du volcan.

Le paysage vertical ne cesse de se métamorphoser, de se contredire et d'osciller sous les yeux du lecteur, comme ceux des navigateurs qui le découvrent. Tantôt le volcan est un paquebot qui se soulève avant de sombrer, tantôt une pure entité onirique qui se suspend au-dessus de la mer, sans qu'on sache comment, ni par quelle puissance, tantôt encore un morceau de planète soulevé, tantôt enfin une banlieue verticale dont la forme se pulvérise en autant d'atomes effervescents et lumineux. C'est au point que le lecteur ne sait plus si la banlieue évoquée à la fin de la phrase, est réelle ou métaphorique, surtout s'il se souvient que quelques pages auparavant, le Tängri vu à très grande distance semble être en éruption. Il n'en est pas moins un morceau de planète, et nous retrouvons ici l'expression favorite qu'utilise Julien Gracq lorsqu'il veut faire surgir l'image de la terre dans l'un de ses fragments. Il n'en reste pas moins que l'absence presque totale de verbes confère à cette suite de syntagmes en apposition une singulière autonomie, aux limites du sens et du non-sens, de la description et de la poésie pure, comme si l'écriture suivait et exprimait ici la seule logique du regard bouleversé.

⁶⁷² *Le Rivage des Syrtes, op. cit., p.742.*

⁶⁷³ *Id., p.744.*

⁶⁷⁴ *Ibid., p.745.*

⁶⁷⁵ *Ibid., p.743.*

Tout se passe en effet comme si le trajet du sens transcrivait celui des yeux des navigateurs fascinés par la révélation chaotique du volcan, incapable d'en épuiser l'espace et le contenu, ni davantage de les rassembler dans une belle totalité simple. La syntaxe expérimente donc l'émotion et l'incertitude de la vision directe que sidère, au double sens du terme, la forme jamais aperçue de la terre inconnue qui surgit subitement des vagues. L'écriture devient alors une formulation phénoménologique, en laquelle la naissance de la vision intègre aussi bien l'imaginaire poétique que la seule perception sensible. Maurice Merleau-Ponty n'affirme –t-il d'ailleurs pas que le tableau adresse “ **au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel** ”⁶⁷⁶ ?

Cette vision première pourrait toutefois rester à l'état de dispersion pure et volatiliser définitivement le “ **morceau de planète** ” qu'elle vient de rencontrer. Il n'en est pourtant rien comme le montre immédiatement la suite de ce texte : “ **Comme les feux d'une façade qui se fût reflétée paisiblement, mais à hauteur de nuage, sur la chaussée luisante, et si près, semblait-il, si distinctes dans l'air lavé qu'on croyait sentir l'odeur des jardins nocturnes et la fraîcheur vernissée de leurs routes humides, les lumières des avenues, des villas, des palais, des carrefours, enfin plus clairsemés, les feux des bourgades vertigineusement accrochées à leurs pentes de lave, montaient dans la nuit criblée par paliers, par falaises, par balcons sur la mer phosphorescente, jusqu'à une ligne horizontale de brumes flottantes qui jaunissait et brouillait les dernières lueurs, et parfois en laissait reparaitre une, plus haute encore et presque improbable comme reparait dans le champ de la lunette un alpiniste un moment caché par un épaulement de glacier** ”⁶⁷⁷.

Brusquement la vision concrète se reforme, mais elle n'accomplit pas cette nouvelle métamorphose sans incertitude. Elle passe au contraire par une nouvelle oscillation dont le pivot est la comparaison “ **Comme les feux d'une façade qui se fût reflétée paisiblement, mais à hauteur de nuage** ”. On comprend ensuite, lorsque ce nouveau rejet atteint son point d'équilibre que l'écriture rassemble soudain la vision disséminée des “ **buissons de feux** ” et des “ **girandoles de lumière** ”, pour former la figure d'un paysage de maisons et de bourgades accrochées au flanc du volcan. L'image de la façade réunit donc cet ensemble et prépare l'apparition des édifices, des routes et des jardins. Pourtant, le premier membre de la phrase laisse dangereusement basculer le sens. L'incertitude du texte, et du regard qu'il signifie, s'exprime d'abord dans l'image des reflets qui vient dédoubler de l'intérieur l'image proposée au lecteur. Une seconde oscillation se produit lorsque la logique du reflet est inversée vers le haut, au point d'atteindre une “ **hauteur de nuage** ” qui rappelle l'élévation démesurée de la “ **cime effrayante** ” et le “ **paquebot illuminé qui mâte son arrière à la verticale** ”.

Cette perturbation vertigineuse s'ouvre alors sur une série de notations concrètes qui se caractérisent par leur évidence familière, “ **la chaussée luisante** ”, les “ **jardins nocturnes** ”, les “ **routes humides** ”, “ **les lumières des avenues, des villas, des**

⁶⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Collection Folio Essais, Gallimard, Paris 1964, p.24

⁶⁷⁷ *Le Rivage des Syrtes*, op. cit., p.743-744.

palais, des carrefours ”. Subitement surgit donc un univers tangible alliant l'étrangeté propre au paysage inconnu et la quiétude ordinaire des lieux et des choses. L'apparition du Farghestan pourrait donner lieu à l'une de ces descriptions pittoresques qui alimentent les récits des voyageurs orientalistes du XIX^e siècle. On sait que l'arrivée en bateau et la vision panoramique d'une ville orientale rythmée de minarets et de coupes est une scène obligée de la littérature. Mais ici rien de tel n'est montré. On éprouve plutôt le sentiment que se libère soudain, pour les sens alertés des visiteurs secrets, la présence émouvante d'un monde sensible qui pourrait bien être le leur, et qui demeure pourtant comme en réserve, à la manière d'un dormeur dont l'intimité mystérieuse est entièrement manifeste, sans jamais rien céder d'elle-même. Aldo et ses compagnons trouvent effectivement sous leurs yeux un autre monde tissé de qualités familières. Le Farghestan n'est pas seulement une monstrueuse vision d'apocalypse, mais une terre humaine et sensuelle qui leur adresse des signes⁶⁷⁸.

C'est pourquoi, dans la distance se joue une étrange relation cénesthésique dont le regard et " l'air lavé " sont les conducteurs. Les qualités matérielles du paysage entrent soudain dans une relation de proximité immédiate avec le regard des navigateurs. L'odeur nocturne des jardins et " la fraîcheur vernissée " de leurs routes humides " franchissent l'espace et révèlent distinctement leur détail. Certes le texte précise qu'il s'agit d'une croyance, mais on se souvient qu'une bouffée d'air tiède avait déjà porté jusqu'au navire le parfum mystérieux du Farghestan, bien avant l'apparition de la côte. La croyance actuelle est donc autant une impression cénesthésique qu'une authentique perception magique grâce à laquelle l'oeil décuple ses pouvoirs en leur adjoignant ceux des autres sens. Sans doute y a-t-il dans cette étrange faculté quelque chose d'une folie miraculeuse où se mêlent l'exaltation des voyageurs, leur incrédulité, leur désir et leur triomphe.

On pourrait parfaitement lui appliquer ce que Merleau-Ponty écrit de la peinture : "**le monde du peintre est un monde visible, (...) un monde presque fou puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel. La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Etre, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle**"⁶⁷⁹. C'est ainsi qu'une fraîcheur vernissée où des parfums peuvent se révéler à la conscience par l'intermédiaire de la vision ; c'est ainsi encore qu'ils se communiquent à l'esprit du lecteur, grâce à cette vision seconde qu'est l'écriture. Dès lors, il ne s'agit plus de " phénoménologie irrévélée, ",

⁶⁷⁸ Un seul roman moderne présente une scène presque similaire d'arrivée en vue d'un port brusquement tiré des ténèbres par un jaillissement de lumières. Il s'agit de *Cléa*, ultime volume du *Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell. La scène intéresse la ville d'Alexandrie illuminée par les lueurs des projecteurs de la DCA, au cours d'une alerte. Il est d'ailleurs étrange que cette splendide scène de manifestation d'une ville surgissant des ténèbres sous les yeux d'un voyageur en bateau, se produise sur fond de guerre : " Et, comme en réponse à ce cri, des lumières commencèrent à jaillir de toutes parts, sporadiquement au début, puis, en rubans, en bandes, en carrés de cristal. Le port dessinait tout à coup ses contours avec une parfaite netteté(...) Je ne m'étais pas douté que nous fusssion si près, ni que la ville pût être si belle sous les orgies d'une guerre. Elle s'était mise à enfler, à se déployer comme quelque mystique rose des ténèbres, et le bombardement l'accompagnait dans ce dépliement et inondait l'esprit ". Lawrence Durrell, *Cléa*, trad. Roger Giroud, Collection Biblio, Le Livre de Poche, 1960, p.32.

⁶⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, op. cit., p.26-27.

selon l'expression de Michel Murat, mais au contraire d'une phénoménologie poétique en actes.

La fin du passage retrouve l'élan onirique initial en redressant soudain la vision sur le plan vertical " des bourgades vertigineuses " et de la succession de paliers, falaises et balcons qui conduisent l'oeil vers le sommet du volcan. L'image de la lunette permettant de suivre à distance le trajet d'un alpiniste mérite d'être remarqué. En effet, si le paysage perd à nouveau son assise réelle, sa description n'est cependant pas moins finement détaillée et régulièrement rythmée par le jeu des occultations et des apparitions qui l'organise. L'image de la lunette et de l'alpiniste est à cet égard révélatrice. Elle indique que le regard envoie des délégués, de véritables personnages visuels qui parcourent au loin le paysage du volcan, comme si, tout en restant à bord du Redoutable les navigateurs mettaient ainsi symboliquement pied-à-terre. Ainsi, le face-à-face se subvertit dans une relation de possession virtuelle.

On voit maintenant toute l'importance de ce passage magnifique. Sa dimension visionnaire, bien loin d'entrer en contradiction avec la logique de l'immanence et de la présence immédiate, sert au contraire à mieux caractériser le surgissement halluciné du monde devant les yeux des navigateurs. La terre assume soudain pour Aldo et ses compagnons cette qualité de présence paradoxale qui est une forme de proximité réservée, un contact différé, une approche retenue. Le face-à-face est donc ici une tentative d'outrepasser ses propres règles, dont on sait qu'elle se solde par un tir au canon dont les échos répercutés viennent brusquement superposer la voix réveillée de l'Histoire à la folle tentative de se fondre dans une pure expérience d'immanence anéantissante. Quoi qu'ils fassent et désirent, les personnages ne peuvent outrepasser la ligne rouge d'une distance limite au-delà de laquelle commence un tout autre rapport. Ils restent donc à bord de leur navire, sur la mer des Syrtes, devant la terre qu'ils découvrent et vers laquelle ils se précipitent en vain.

Le " plus près " a beau faire reculer ses limites, il ne peut aller au-delà d'une certaine région frontalière. C'est en ce sens que l'expérience du face-à-face est et n'est pas un " être avec le monde " qui exige d'autres règles et d'autres modes de la conscience. Peut-être est-ce pour cela qu'Aldo cherche si follement à précipiter le Redoutable contre la côte en un geste de possession érotique qui n'a pas exactement le sens d'une action militaire réfléchie.

Avant d'en venir à cette seconde forme d'expérience du monde, il n'est peut-être pas inutile de méditer un instant sur le sens du titre donné par Julien Gracq à son roman. On verra peut-être apparaître un angle inattendu du face-à-face énigmatique d'Aldo avec le Farghestan. Il semble naturel de penser que le titre du roman désigne le rivage géographiquement identifié dans le récit comme l'avancée extrême de la Seigneurie d'Orsenna, cette province " perdue aux confins du Sud " qui est, selon le narrateur, "**comme l'Ultima Thulé des territoires d'Orsenna**". On peut pourtant se demander jusqu'à quel point la côte du Farghestan n'est pas aussi, ou plutôt, le véritable rivage des Syrtes, celui que vise tout le roman, la terre fabuleuse et cependant plus authentique dont Aldo attend fiévreusement qu'elle le délivre et libère avec lui le sang figé de son pays.

Ce n'est là qu'une supposition, mais certains signes peuvent l'étayer, notamment le double lien de la famille Aldobrandi avec Rhages, mais davantage encore les incessantes

circulations d'agents clandestins venus du Farghestan, ainsi que le rappel systématique de traits, de vêtements et d'accents qui évoquent en eux le Sud mythique de l'autre rivage, comme si " les confins du Sud " dessinés par la côte des Syrtes n'étaient que la ligne frontière de ce vrai Sud qu'est le Farghestan. Si le rivage de l'Amirauté est étrangement désigné comme " l'Ultima Thulé des territoires d'Orsenna, c'est peut-être pour cette raison très secrète qu'il est en réalité la frange la plus septentrionale du Farghestan. Quoi qu'il en soit, le lecteur ne doit jamais oublier le mystérieux contournement de la mer des Syrtes par les armées du Farghestan, à la fin du roman. Si un tel contournement est possible, c'est bien que les deux rivages communiquent par une jointure terrestre, et que leur distance relative peut soudain s'annuler. En réalité, le rivage des Syrtes s'étend sans doute des deux côtés, celui du regard qui observe et désire le face-à-face, celui de la terre inconnue qui l'attire à elle pour mieux venir à lui et se saisir de lui.

Le désir fondamental d'Aldo n'est donc pas tant de susciter de nouvelles conditions d'existence que de répondre à une impérieuse et irrationnelle sollicitation, celle de bousculer, moins un ordre établi qu'une léthargie collective et de régénérer ainsi un monde qui n'a plus d'autre substance et plus d'autre sang que son passé. Il s'agit moins, comme nous l'avons vu, d'une volonté politique que d'un désir d'immanence, d'une pulsion comparable à celle des découvreurs de terres nouvelles qui espèrent revitaliser et élargir les territoires du vieux monde connu en visitant les rivages fabuleux de royaumes incertains.

Aldo n'a pourtant rien d'un conquérant, mais à travers lui monte le souvenir de tous les aventuriers qui ont fait l'Histoire en transgressant les limites de l'ici, au risque consenti et secrètement suicidaire d'ouvrir la route à d'éventuels bouleversements catastrophiques. Les voyageurs comme Vasco de Gama ou Christophe Colomb, les marchands comme Mahomet ou Marco Polo, les conquérants comme Alexandre ou César se profilent subrepticement derrière le personnage du jeune Observateur et révèlent qu'ils ne sont pas seulement des hommes animés par toutes les passions et tous les intérêts que nous leur connaissons, mais aussi de grands imaginatifs en quête de mondes insolites, c'est-à-dire de manière d'être inédites dans la texture de l'espace-temps, fût-ce au prix du meurtre, de l'asservissement d'autrui ou de leur propre destruction.

Cependant, ni Julien Gracq, ni son héros qui est aussi le narrateur du *Rivage des Syrtes*, ne font l'apologie naïve des migrations dominatrices et de la pure force irrationnelle, même s'il en constate la réalité⁶⁸⁰. L'auteur et son narrateur relisant a posteriori le chemin conduisant vers un désastre, se contentent de montrer par l'expérience que l'Histoire n'est pas seulement faite de plans, de projets et de décisions, mais qu'elle comporte pour le meilleur et pour le pire ce qu'André Breton appellerait " **un infracassable noyau de nuit** ", tant il est vrai que l'homme est aussi à son insu, là même

⁶⁸⁰ Bernhild Boie, dans sa Notice au *Rivage des Syrtes*, conforte en effet l'interprétation que nous avons donnée du voyage d'Aldo, lorsqu'elle écrit : "Quand Aldo mène le *Redoutable* jusqu'au volcan, il obéit tout d'abord à un rêve intime, à une tentation, à une fascination. Ce qui le guide, le happe et ne le lâche plus, c'est l'apparition à la fois merveilleuse et angoissante d'un haut lieu, d'un "au-delà fabuleux" dont l'image revient dans tous les tomons". Bernhild Boie, Notice du *Rivage des Syrtes*, PI, p.1334.

où il se pense rationnel et pragmatique, un animal métaphysique constamment travaillé par l'irréductible tourment de se justifier en projetant au-delà de toutes les frontières successives qu'il n'invente que pour mieux les violer, la marque horrible et merveilleuse de son esprit anxieux.

Il ne fait pas non plus de doute, que *Le Rivage des Syrtes*, écrit au cours des années 1950, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, dans le vieux continent désorienté que Max Ernst nommait si justement par le titre d'une de ses grandes toiles d'après guerre " ***l'Europe après la pluie***", reprend et médite à sa manière singulière la célèbre formule de Paul Valéry : " ***Nous savons désormais que nous autres civilisations sommes mortelles***". Le roman de Julien Gracq exprime de toute évidence bien plus que la seule courbe individuelle du désir d'Aldo, fût-elle assistée et orientée par le double jeu de Vanessa. Le piège du désir d'immanence, celui du désir de revanche dissimulent l'aveugle puissance d'une Histoire qui se réveille, ainsi que le précise l'auteur dans *En lisant en écrivant* : " ***C'est cette remise en route de l'Histoire, aussi imperceptible, aussi saisissante dans ses commencements que le premier tressaillement d'une coque qui glisse à la mer, qui m'occupait l'esprit quand j'ai projeté ce livre***"⁶⁸¹.

Car Aldo, en cédant à la tentation et en franchissant la l'invisible ligne rouge de la frontière interdite ne réactive pas seulement une très vieille guerre ensablée dans le but de réveiller les forces vives d'Orsenna ; traître par excès de zèle onirique, il précipite la Principauté affaiblie par plusieurs siècles d'existence grégaire, sur la pente de son propre anéantissement. Les mobiles d'Aldo sont en effet confus et laissent finalement apercevoir une autre face que la visite de l'Envoyé, peu après le retour de son expédition, permettra de discerner plus directement que tout ce qui précédait. Si l'ensemble du récit laisse constamment pressentir une sourde menace, celle-ci ne prend véritablement forme qu'avec l'apparition de ce visiteur séduisant et cruel, qui tient Aldo sous sa fascination tout en l'effrayant et en le révoltant.

Mais l'Envoyé lui-même ne fait que proposer une figure du trouble et ne livre pas la clé de l'acte et des processus auxquels Aldo vient d'aveuglement confier ses désirs. La fin du roman en dévoile les arcanes les plus obscurs d'une façon saisissante en proposant une inquiétante incarnation de l'essence ultime du pouvoir et de l'Histoire. Aldo n'agit en effet qu'à titre personnel. Sa désobéissance fait donc de lui un ennemi intérieur de la Principauté que les autorités devraient traiter avec la plus extrême rigueur. Pourtant, il apparaît vite que son geste de transgression le dépasse au point de lui conférer un tout autre statut.

Il l'apprend d'abord des lèvres de Vanessa Aldobrandi qui lui révèle que les traîtres et les transfuges " ***sont les poètes de l'événement***"⁶⁸², c'est-à-dire les médium subjectifs et impersonnels par lesquels une tendance latente invente l'énergie de sa nécessité. Vanessa fait en effet apparaître à Aldo combien, une fois l'acte irrémédiable accompli, la personne de son agent compte peu : " ***Non, Aldo. Quelqu'un est allé là-bas. Parce qu'il n'y avait pas d'autre issue. Parce que c'était l'heure. Parce qu'il fallait que***

⁶⁸¹ *En lisant en écrivant, op. cit., p.708.*

⁶⁸² *Le Rivage des Syrtes, op. cit., p.775.*

quelqu'un y aille ”⁶⁸³. Comment comprendre cette affirmation ? On pourrait aisément y lire une version nouvelle de la philosophie de l'histoire hegelienne et de la théorie du grand homme rejeté comme une cosse vide une fois que s'est accomplie par lui la logique qui l'a façonné et poussé à agir. Le sens des paroles de Vanessa est pourtant plus ambigu, plus complexe que la métaphysique de l'Esprit du grand penseur allemand.

Car Vanessa n'est pas non plus une spectatrice innocente, mais une manipulatrice, l'héritière d'une lignée de grands traîtres qui cherche à venger l'infamie de ses ancêtres en créant les conditions d'une catastrophe définitive. C'est elle qui répand la nouvelle de la transgression et fait croire qu'Aldo a été attaqué en mer, là où cependant il n'avait nul droit de s'aventurer, contraignant ainsi les plus hautes autorités d'Orsenna à refuser tout apaisement avec le Farghestan. La logique de la nécessité trans-individuelle est donc un prétexte a posteriori, une ruse, non de la raison, mais du désir. D'autre part, la pulsion fondamentale qui anime les personnages n'est en aucun cas celle d'un accomplissement, mais bien plutôt d'une destruction du tissu délétère de la Principauté, même si, chez Vanessa comme Aldo, cette pulsion néantisante se confond avec une exaltation sauvagement juvénile, dans un cas délibérément meurtrière, dans l'autre naïvement héroïque.

Ce que Julien Gracq laisse apparaître ici n'est donc pas la réalisation de l'Esprit de l'Histoire se jouant des passions humaines pour mieux triompher, mais le travail conjugué de la lucidité sadique, de l'ivresse démiurgique, et de la rêverie d'immanence poussée à son paroxysme irresponsable et merveilleux. Plus secrètement, l'auteur nous montre comment une civilisation étranglée dans ses valeurs et ses modes d'existence ancestraux n'a d'autre issue que de commettre l'irréparable par le moyen de l'un de ses fils. Il ne s'agit pas tant alors de raison dans l'Histoire que de ce qu'on pourrait appeler la phase ultime d'une décadence. Or, ce n'est pas tant la philosophie de Hegel que celle de Spengler qui sous-tend partiellement, sans en être la source initiale, la poétique de l'Histoire à l'oeuvre dans *Le Rivage des Syrtes* : “ **J'ai dû lire le Déclin de l'Occident vers 1946 ou 47, sans doute au moment où j'écrivais Le Rivage des Syrtes (...) Je crois que la lecture de Spengler, qui a été pour moi passionnante, (je considère d'ailleurs Spengler comme un poète de l'Histoire plutôt qu'un philosophe) a autorisé pour moi et un peu légitimé l'accent que je mettais depuis longtemps sur certaines périodes de l'Histoire qui me parlent plus que d'autres : je veux dire les périodes de décadence : celles où une civilisation s'endort et se meurt toute seule – sans avoir besoin de chocs extérieurs – on pourrait dire de vieillesse** ”⁶⁸⁴.

Ce que Julien Gracq retient donc de Spengler, n'est pas d'ordre théorique, mais poétique. Comme le précise Bernhild Boie dans sa *Notice* du *Rivage des Syrtes* : “ (...) **Spengler a intéressé Gracq (...) uniquement par la force suggestive de cette immense composition – “ orchestration ” dit Gracq - où règnent l'analogie et l'image et où s'entrecroisent la mémoire des cultures, l'analyse des civilisations et l'anticipation prophétique. Au reste, il est significatif que Gracq, toutes les fois qu'il**

⁶⁸³ *Id.*, p.768.

⁶⁸⁴ Bernhild Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, W. Fink, Munich, 1966, p.197.

parle de Spengler, prenne la peine de séparer la Philosophie de l'Histoire (dont il conteste les théories) de l'esprit historique qui s'en dégage et correspond à sa sensibilité ⁶⁸⁵. Le fait est par exemple qu'Aldo n'agit jamais dans le but de restaurer un ordre initial dégradé. La Principauté de la haute époque héroïque ne le fascine pas davantage que sa forme contemporaine dévitalisée. Comme tous les personnages de Julien Gracq, il est l'être d'un pur devenir qui n'a finalement ni loi ni norme transcendante pour guider ses pas.

C'est ici qu'intervient le vrai sens des relations de Julien Gracq avec les lectures philosophiques qui ont pu accompagner la rédaction du *Rivage des Syrtes*. Bernhild Boie l'exprime clairement après avoir signalé la distance théorique de Julien Gracq vis-à-vis de la pensée de Spengler : “ **Précautions d'historien, certes, mais aussi mise en garde contre la tentation d'une lecture trop théorique ou trop philosophique de son oeuvre** ”. ce n'est en effet pas par hasard que Julien Gracq parle de Spengler comme d'un poète de l'Histoire, tandis que Vanessa évoque de son côté “ **les poètes de l'événement** ”. Il est certain que l'Histoire prend une dimension très particulière, qui relève beaucoup plus du double jeu poétique du songe et de l'existence subjective que d'une pure logique rationnelle.

Ni réellement hegelienne, ni véritablement spenglerienne, la conception gracquienne de l'Histoire est plus obscure et plus fascinante, même si elle admet bien une forme de nécessité, comme prouvent les paroles de Vanessa – plus tard celles de Daniello – ou encore les propos de l'auteur lui-même, dans son entretien avec Jean Roudaut : “ (...) **c'est l'histoire dont la pente est pour moi par moments presque celle d'une poésie. (...) j'avais en vue une espèce d'esprit-de-l'histoire, détaché de toute localisation, de toute chronologie précise** ” ⁶⁸⁶. Le “ e ” et le “ h ” en minuscules montrent assez bien ici, que Julien Gracq ne croit par exemple guère à quelque rationalité supérieure guidant l'apparente obscurité chaotique de l'Histoire vers son terme.

Il s'agit plutôt de saisir la germination des forces historiques qui se mettent en mouvement dans un certain état, une certaine situation, et produisent une nécessité de fait plutôt que de pure logique spéculative. En un certain sens, on peut dire que la matière de l'Histoire est saisie elle aussi du point de vue de l'immanence, c'est-à-dire au niveau des motivations sourdes de la conscience imaginante et affective. On pourrait même dire qu'il y a là une phénoménologie gracquienne de l'Histoire qui tisse subtilement l'impersonnel de la nécessité et sa manifestation par le moyen d'une subjectivité. De même l'idée de décadence ne renvoie donc pas non plus à celle d'une nécessaire restauration.

Ainsi, terrassé par sa responsabilité, Aldo n'en est pas moins “ **une force qui va** ”, l'homme d'une route fabuleuse tracée devant lui sur la mer au moment du franchissement fatal. Il ne s'agit pas pour lui d'invoquer les manes des ancêtres, comme le prouve assez son aversion envers les cultes militaires célébrés au cimetière de l'Amirauté. Si en l'occurrence on veut aussi parler de décadence, il faudra de même bannir les

⁶⁸⁵ Notice du *Rivage des Syrtes*, op. cit., p.1336.

⁶⁸⁶ Entretien avec Jean Roudaut, PII, p.1215.

significations ordinaires de ce mot et ne lui associer que l'idée d'agonie d'une forme de civilisation dont plus rien de neuf ne saurait surgir.

C'est bien cette conception particulière de la notion de décadence qui s'incarne dans le discours du vieux Daniello, véritable maître occulte de la Principauté. Celui-ci, bien loin de désavouer l'expédition d'Aldo lui reconnaît une valeur supérieure à toute considération politique ordinaire. L'exercice du pouvoir n'est rien devant la tentation de l'acte irréparable qui devient une nécessité plus essentielle, car il rend possible et accompagne le processus de dissolution finale : “ Un Etat ne meurt pas, ce n'est qu'une forme qui se défait. Un faisceau qui se dénoue. Et il vient un moment où ce qui a été lié aspire à se délier, et la forme trop précise à rentrer dans l'indistinction. Et quand l'heure est venue, j'appelle cela une chose désirable et bonne. Cela s'appelle mourir de sa bonne mort ”⁶⁸⁷. C'est ici, sans doute que le texte du Rivage des Syrtes se réfère le plus à la thématique spenglerienne de la décadence. L'image des âges de la vie appliquée à l'Etat vient en effet du Déclin de l'Occident : “ Chaque culture traverse les phases évolutives de l'homme en particulier. Chacune a son enfance, sa jeunesse, sa maturité et sa vieillesse ”⁶⁸⁸.

Si donc les paroles de Daniello peuvent sembler révoltantes et inhumaines, elles ne plongent pas moins, à la manière d'un flambeau de lumière noire, dans le repli le plus intime de la substance historique. Echappant à l'action civile, aux luttes d'influence et d'intérêts qui constituent l'ordinaire de “ **la bataille d'hommes** ”, l'Histoire devient un processus impersonnel que ne guide nulle autre logique que celle des organismes en proie à la génération et à la corruption. Certes elle passe par les mains des hommes, mais elle déborde infiniment les gestes de la volonté consciente maîtresse de ses choix. Ce que Daniello montre ainsi à Aldo n'est pas seulement l'envers d'une Histoire contemporaine particulière, mais le dessous de toute Histoire lorsqu'un certain seuil de dégradation par inertie est atteint.

C'est de pulsion de mort qu'il s'agit alors et non plus de politique au sens courant du terme. Ce qui meurt n'est pas une forme sociale condamnée par le progrès de la raison et des lumières ou quelque autre espèce de nécessité dialectique incarnant une loi trans-historique, mais un organisme dont s'est depuis longtemps perdue la force. Ainsi, le personnage de Daniello est moins, comme on pourrait le penser au premier abord, une figure de la perversité politique qu'un métaphysicien de la substance historique, accueillant et approuvant l'inéluctable avec une sorte de sérénité d'autant plus déconcertante que ce personnage n'a rien d'un criminel ou d'un apologiste des grands génocides, et pour inquiétant qu'il soit n'a donc rien de commun avec les idéologues tyranniques et les conducteurs de peuples dont le vingtième siècle a si souvent subi l'action et la domination redoutables.

Il est même dans une large mesure, leur parfait opposé, car il n'agit jamais au nom d'un idéal ethnique, nationaliste ou révolutionnaire, mais, trahissant les intérêts immédiats

⁶⁸⁷ *Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, p.835.

⁶⁸⁸ *Le Déclin de l'Occident, t. I*, Gallimard, Paris, 1976, p.115.

sur lesquels il est censé veiller, il s'élève obscurément sur un autre plan qui fait de lui contemplateur dans le moment même de la décision. Un court fragment de *Lettrines* permet d'éclairer cette conception si particulière du devenir des organismes historiques. Julien Gracq y analyse la disparition de l'esclavage sous sa forme antique dans l'Europe médiévale, pour constater qu'elle ne doit rien à un projet, une prise de conscience humaniste ou une volonté de réforme exprimant le progrès moral, mais à l'usure et à l'ensablement d'une certaine forme sociale dont l'acte de décès demeure indéfini, insituable précisément dans le temps⁶⁸⁹.

L'Histoire, telle que la comprend ici Julien Gracq, est un fleuve sans origine ni fin dont la masse épaisse et les courants forment des noeuds d'où émergent des figures tandis que d'autres se dissolvent, ce qui ne signifie pas pour autant que l'homme ne puisse pas légitimement tenter de créer les conditions de ce qu'Aristote appelle le bien vivre, ni que l'auteur du *Rivage des Syrtes* ne soit pas conscient de la valeur irremplaçable de la civilisation démocratique. On ne peut concevoir cette méditation sur l'Histoire si l'on n'accepte pas la tension dialectique, ni hegelienne, ni davantage marxiste ou marxienne, qui l'habite et qui autorise à se placer simultanément à deux niveaux : celui des aspirations morales et politiques de la modernité occidentale, celui de la lucidité contemplative devant " la bouche d'ombre " du temps historique.

3) Le " Toit " protecteur

Le texte du *Balcon en forêt*, envisage fort différemment la dialectique de l'Histoire et de l'immanence, dans la mesure où celle-ci apparaît à Grange comme un recours contre le réveil non désiré d'un devenir chargé de menaces. C'est ainsi que Grange cherche refuge dans l'idée d'une terre " **ressuyée de l'homme** ", selon la belle expression qu'affectionne Julien Gracq, une terre des origines avec laquelle il essayera de conclure un pacte précaire contre la fureur de l'Histoire. Hélène Cixous estime en effet que l'aventure essentielle de Grange consiste dans " **la chance de vivre au plus près de la genèse** " ⁶⁹⁰ et se présente comme une " **Chronique de la Terre** " ⁶⁹¹. Ce n'est pas la campagne bocagère et domestique où Grange ira passer une courte permission à la fin de l'hiver, mais une terre primitive dont la face est celle d'un sauvage à tête de nègre, crépelée par une forêt archaïque de petits arbres drus.

A cet égard, le paysage au sein duquel l'aspirant cherche à se fondre, annonce celui des pays du sud de la Garonne que Julien Gracq évoque dans les *Carnets* : " **Les pays du sud de la Garonne – la Novempopulanie de l'ancienne Gaule - m'ont toujours intrigué. Même en dehors de la forêt des Landes, qui m'a dès le premier moment fait tomber sous le charme, je me sens attiré vers cette frange lâchement cousue du territoire français, greffée sur lui, on dirait, à la manière d'un lambeau de tissu**

⁶⁸⁹ *Lettrines, op. cit.*, p.146.

⁶⁹⁰ Hélène Cixous, *Le sens de la forêt*, in *Qui vive ? autour de Julien Gracq*, Corti, Paris 1989, p.49.

⁶⁹¹ *Id.*, p.50.

conjunctif faiblement vascularisé, inapte à nourrir aucun viscère noble. Son retrait insolite par rapport à l'Histoire la désencombre de tout souvenir tragique ou théâtral. Dès la conquête de la Gaule, elle se signale comme la seule partie du territoire où César ne mentionne aucun combat : elle apparaît déjà plutôt comme un Far West giboyeux où on envoie les légions fourrager, cantonner ou se refaire⁶⁹². Comme dans le *Balcon en forêt*, le paysage de l'ancienne Gaule se caractérise par son écart et sa fécondité primitive. Il forme un espace où la terre a conservé sa puissance naturelle native. C'est à ce titre qu'il a pu, selon l'auteur, servir de zone de repos aux légions de César, pendant la conquête de la Gaule.

C'est bien le même usage que Grange entend faire de la forêt des Falizes qu'il se plaît à nommer " le Toit ", bien que la maison forte et les solitudes qui l'entourent soient en réalité un avant-poste situé en bordure de la frontière, et menacé directement par l'invasion prochaine de la Wermacht. Il n'en reste pas moins que l'aspirant veut croire, depuis le jour de son voyage, jusqu'à l'attaque qui finit par détruire la maison forte, que la terre sauvage des Falizes peut le protéger efficacement, à condition qu'il fusionne avec elle, autant qu'il est possible. " **Demain était déjà très loin** ", songeait l'aspirant couché dans la nuit. Cette curieuse formule que nous avons déjà signalée contient en définitive tout le paradoxe de la relation que Grange entretient avec le temps. Contrairement à Aldo qui cherche à forcer les limites étroites d'un présent dévoré par le passé, Grange cherche à annuler le devenir au profit d'un pur présent d'immédiateté que la phrase n'énonce pas comme tel, mais qu'elle suggère à la fine pointe de cette rêverie d'immanence. Tout le roman reprendra et amplifiera cette même aspiration à la présence et au temps immédiat, comme si présence sensible et présent pur n'étaient que deux modalités complémentaires d'une même réalité, celle du monde à l'état d'essence manifeste.

Cette poétique de l'instant et de la présence, telle qu'elle se manifeste dans la vie quotidienne du " Toit ", équivaut dans une large part du récit à un état de conscience floue, entrouverte sur le monde, qui se retrouve souvent dans d'autres oeuvres de Julien Gracq. C'est notamment le cas dans un passage de *Lettrines*, intitulé *La nuit des ivrognes*,⁶⁹³ p.196-199. Il s'agit cette fois-ci d'un authentique souvenir de guerre datant de la campagne de mai-juin 1940, alors que l'auteur commande une section d'une vingtaine d'hommes. Au cours de l'invasion, sa section égarée dans la campagne non loin de l'Aa sur la " **grande plaine nue des Polders de Flandre** ",⁶⁹⁴. La relation très singulière qui s'établit alors avec le paysage est en grande partie déterminée par la situation historique du recul anarchique des armées françaises devant la percée fulgurante de l'ennemi. Il s'établit donc bien un rapport intime entre le paysage, la conscience altérée et l'Histoire.

Comme dans le *Balcon en forêt*, l'expérience racontée dans ce passage se caractérise par un dérèglement des sens et de la conscience. L'ivrognerie des soldats égarés n'est que le prolongement d'une situation où les repères s'effacent et rendent

⁶⁹² *Carnets du grand chemin, op. cit.*, PII, p.959.

⁶⁹³ *Lettrines, op. cit.*, p.196-199.

⁶⁹⁴ *Id.*, p.197.

subitement les hommes à la présence immédiate de la terre. Comme dans le *Balcon*, ce dérèglement a lieu la nuit, dans ces heures où la présence humaine se retranche en principe à l'intérieur des maisons et cède provisoirement la place au seul paysage, même si ce paysage est sans cesse hanté par la menace presque sensible de la guerre et la présence diffuse de l'ennemi. L'étendue ambivalente de cette terre mêlée intimement avec la mer contribue pour une large part au sentiment d'irréalité et de désorientation qui s'empare alors des individus. La marche devient ainsi une faculté magique et se vit de manière onirique : “ **A cette heure-là, on marchait un peu comme sur la mer** ”⁶⁹⁵. Un peu plus loin, l'auteur écrit encore : “ **Nous naviguions à l'estime au milieu des champs noirs** ”⁶⁹⁶. Il en résulte aussitôt un sentiment nouveau du monde, qui tout en étant le théâtre d'une catastrophe militaire révèle soudain sa propre étrangeté : “ **Le monde autour de moi me semblait désancré comme jamais** ”. On remarquera dans cette phrase, comme un écho de la formule utilisée dans le *Balcon* : “ (...) **et autour de soi ces lieues et ces lieues de forêt** ”⁶⁹⁷, à cette différence près que le “ je ” ne disparaît pas. La situation du lieutenant Louis Poirier ne se superpose en effet pas totalement à celle de l'aspirant Grange, car il lui faut sortir d'un piège, alors que l'aspirant se contente d'invoquer passivement la puissance protectrice du monde contre les perspectives de la guerre imminente.

Pourtant, le fond de l'expérience est le même. Le contact immédiat avec l'étrangeté de cette terre ouverte donne naissance à une conscience béante qui ne sait plus distinguer le réel et le rêve : “ **J'ai le souvenir persistant d'avoir marché ensuite presque toute la nuit sous une voûte d'arbres, sur une route au long de laquelle arbres pourtant ne poussèrent jamais** ”⁶⁹⁸. La même pensée confuse construit ainsi le même paysage irréel que dans le *Balcon*. Comme l'aspirant Grange couché dans la nuit de Moriarmé, le lieutenant Louis Poirier parcourt une route bordée d'arbres printaniers qui n'ont d'autre existence que celle du songe éveillé. L'errance change alors de sens, elle cesse d'être une simple fuite devant le danger pour devenir une déambulation sans boussole à laquelle répond la métamorphose de l'espace familier en un monde démesuré : “ **Le silence de la campagne était devenu absolu : la terre était maintenant comme déserte** ”. On notera le passage de “ la campagne ” à “ la terre ”, qui marque cette métamorphose et donne à l'errance des soldats la valeur d'une expérience cosmique dans laquelle ils ne traversent plus la plaine des Flandres, mais s'avancent dans l'infini.

La désorientation n'est donc pas seulement une perte, elle est l'occasion involontaire d'une expérience directe de la terre à l'état pur, c'est-à-dire de la terre rendue au silence originel du monde désert. L'expérience vécue se prolonge encore dans le souvenir et l'écriture qui l'organise poétiquement et s'achève dans l'assomption d'une citation du

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p.197.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.198.

⁶⁹⁷ *Un balcon en forêt, op. cit.*, p.7.

⁶⁹⁸ *Lettrines, op. cit.*, p.199.

Premier Manifeste. Julien Gracq écrit en effet, peu avant la fin de ce passage : “ **on ne saurait être plus égaré** ” et ajoute aussitôt la formule de Breton : “ **Cet été les roses sont bleues, le bois c'est du verre** ”. L'insouciance et le détachement extrême des soldats égarés devient en effet une expérience magique de la toute puissance invulnérable du songe, telle que Breton la définit dans les lignes précédentes immédiatement la citation de Gracq : “ **Le Surréalisme est le “ rayon invisible ” qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires. “ Tu ne trembles plus carcasse ”. Cet été les roses sont bleues ; le bois c'est du verre** ”⁶⁹⁹.

Ainsi, par un surprenant hasard objectif, *La nuit des ivrognes* s'élève au niveau d'une expérience surréaliste éveillée au milieu de l'Histoire par le hasard d'une situation militaire pourtant catastrophique. Le talisman est cependant précaire et l'auteur vise peut-être l'optimisme du Premier Manifeste car il achève *La nuit des ivrognes* par cette considération menaçante : “ **Vers quatre heures du matin, des pas résonnèrent au-devant de nous sur la route, et une voix qui vive ? Je n'étais pas très sûr pourtant que nous étions sauvés** ”. L'essentiel n'est pour autant pas là, car le choix de la citation répond encore à une autre exigence.

On voit à travers cet exemple, comment Julien Gracq prélève librement et s'approprie des fragments issus d'autres textes, et en l'occurrence non des moindres. On voit encore qu'il ne dit pas tout et laisse flotter le sens de la citation, en abandonnant au lecteur le soin de se référer éventuellement au texte matriciel. Comme la lecture des lignes précédant la citation de Breton le montre ici, le contexte originare de la formule prélevée par Julien Gracq, éclaire le texte de réception et entre en résonance avec lui. Mais ce n'est pas tout. Dans le cas présent, la formule empruntée à Breton se poursuit par deux phrases qu'il est intéressant de signaler ici : “ **La terre drapée de sa verdure me fait aussi peu d'effet qu'un revenant. C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs** ”. Si Julien Gracq prélève une formule située juste avant ces phrases qu'il se garde bien de mentionner, ce n'est peut-être pas sans raison. Il n'est pas certain que la formule finale *du Premier Manifeste du Surréalisme* convienne à la situation décrite dans *La nuit des ivrognes*.

Le lecteur tenté de tisser un rapport entre le texte d'André Breton et celui de Julien Gracq par l'intermédiaire de la phrase citée peut interpréter cette relation secrète de deux manières : ou bien comme on le supposait plus haut, la référence à Breton indique subrepticement un jugement porté à l'encontre du programme et de l'optimisme surréaliste – ce que la fin de *La nuit des ivrognes* permet à bon droit de supposer – ou bien Julien Gracq célèbre au contraire dans cet épisode d'errance magique au coeur de la catastrophe la révélation impromptue d'une autre forme d'existence momentanément libérée du réel et lancée sur les routes électrisante de l'ivresse.

La vérité est peut-être entre les deux. Il est en tout cas certain que Julien Gracq ne reprendrait pas à son compte la formule dans laquelle Breton affirme son indépendance à l'égard du réel, en écrivant : “ **La terre drapée de sa verdure me fait aussi peu d'effet qu'un revenant** ”. Car dans ce passage de *Lettrines*, comme toujours dans l'oeuvre de Julien Gracq, la terre fait de l'effet. Elle est même l'élément fondamental de l'expérience,

⁶⁹⁹ André Breton, *Premier Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p.346.

et le rêve dans lequel les qualités sont subverties ou affectent la nature même des choses trouve son aliment essentiel dans le rapport avec le monde. Peut-être à cet égard plus surréaliste que Breton lui-même, Julien Gracq montre que la contradiction entre le monde réel et l'imaginaire n'est pas insurmontable, mais qu'au contraire, la manifestation de la terre concrète comme un absolu silencieux et désert sert justement la logique du songe. Le non-conformisme revendiqué par Breton n'implique pas nécessairement le procès du monde réel, mais au contraire une attention passionnée à l'égard de ce monde, lorsque celui-ci se révèle capable de secouer par surprise le joug des habitudes et redevient lui-même, c'est-à-dire un territoire magique.

Ainsi, la terre essentielle, celle des plaines nues et des forêts vides offre un abri - certes précaire, mais en partie efficace et en tout cas créateur d'une autre manière d'être au monde. La conduite de l'aspirant Grange ne s'explique pas autrement, ni sa fascination superstitieuse pour ce qu'il nomme " le Toit ". Il n'est pas besoin d'entrer dans tout le détail du texte du *Balcon* pour le constater. Quelques exemples suffiront.

C'est le cas du passage dans lequel l'auteur décrit l'existence à demi sauvage des habitants de la maison forte. Livrés à eux-mêmes, ils se transforment en effet en coureurs des bois qui suivent leurs pistes invisibles à l'écart des sentiers bien dessinés et des chemins propices à la circulation des troupes et des véhicules. Le réveil de la terre primitive entraîne le retour à la vie sauvage : " **Ils fondaient dès le petit matin entre les taillis, taciturnes et le pas long, pareils aux seringueros des Amazones** "⁷⁰⁰. Le retour à la vie sauvage ne signifie pas seulement la perte des marques de la civilisation, comme par exemple celle du langage. Elle se prolonge et s'accomplit dans une fusion de l'homme avec le monde. Les individus cessent d'exister en tant que sujets séparés, mais disparaissent en se fondant à la forêt. Celle-ci n'est plus un monde qui les entoure, mais un milieu qui les englobe et les résorbe en lui, au moins provisoirement. C'est une sortie de l'état historique permettant le retour au statut des peuples primitifs, réputés vivre en dehors du temps linéaire, dans l'immédiateté de la fusion avec la nature, et le seul cycle des grands rythmes cosmiques et saisonniers.

De même, le rapport de Grange avec la forêt et le village des Falizes manifeste constamment ce besoin de fusion avec l'élémentaire, comme le montrent plusieurs épisodes. Ainsi, les journées de pluie offrent à l'aspirant le sentiment d'une clôture inviolable, dans la mesure où elles brouillent l'horizon, le referment autour du corps et tissent entre lui et le monde une véritable enveloppe matricielle : Quand la pluie s'installait sur le Toit, Grange se sentait dispos et allègre ; le sentiment plus vif qu'il avait de rentrer chez lui coulait une chaleur dans ses membres⁷⁰¹. La forêt est un abri, un toit sur lequel le martèlement de la pluie signifie aussitôt la sécurité bienheureuse d'un occupant enfermé hors de toute atteinte.

Cette disposition s'accroît dans la description des retours à pied dans la forêt brumeuse et ruisselante, lorsque Grange remonte aux Falizes après avoir déjeuné en compagnie du capitaine Varin à Moriarmé : " **Ce voyage à travers la forêt cloîtrée par**

⁷⁰⁰ *Un balcon en forêt*, op. cit., p.13.

⁷⁰¹ *Id.*, p.26.

la brume poussait Grange peu à peu sur la pente de sa rêverie préférée ; il y voyait l'image de sa vie : tout ce qu'il avait, il le portait avec lui ; à vingt pas, le monde devenait obscur, les perspectives bouchées, il n'y avait plus autour de lui que ce petit halo de conscience tiède, ce nid bercé très haut au-dessus de la terre vague ”

⁷⁰². Il ne s'agit plus véritablement d'un lien avec le monde. Dans ce passage, l'aspirant cesse de contempler le visage de la terre, d'en écouter l'appel, d'en ressentir psychiquement ou physiquement la présence ouverte devant lui, comme au cours de la première nuit passée à Moriarmé. La rêverie fusionnelle fait même décoller légèrement la conscience du sol qui devient aussi vague que la pensée de l'aspirant.

Insensiblement, l'être-au-monde redevient une stase élémentaire : “ **Sur le plateau, où la chaussée s'égouttait mal, les flaques des bas-côtés s'élargissaient déjà au travers du chemin, toutes cloquées par l'averse qui redoublait de grosses bulles grises ”** ⁷⁰³. On retrouve ici le monde liquéfié et boueux de la mer des joncs qu'Aldo traverse à l'aube dans le premier chapitre du *Rivage des Syrtes*. L'informel exerce donc une fascination qui se répète dans toute l'oeuvre de Julien Gracq et n'est sans doute pas dépourvue de morbidité, même si la régression euphorique de l'aspirant épouse à cet égard une courbe inverse.

Cette tentation sourdement panique se retrouve par exemple dans les *Eaux étroites* : “ **Le regard revient se fixer au creux du val fermé, et glisse le long des pentes désertes : il n'y a pas de trace de l'homme : ni une maison, ni un champ, ni un chemin, ni même une fumée. Une torpeur lourde tombe du ciel couvert ; on n'entend ni un bruit de source, ni un chant d'oiseau. Ce n'est pas tellement l'empreinte d'un passé fabuleux qui fait peser sur le vallon mort une menace imprécise ; c'est plutôt un sentiment de distraction totale par rapport au train de la vie courante** ” ⁷⁰⁴. Il faut encore mentionner cette formule dans laquelle l'auteur confesse sa fascination pour ce genre de paysage, avant de risquer un commentaire : “ **Ce n'est pas une trace fabuleuse que je viens chercher dans ces landes sans mémoire : c'est la vie plutôt sur ces friches sans âge et sans chemin qui largue ses repères et son ancrage et qui devient elle-même une légende anonyme et embuée ”**.

Certes, la fascination évoquée dans ce passage n'est exactement celle de l'élémentaire, mais d'un “ **canton, même exigü, de la planète ”** ⁷⁰⁵ où flotte une fois encore la présence immédiate du monde. Comme on le voit pourtant, cette vie anonyme, fermée et lourde exerce une attraction équivoque. Elle fixe le regard, le fait glisser dans l'étendue déserte et le ramène au centre du “ **vallon mort** ” où plane “ **une menace imprécise** ”. Nous sommes ici sur la frontière de deux états et de deux modes de l'être-au-monde : il suffit de peu pour basculer de l'un à l'autre, et souvent, les deux expériences ne cessent d'osciller, de se confondre et s'échanger. L'une penche du côté

⁷⁰² *Ibid.*, p.26-27

⁷⁰³ *Ibid.*, p.27.

⁷⁰⁴ *Les Eaux étroites, op. cit.*, p.547-548.

⁷⁰⁵ *Id.*, p.547.

d'une coïncidence effective avec l'étrangeté muette du monde. Elle est la source d'un certain bonheur, d'une préférence élective, en ce sens que " le sentiment de " la "**liberté vraie n'est jamais inséparable (...) de celui du terrain vague** " ⁷⁰⁶. On verra par la suite comment ce sentiment implique une distance contemplative qui dévoile l'être du monde, en même temps qu'il exprime le désir d'une fusion bienheureuse. L'autre expérience retombe du côté de l'informel vécu comme milieu mortifère.

Quoi qu'il en soit de cette relation morbide des eaux et de la terre, il n'en reste pas moins que la conscience peut s'y abandonner pour y trouver le refuge d'une vitalité provisoire, vitalité ambiguë, car sans cesse menacée, où se devine le caractère simultanément apaisant et malsain des rêves de fusion avec la forêt des Falizes. Dans le *Balcon en forêt*, la perte des repères due à la pluie et à la " brume cotonneuse " ⁷⁰⁷ qui mûre les layons à vingt pas ne signifie un engloutissement pur et simple. Tout au contraire, dans le même temps se développe un autre infini, celui des taillis protecteurs qui ouvrent intérieurement leur espace clos pour mieux accueillir l'aspirant. La rencontre avec Mona s'accompagne précisément d'une telle ouverture : "**Comme il levait les yeux vers la perspective, il aperçut à quelque distance devant lui, à demi fondue dans le rideau de pluie, une silhouette qui trébuchait sur les cailloux entre les flaques** " ⁷⁰⁸. Il suffit donc de lever les yeux du sol boueux auquel ils se fixaient et fixaient avec eux la conscience embrumée, pour que le sentiment de l'espace renaisse, et avec lui celui du monde. De nouveau les distances organisent un rapport entre la pensée et ses objets. La pluie cesse d'être une matière englobante et se subdivise en rideaux qui scandent l'espace intérieur de la forêt. Le désir d'être redevient possible et trouve aussitôt un objet dans la silhouette de Mona. Il faudra certes revenir sur la relation très étroite qui noue chez Julien Gracq la fascination pour les paysages de la terre et le désir amoureux dans toutes ses composantes affectives et érotiques. Qu'on se contente pour l'instant d'indiquer le rôle joué par le personnage de Mona dans le drame de la présence au monde, menacée et stimulée par la guerre, qui structure en profondeur la trame du *Balcon en forêt*.

L'apparition de Mona inaugure une relation différente avec la terre. La conscience n'a plus besoin de fusionner avec l'élémentaire ou de se rétrécir aux dimensions d'un petit halo brumeux. L'être-au-monde se dilate à nouveau et trouve un territoire de familiarité qui réalise ses vœux : Avant d'arriver aux Falizes, maintenant, il quittait la route à l'entrée de la clairière et prenait un chemin de terre qui se glissait entre la lisière des taillis et les clôtures d'épines des jardinets. (...) Quand il arrivait très tôt, un étang de brouillard traînait encore sur les prairies d'où sortaient seulement les maisons, la crête, les haies et les touffes des pommiers ronds " ⁷⁰⁹.

Il faut prendre à la lettre ce que nous dit ce court passage : si l'on quitte la route,

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p.548.

⁷⁰⁷ *Un balcon en forêt, op. cit.*, p.26.

⁷⁰⁸ *Id.*, p.27.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p.44.

comme on abandonne un navire ou une position intenable, on s'engage alors sur un chemin de terre, c'est-à-dire aussi bien un chemin fait de terre qu'un chemin conduisant à la terre, à l'instar du Holzweg heideggerien – à cette différence près mais capitale, que le chemin de bois du philosophe ne mène nulle part, tandis que le chemin de terre mène l'aspirant “ **comme au rivage d'une île heureuse** ”⁷¹⁰. En outre, le chemin de terre ne se contente pas de traverser, de joindre deux points de l'espace, “ **il se glissait entre la lisière des taillis et les clôtures d'épines des jardinets** ”⁷¹¹. Il s'infiltré donc dans les interstices du paysage et s'y coule à la manière d'un animal ou d'un ruisseau et réalise ainsi une forme de contact idéal, à bonne distance de la résorption fusionnelle. Il se mêle au monde sans y disparaître, il en épouse les inflexions et les plis et assure ainsi la souple articulation de la terre forestière, primitive et pré-humaine avec la terre familière et humanisée des jardins. Il permet donc de parvenir, non pas seulement sur le territoire secret de “ **l'île heureuse** ”, mais donne accès à un être-au-monde pacifié. Etre avec est alors possible et nulle contradiction ne sépare le réel et les rêveries les plus intimes : les pommiers ronds qu'imaginait spontanément l'aspirant le soir de son arrivée à Moriarmé appartiennent maintenant à l'espace concret.

La terre des jardins est une “ île heureuse ”, une terre de sérénité, car elle conclut immédiatement avec son visiteur un pacte de fécondité et de plénitude sensuelle : “ **Une idée de bonheur avait toujours été liée pour Grange aux sentiers qui vont entre les jardins (...) : ce chemin lavé par la nuit, gorgé de plantes fraîches et d'abondance comestible, c'était pour lui maintenant le chemin de Mona** ”⁷¹². Nulle pesanteur ontologique ne règne sur ce monde de la familiarité : l'homme n'est pas ici le berger de l'Être, tourné vers une transcendance vide, il est avec les êtres et les choses, auprès d'un monde vivant et rénové dont l'être est entièrement donné à l'état sensuel, comme en témoigne ici le réseau de relations emblématiques qui associe les catégories du lavé, du mouillé rafraîchissant, de la fécondité végétale et conduit finalement jusqu'à la juvénile féminité qui dort à l'intérieur de la maison

On retrouve cette générosité de la terre potagère dans un passage des *Carnets* : “ **Jardins potagers : accumulation de sève et de succulence qui se tient à mi-chemin entre la végétation sauvage (...), et la quintessence, explosant et fondant sur la langue, du fruit mûr** ”⁷¹³. Il faut remarquer la manière dont l'écriture pose ici le jardin et l'exprime dans le langage, au sens presque pongien du terme, afin d'en révéler, non pas l'essence abstraite, mais au contraire, la quintessence, cette profusion accumulée de sève et de chair qui atteint son état d'accomplissement dans le contact de la langue et du fruit mûr. Le jardin potager est un lieu mixte. Son être substantiel est à “ **mi-chemin entre la végétation sauvage** ” et l'aliment patiemment cultivé, de même que le chemin de terre du *Balcon* “ **se glisse** ” entre forêt et jardinets.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p.44.

⁷¹¹ *Ibid.*, p.44.

⁷¹² *Ibid.*, p.44.

⁷¹³ *Carnets du grand chemin, op. cit.*, p.1064.

Quelques lignes plus loin, l'auteur dégage la signification de sa dilection pour le jardin, après avoir noté que son bureau dans lequel il écrit donne justement sur des jardins potagers : “ **C'est cet esprit végétal (comme il y a des esprits animaux) encore tout plein de sucs de la terre, en route vers la transcendance gastronomique, mais trop peu dégagé de l'humus pour y atteindre encore, qui s'exalte pour moi sur la langue et le palais dans le beau mot de légumes, (...) et dont rien n'égale en vertu apéritive, quand on le prononce, la succulence, à la fois charnue, terreuse et nocturne** ”. L'essence nous le voyons, n'est pas catégorie abstraite, mais au contraire “ **esprit végétal** ”, c'est-à-dire force vitale, quintessence naturelle. On parlera même ici d'une essence et d'une chair indivise qui se distillent dans l'euphorie en “ **esprit végétal** ”. La terre est alors réserve de sucs que l'on peut goûter et qui peuvent même passer dans le langage et lui communiquer leurs qualités et leurs vertus. Dans ce passage, l'être avec le monde devient aussi un monde pour moi, un monde “ **qui s'exalte pour moi** ” et qui est de toute évidence un proche cousin de l' “ **objoie** ” et de l' “ **objouir** ” pongiens. Dans le *Balcon*, cet “ **objouir** ” sera Mona vers laquelle mène naturellement le chemin de terre qui porte désormais son nom. Comme les potagers des *Carnets*, il est effectivement “ **gorgé de plantes fraîches et d'abondance comestible** ” qui invitent à une sensualité jubilatoire.

Nous sommes alors en territoire d'immanence, ici et maintenant, dans un présent étale, anhistorique que l'invasion de mai 40 n'arrivera pas à abolir, mais ouvrira et révélera en profondeur de façon différente et plus intense.

4) Etre avec le monde : le cogito d'immanence

Elisabeth Cardonne-Arlyck définit l'expérience de l'aspirant Grange comme un “ mode confus d'être au monde et de relation aux choses ”, une “ **désappropriation heureuse du sujet** ”⁷¹⁴. Cette désappropriation ne signifie pas pour autant une pure annulation de la conscience mais, comme la nuit passée à Moriarmé le laissait déjà clairement pressentir, d'une métamorphose des parois psychiques qui garantissent l'autonomie solipsiste de l'esprit. Dans *Lettrines*, Julien Gracq signale et analyse cette disposition comme une caractéristique de son univers : “ **les figures humaines qui se déplacent dans mes livres sont devenues graduellement des transparents, à l'indice de réfraction minime, dont l'oeil enregistre le mouvement, mais à travers lesquels il ne cesse d'apercevoir le fond de feuillage, de verdure ou de mer contre lequel ils bougent sans vraiment se détacher** ”⁷¹⁵. L'homme peut donc conclure avec le monde une forme de pacte précaire, qui ne s'exprime ni par un simple face-à-face, ni davantage par l'ensevelissement morbide de la conscience dans la vie élémentaire, mais par ce que l'auteur nomme dans *La Sieste en Flandre Hollandaise*, “ **l'acquiescement profond aux esprits de l'Indifférence** ”⁷¹⁶.

⁷¹⁴ Elisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction, Le Domaine des marges de Julien Gracq*, Collection Archives des Lettres modernes, Minard, Paris, 1981, p.34.

⁷¹⁵ *Lettrines, op. cit.*, p.293.

Une comparaison entre ce dernier texte, la fin du *Balcon en forêt* et certains passages des *Eaux étroites* permettra d'éclairer et mieux saisir le sens de ce rapport de l'homme avec la face de la terre. On peut cependant supposer qu'il constitue chez Julien Gracq, sinon l'élément essentiel de l'être-au-monde, du moins son harmonique originaire.

C'est dans des circonstances apparemment paradoxales que surgit brusquement cette position au monde, lorsque l'attaque allemande venant de commencer, la situation devient très vite une catastrophe au milieu de laquelle le "**Toit**" semble oublié comme un îlot perdu dans l'océan. Très vite, les communications avec l'arrière sont en effet rompues. Mona est partie des Falizes depuis longtemps, sur les instances de Grange qui ne souhaite pas seulement la sauver du péril mais rester seul en son domaine. Les habitants du village ont eux-mêmes fui dès l'annonce des premiers combats en Belgique. Bientôt, la cavalerie reflue dans le plus grand désordre, si bien que l'aspirant et ses hommes se trouvent désormais seuls dans un monde désert. Grange en prend la mesure lorsqu'il entre au village abandonné, se sert un cognac et s'installe à la terrasse du café des Platanes. : Il se cala les reins au creux de son fauteuil et allongea les jambes sur la table, fastueusement ⁷¹⁷.

Dans cette même page, l'aspirant constate que les seuls occupants de ce monde désert sont des animaux avec lesquels il retrouve aussitôt une sorte de complicité archaïque : "**Si je restais ici, j'aurais envie de parler aux bêtes, pensa Grange**". On sait que le dialogue avec les bêtes alimente une des grandes nostalgies humaines, celle d'un rapport originaire avec le monde, dans lequel l'unité se caractérisait précisément par cette aptitude à franchir la barrière des espèces. On la retrouve notamment dans la littérature et la musique romantique allemandes qui abondent en oiseaux prophètes dont il faut comprendre le langage pour accéder aux secrets de la vie, comme par exemple chez Wagner, dans le deuxième acte de *Siegfried*, mais aussi, plus secrètement chez le Schumann des *Scènes de la forêt*. Dans le cas de Grange, il ne s'agit cependant pas seulement d'entendre au sens classique, ce que disent les bêtes, avant de leur répondre éventuellement, mais bien de communiquer avec elles directement, sans recourir à une quelconque médiation magique. Grange diffère en cela de Siegfried qui s'essaye d'abord vainement à imiter le chant de l'oiseau en taillant une flûte, puis reçoit le don de comprendre son chant, après avoir involontairement goûté le sang de Fafner.

Le don de parler aux bêtes n'est pas chez l'aspirant le résultat d'un pouvoir magique mais une volonté immédiate, presque irrésistible, dont rien ne dit d'ailleurs dans le texte qu'elle serait réellement suivie d'une réponse. Il n'en reste pas moins qu'une étrange communication avec le monde animal se crée alors : "**Un chat noir s'engagea dans la rue obliquement, posant ses pattes avec précautions l'une après l'autre, le regarda un moment en dessous, puis, après mûre délibération se dirigea vers la terrasse. Grange l'attrapa par la peau du cou ; à peine sur ses genoux, la bête, qui faisait mine de se sauver, se mit à ronronner indécement comme une petite ville**

⁷¹⁶ *Liberté grande, op. cit.*, PI, p.319.

⁷¹⁷ *Un balcon en forêt, op. cit.*, PII, p.99.

⁷¹⁸. D'une manière générale, toute la suite du récit est peuplée de présences animales, notamment d'oiseaux diurnes ou nocturnes, jusqu'au moment où l'arrivée des blindés ennemis provoque leur silence. Ainsi, lorsque Grange ressort du blockhaus après la première alerte décisive provoquée par le reflux panique de la cavalerie, et s'avance dans la forêt : La terre lui paraissait belle et pure comme après le déluge ; deux pies se posèrent ensemble devant lui sur l'accotement, à la manière des bêtes des fables, lissant avec précaution sur l'herbe leur longue queue ⁷¹⁹. Certes les pies jumelles ne sont pas la colombe de Noé, et n'annoncent pas la paix retrouvée, mais elles ne signifient pas moins le calme d'une paix momentanée, qui rend la forêt à sa seule présence énigmatique.

On peut tenter de mieux comprendre le sens de cette relation entre l'idée d'un monde recrée, donné comme une présence magique à l'état, pur, et la rêverie d'une communication première avec des animaux emblématiques. Jean-Christophe Bailly l'exprime de façon particulièrement claire et saisissante dans *Le propre du langage*, lorsqu'il écrit à propos des animaux : " ils assistent au monde.(...) Or le sens, et ce qui en lui est le plus vaste, le plus perdu, le plus inomé, commence dès le regard, commence avec la façon dont le regard, même le plus éberlué, assiste au monde, en deçà de toute instrumentalisation. (...) Cette première couche de sens, qui n'est peut-être pas davantage qu'une sorte de vibration, (...) qui est brumeuse et incertaine. (...) Elle n'est que signifiante, elle est ce que l'on voit quand on est *distrain dans l'être* comme le sont, justement, les animaux ⁷²⁰ .

Cette magnifique formule, "**on est distraint dans l'être** ", convient admirablement à la situation et à la volonté de Grange, chez lequel elle se redouble encore d'une vigilance particulière, à mi-chemin entre l'hébétude et la stupeur. Etre un transparent, ce n'est justement pas autre chose que vivre les yeux grands ouverts dans cette présence quasiment animale au monde que Grange essaye d'obtenir en prenant le chat noir des Falizes sur ses genoux, tandis qu'il sirote son cognac dans le village désert. Ainsi, l'aspirant tire parti des circonstances. Le déferlement de l'Histoire soudain réveillée, ne rompt pas le pacte, mais, curieusement, permet au contraire de le renouveler. Cette alliance contradictoire entre ce qui menace et ce qui protège, le temps déferlant et le temps immémorial de l'aube du monde, établit donc un lien très singulier entre le devenir des peuples et la quête subjective de l'immanence.

Cette position, pour surprenante qu'elle puisse paraître, n'est pas unique. Il est en effet étrange de constater que le Journal de Jünger correspondant à la Drôle de guerre et à la campagne de juin 40, accorde une place presque exclusive à l'évocation du monde naturel, des espèces florales et des insectes ⁷²¹. Non que l'auteur soit indifférent à la situation. La lecture attentive de ce journal, ce que nous connaissons aujourd'hui des sentiments et des positions de Jünger à cette époque, permettent de comprendre que l'écrivain allemand, bien que placé du côté de l'attaquant et sachant parfaitement que la

⁷¹⁸ *Id.*, p.99-100.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p.113-114.

⁷²⁰ Jean-Christophe Bailly, *Le Propre du Langage*, Seuil, Paris, 1997, p.232.

guerre est inéluctable, ne considère nullement l'approche de l'attaque du point de vue héroïque qu'on attendrait de la part de l'auteur d'*Orages d'acier*. La période qui court de septembre 1939 à mai 1940 correspond, de façon significative, à l'écriture de *Sur les falaises de marbre*, qui vaudra bientôt à Jünger l'admiration de Julien Gracq et la menace directe de Goebbels.

Certes, dans son journal, Jünger fait sans doute preuve de prudence, et se sachant déjà surveillé, préfère se détourner de l'analyse politique, militaire et historique. Il n'en reste pas moins que, de la part de cet officier, qui n'est nullement dans la même position morale que celle du personnage de Grange, le recours au pacte de la conscience avec la présence immédiate du monde se fait de façon spontanée. Comme Grange, bien qu'assumant tout autrement sa mission militaire, Jünger se tient sans cesse au plus près de la nature, et, dans son journal, lui donne finalement la première place, comme s'il s'agissait de repousser le plus longtemps possible la perspective de la campagne militaire qu'il sait toute proche, et à laquelle il participera en qualité d'envahisseur et de vainqueur.

Le seul souci de Grange est en effet de demeurer sur le " Toit " le plus longtemps possible : " **On devait se replier, pensa Grange dans un vertige d'indécision. Si on attend des ordres !... La cavalerie qui devait me recueillir a mangé la consigne, c'est trop clair. Mais il n'avait pas envie de s'en aller ; le silence ensoleillé lui plaisait** "⁷²². Désormais, le lien avec l'ordre du monde humain est rompu. L'aspirant n'est plus l'un des multiples maillons d'une armée, mais une conscience entièrement livrée à elle-même au milieu d'un paysage qui lui semble neuf : " L'air fraîchissait délicieusement ; le poudroiement de la lumière rasante sur la forêt du soir était si riche, si insolite, qu'une envie brusque, irrésistible, lui venait de s'y baigner, de s'y retremper. " **Qui m'en empêche ?** " se dit-il avec un mouvement de jubilation encore inconnu, très trouble ? " **Les ponts sont coupés. Je suis seul ici. Je fais ce que je veux** "⁷²³. Cet isolement n'est nullement celui de la conscience solipsiste de Descartes qui a besoin de déduire l'existence du monde, sans pouvoir l'éprouver dans une certitude immédiate révélée dans la perception. Il s'agit au contraire d'une pure conscience de soi qui coïncide avec l'appel et la proximité du monde, et qui sait de surcroît qu'il lui suffit de vouloir répondre à cet appel pour se retremper aussitôt dans ce même monde.

Dès lors, le moi est dilaté d'une joie intense, profonde et absolue qui tire sa force de son imprévisible nouveauté et du trouble enivrant qu'elle diffuse aussitôt dans la pensée de Grange. La vraie jouissance d'être n'est pas la possession, mais le miracle d'une offrande inattendue, le constat d'une commune présence de l'homme et de ce qui

⁷²¹ Ernst Jünger, *Jardins et Routes*, (Journal 1939-1940), Collection Biblio, Le Livre de Poche, Paris, 1979. Voici par exemple ce qu'écrivit l'auteur, quelques jours avant le début de l'attaque allemande, en date du 28 avril 1940 : "Dans le Hardt, où s'est encore conservé un souffle de l'antique solitude des forêts. Orages, avec éclairs et soleil, tournoiement des pics, près et lo. Un pic mar est passé au-dessus de moi alors que j'étais étendu sur la mousse d'une clairière de chênes, et il monta en spirale le long d'un vieux tronc d'arbre", p.165.

⁷²² *Un balcon en forêt*, op. cit., p.112.

⁷²³ *Id.*, p.113.

l'entoure. Elle consiste en un pur retour du sujet délesté de toutes les pesanteurs et contingences, dans la pleine immanence atemporelle, comme en témoigne ce passage de la page 114, dans lequel Grange s'avance sur le chemin au milieu de la forêt : “ **Il se mit à siffloter et retira son casque ; il le balançait à côté de lui par la jugulaire à la façon d'un panier ; de temps à autres il touchait la crosse de son pistolet dans l'étui qu'il avait débouclé ; tout sentiment de danger s'était volatilisé, mais le contact de l'arme lui rafraîchissait les doigts ; il aiguisait le sentiment étrange qu'il avait besoin de se suffire, de tout porter avec lui** ”.

Malgré les apparences, ce passage diffère beaucoup du retour sous la pluie, lorsque Grange, enfermé dans la pluie et la brume, a le sentiment de ne plus être qu'un “ **petit halo de conscience tiède** ” portant tout ce qu'il a avec lui, de sorte qu'à “ **vingt pas, le monde redevenait obscur** ”⁷²⁴. Ici, bien au contraire, “ **le monde s'entr'ouvrait doucement au fil de son chemin comme un gué** ”⁷²⁵. Un peu plus loin l'aspirant va même jusqu'à penser : “ **Il n'y aurait qu'à aller...** ”⁷²⁶. Dès lors, l'enjeu majeur de la conscience rénovée, nomade et jubilante change de sens. Il ne s'agit plus de retourner à l'état élémentaire, mais de participer au monde en circulant librement en lui, au-delà de la substance historique. La conscience d'être en ce monde, dans la présence effective, se mesure dans les actes infimes que sont les perceptions. Balancer son casque comme un panier – ce qui donne à croire que l'aspirant est parti cueillir des fraises des bois plutôt qu'inspecter le secteur – toucher la crosse de son pistolet et puiser au contact de sa fraîcheur la certitude d'une appartenance à soi-même, tels sont les modes de cette conscience jouissance qui se connaît par l'intuition de son autonomie sensible. C'est un vrai cogito qui s'en dégage, mais il n'a guère à voir avec le modèle cartésien : “ **Je suis seul ici. Je fais ce que je veux** ”. L'ici est évidemment fondamental, car il définit le sujet comme une présence, une position, ou comme on le présupposait dans l'introduction de ce chapitre, un être avec le monde. C'est un cogito d'immanence.

Ce cogito qui donne le “ je ” par l'ici même n'est en rien le “ Dasein ” heideggerien, car, comme on l'a dit précédemment, l'ouverture à soi-même et au monde ne vise aucun mystère ontologique. Grange n'est pas un “ berger de l'Être ”, il fait justement ce qu'il veut, et ce principe d'indépendance suffit à assurer la spécificité de l'expérience qu'il vit sur le chemin des hautes Falizes. Une série de constats vient saluer et accomplir cette relation de l'être-au-monde qu'il parcourt. La face de la terre s'offre alors, non comme contemplation d'un panorama, mais dans l'évidence nommée des êtres naturels : “ **la forêt...pensa-t-il encore. Je suis dans la forêt** ”⁷²⁷ ; “ **des fougères-aigle, pensa Grange – ce sont des fougères aigles** ”⁷²⁸ ; “ **je suis bien là...** ”⁷²⁹.

⁷²⁴ *Ibid.*, p.26.

⁷²⁵ *Ibid.*, p.114.

⁷²⁶ *Ibid.*, p.115.

⁷²⁷ *Ibid.*, p.114.

⁷²⁸ *Ibid.*, p.111.

On voit ici tout ce qui distingue le héros de Julien Gracq du personnage de Georges dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, et, au-delà, ce qui donne à l'expérience de l'être-au-monde sur fond d'Histoire, chez chacun des deux écrivains une valeur si différente, en dépit des analogies qu'on ne peut manquer de relever. La beauté du paysage printanier apparaît aux yeux de Georges comme un spectacle absurde dont la mort et ses manifestations matérielles est le contrepoint révélateur : “ (...) **les pneus crevés se consumant lentement exhalant cette puanteur de caoutchouc cramé la mauvaise puanteur de la guerre suspendue dans l'éclatant après-midi de printemps** ”⁷³⁰.

Plus loin, dans la seconde partie du roman, Georges se trouve allongé au sol non loin de d'une sentinelle ennemie et aperçoit l'herbe à hauteur de ses yeux : “ (...) **c'était l'étroite bande horizontale à quoi, pour lui, se réduisait à présent le monde, limitée en haut par la visière du casque, en bas par l'entrecroisement des brins d'herbe du fossé juste devant ses yeux, flous, puis plus nets, puis non plus des brins d'herbe : une tache verte dans le vert crépuscule, allant se rétrécissant puis cessant à l'endroit où le chemin empierré débouchait sur la route, puis les pavés de la route et les deux bottes noires, soigneusement cirées, de la sentinelle** ”⁷³¹. Il y a bien là une expérience de l'immanence, un retour au degré zéro du sol que Georges n'oubliera pas, une expérience phénoménologique, elle aussi, de la présence au monde immédiat, et que vient cadrer la guerre à travers les images de l'horizon réduit, de la visière du casque et des bottes de la sentinelle. Mais cette vision n'a rien de la liberté pure qui permet à Grange de sortir littéralement de la guerre, en s'aventurant hors de la maison forte, et de marcher dans la forêt, en état d'éblouissement.

Ainsi, tandis que Grange a retiré son casque et marche en nommant intérieurement des êtres, Georges, muet et figé, symboliquement écrasé au sol, au fond du fossé, par la situation d'extrême péril dans laquelle il se trouve, ne perçoit que des présences élémentaires dont l'image se modifie selon la visée de son regard. Il n'y a pas d'identités végétales, mais seulement “ **des brins d'herbe** ”. Le retour à l'immanence reste prosaïque et il est entièrement associé au danger. D'une façon plus générale, on pourrait dire que ce qui distingue les deux personnages est aussi l'opposition entre l'écrasement horizontal qui relie Georges à la terre, comme un animal tapis dans le fossé, ou le corps d'un soldat mort, et l'ouverture, semble-t-il indéfinie, des perspectives forestières devant le marcheur que devient Grange. Georges n'appréhende le chemin que dans sa matérialité, tandis que Grange l'emprunte comme une voie mystérieuse donnant accès à un royaume magique : “ **De ce côté, où la forêt poussait plus haute, les ombres couvraient déjà le chemin, mais au-delà de la futaie, l'allée continuait, ensoleillée, glorieuse, plus invitante dans sa fuite douce que tout au monde** ”⁷³². L'ensemble des constats

⁷²⁹ *Ibid.*, p.132.

⁷³⁰ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, Paris, 1960, p.12.

⁷³¹ *Id.*, p.227.

⁷³² *Un balcon en forêt*, *op. cit.*, p.115.

nominalistes de l'aspirant se résume sans doute dans cette formule de la page 114 : “ **Je suis peut-être de l'autre côté, songea-t-il avec un frisson de pur bien-être, jamais il ne s'était senti avec lui-même dans une telle intimité** ”. C'est là tout ce qui distingue Grange de Georges, lequel se tient au contraire dans l'en-deçà, auprès des choses et de leur matérialité ordinaire, sous la menace de lisière infranchissable qu'est la route gardée par la sentinelle

On retrouve dans l'attitude de Grange quelque chose de la logique qui pousse Aldo à franchir la ligne rouge interdite et à cingler vers le Farghestan. Cependant, les situations des deux personnages ne se superposent pas. L'autre côté révèle bien à Aldo la présence réelle d'une terre inconnue, mais il se contente d'en percevoir à distance les signes sensibles, il reste en face-à-face, malgré sa tentative de précipiter le Redoutable sur la rive. L'autre côté a pour Grange une valeur différente, car le franchissement magique permet à l'aspirant de rejoindre la terre “ **belle et pure comme après le déluge** ”⁷³³, et non de rester seulement en vue du monde désiré. On voit alors combien l'autre côté ne vise nulle transcendance, mais seulement cette terre qui “ **s'ensauvageait, toute rajeunie d'un parfum d'herbe haute et de campement nocturne, retrouvait l'humeur barbare de se loger au large ; il se faisait un silence frais à l'oreille, (...) : on eût dit que le ciel était plein d'étoiles neuves** ”⁷³⁴.

Tel est donc le sens des exclamations de Grange devant les êtres naturels. Le langage intérieur qui s'éveille en lui est alors l'attribut spontané d'une vision directe et participative. On pourrait même dire que l'aspirant entrelace l'être avec et le face-à-face, dans une relation inédite qui lui donne accès à la pleine singularité. L'expérience qu'il vit n'est pas seulement celle d'un dépaysement, mais d'une reconnaissance, comme s'il voyait pour la première fois et comprenait par intuition ce qui s'offre à lui. La fin du roman sera d'ailleurs dominée par ce sentiment qui lui fera se dire à lui-même : “ **Il n'y a rien à attendre de plus. Rien d'autre. Je suis revenu** ”⁷³⁵. Il pourrait alors ajouter ces paroles que Paul Klee : “ **Je suis insaisissable dans l'immanence** ”⁷³⁶. sans doute, ce retour s'achève-t-il dans un sommeil ambigu entre coïncidence avec l'étendue nocturne des Falizes désertes et l'éventualité de la mort, mais comme l'a souvent dit l'auteur, les dernières lignes du *Balcon* referment l'aventure plutôt qu'elles n'annoncent vraiment la mort de l'aspirant. Le texte lui-même suggère cette lecture : “ **Il n'éprouvait qu'un sentiment de vide dans la tête et de fraîcheur aux tempes, qui était le bord presque attrayant de l'évanouissement, et – déjà au-delà – une détente, un allègement, qui était le sentiment de la page tournée et de la journée finie** ”⁷³⁷.

Tout semble indiquer ici que le personnage va s'endormir, non dans la mort mais du

⁷³³ *Id.*, p.113-114.

⁷³⁴ *Ibid.*, p.100.

⁷³⁵ *Ibid.*, p.136.

⁷³⁶ Paul Klee, *Journal*, p.99.

⁷³⁷ *Un balcon en forêt*, *op. cit.*, p.128.

sommeil de l'homme qui a parcouru tout le cycle du jour, ou encore celui du livre qui a mis en scène son aventure. Si telle était le cas, la fin du *Balcon en forêt* ne serait pas sans ressemblance avec un procédé d'écriture cher à Nabokov, et qui consiste à effacer progressivement les personnages et le décor, dans l'épilogue ou dans la dernière page de leur " roman. C'est par exemple le cas dans *Le Don*, Lorsque Fiodor s'éloigne dans les rues de Berlin en compagnie de Zina : " **Quand je marche avec toi, comme ça, si lentement, et que je te tiens par l'épaule, tout vacille légèrement, ma tête bourdonne, et j'ai envie de traîner les pieds ; mon soulier gauche se détache de mon talon, nous rampons, nous flânons, nous nous estompons dans un brouillard – maintenant nous avons presque complètement fondu...**"⁷³⁸. Cet ultime effacement marque admirablement la véritable aspiration de Grange : sortir de l'Histoire, de même que, se repliant au sein de son intimité assoupie, à l'intérieur de la maison de Mona cernée d'arbres et de jardin, comme une fleur d'immanence, il quitte le corps de langage racontant sa propre histoire.

5) Sur le chemin d'immanence de l'Histoire en désagrégation

La Route est le dernier récit dans lequel Julien Gracq met en fiction la substance de l'Histoire. *Le Roi Cophtua*, fait certes appel à une présence de la temporalité historique, mais celle-ci n'occupe cependant pas une place centrale que *La Route* lui réserve au contraire. Par la suite, Julien Gracq fera allusion à sa propre expérience de la guerre, notamment dans *Lettrines* ou les *Carnets du grand chemin*, reprenant dans plusieurs versions successives le récit de son expérience de soldat pendant la campagne de mai et juin 40, mais, contrairement à Claude Simon, qui propose lui aussi plusieurs version successives des mêmes épisodes militaires, il n'inscrit pas sa propre expérience de combattant à l'intérieur de romans, et n'en confie pas le contenu à des personnages.

La Route, fragment d'un roman jamais achevé, unique ruine prélevée par l'auteur de ce texte inconnu, propose quant à elle une autre version de l'expérience de l'immanence par l'intermédiaire de l'Histoire. Contrairement à Aldo ou Grange, le narrateur ne vit aucun divorce intérieur. La plongée dans le monde immédiat s'effectue en simultanéité avec l'expérience d'un écroulement historique. Le texte est donc celui d'un cheminement en érosion : voyage à travers le monde retrouvant sa sauvagerie perdue, voyage à travers une Histoire régressive où le tissu du Royaume et de ses paysages se désagrège. Pour une fois, l'Histoire, en atteignant cette phase ultime d'un mouvement de décadence cesse d'enfermer l'homme dans un monde figé ou de le menacer d'une terrible catastrophe, pour se fondre presque naturellement dans une temporalité anhistorique.

Dès l'incipit, le mouvement du voyage est déjà engagé. Le passé simple, " **Ce fut** " ⁷³⁹ occupe ici la place du traditionnel " Il était une fois " par lequel commencent les contes. Il situe d'emblée l'origine de la pérégrination dans l'en-deçà du texte. Quelque chose, qui est la probable dissolution de la structure du Royaume, est déjà accompli, de sorte que le

⁷³⁸ Vladimir Nabokov, *Le Don*, Collection Folio Gallimard, Paris 1967, p.540.

⁷³⁹ *La Route*, PII, p.405.

passé simple est ici celui d'une temporalité historique révolue. Il raconte, non pas un commencement, mais le mouvement final d'un processus de dissolution déjà inéluctable. L'indication temporelle, "**dix jours après avoir franchi la Crête**"⁷⁴⁰ ne se contente pas de préciser la durée du parcours déjà effectué ; elle la reporte dans l'indéfini de l'espace et du temps, le premier jour de ce décompte n'étant nullement celui du départ effectif, mais celui du passage d'un seuil géographique identifié par le toponyme "**la Crête**". L'incertitude du narrateur, "si je me souviens bien" renforce encore cette impression d'étirement temporel et participe également de cette poétique de la dissolution de l'Histoire en elle-même, selon son propre mouvement de douce entropie. Les durées ne participent plus de cette totalité organisée qu'est le calendrier du récit historique ; déjà la mémoire subjective, qui est le degré élémentaire de toute archive, commence à vaciller.

En outre, le toponyme "la Crête" suggère l'arrière plan d'un espace que rien ne permet au lecteur de se représenter, qu'il s'agisse de sa structure interne ou de son étendue. La béance originelle de *La Route* est même un cas particulier dans l'oeuvre de Julien Gracq. Contrairement à la principauté d'Orsenna, le royaume n'est pas encadré dans une représentation par description. Il n'a pas d'autre nom que celui de sa forme politique mortellement atteinte et n'est donc déjà plus dans le langage qu'une coquille vide. Nul espace-temps ne vient cristalliser dans la géographie des régions traversées, comme c'était le cas des territoires reliant Orsenna aux Syrtes.

La vacuité de cet espace originaire se reflète donc aussi bien dans l'anonymat des personnages que dans la toponymie dépourvue de toute saveur anecdotique capable de mobiliser l'instinct cartographique du lecteur. C'est ainsi qu'à lui seul, le nom des Syrtes est riche de références historiques et géographiques qui retentissent aussitôt sur la représentation du paysage imaginaire créée par Julien Gracq. Les toponymes répartis au fil du texte, "**La Crête**", "**le Perré**", plus loin "**Les Marches**", "**le Royaume**" et "**la Montagne**", ne permettent pas d'organiser l'image d'un espace clos nettement individualisé, en raison même de leur nature de noms communs "**haussés par une majuscule au rang de noms propres**"⁷⁴¹, selon l'expression employée par Bernhild Boie. L'indétermination des personnages et des lieux qu'ils traversent exprime elle-même la situation de catastrophe historique à laquelle ils se trouvent confrontés, de sorte que le seuil du texte est à l'image de ce qu'il dit, incomplet, indéfini, tendu entre deux vides.

Dès l'incipit, la petite troupe franchit ou a déjà franchi une succession de seuils. La Crête n'est sans doute pas le premier de ces ponts de passage. Dans cette phrase d'ouverture, le Perré occupe à bien des égards une position particulière. Il est d'abord un but atteint dix jours après le franchissement de la Crête. Mais il a également valeur de seuil : "**nous atteignîmes l'entrée du Perré**"⁷⁴² écrit le narrateur. De fait, la position du mot "**Perré**" à la césure de la phrase est significative. Au-delà du point virgule, c'est bien la Route qui se déploie à la manière d'un panorama : "**l'étroit chemin pavé qui**

⁷⁴⁰ *Id.*, p.405.

⁷⁴¹ Notice de *La Route*, p.1412.

⁷⁴² *La Route*, *op. cit.*, p.405

conduisait sur des centaines de lieues de la lisière des Marches aux passes du Mont-Harbré⁷⁴³.

Chemin des lisières et des frontières indéfinies, joignant les confins aux lointains, la Route n'est qu'un "**étroit chemin pavé**" : ainsi réunit-elle les signes de la civilisation et de la primitivité dans une sorte d'emblème du texte auquel elle donne son nom. Le mot Perré lui-même fait jouer plusieurs sens qui intéressent directement le récit. Comme le précise Bernhild Boie, : "**Au sens propre, le " perré " est un revêtement de pierres sèches, destiné à prévenir l'éboulement d'un talus ou d'un remblai. Le mot est employé ici par extension pour désigner le ruban pavé d'une chaussée ; il est aussi devenu le nom propre qui qualifie la route**"⁷⁴⁴. Une telle condensation de significations nous donne à lire d'avance tout l'enjeu poétique de la nouvelle. En outre, la position de la seconde proposition derrière le nom Perré donne au lecteur le sentiment de lire une sorte de définition valant pour ce récit particulier et sur laquelle, les choses étant ainsi fixées il n'y aura plus lieu de revenir.

Une troisième proposition vient cependant la compléter au-delà d'un tiret. La Route y devient une "**dernière ligne de vie**". Une telle affirmation mérite l'attention du lecteur. Elle énonce en effet une véritable loi de l'imaginaire gracquien. Les routes et les chemins ne sont jamais de simples voies d'accès et de circulation donnant la possibilité d'aller d'un point à l'autre, mais sont toujours intimement liés aux puissances opposées de la vie et de la mort, du temps collectif et de la conscience subjective du monde immédiat. Le plus souvent l'opposition de ces puissances s'exerce simultanément grâce aux axes de communication. Le matériau lui-même dans lequel sont construits ces axes, témoigne systématiquement de cet affrontement. C'est justement le cas de la Route qui est ici l'ultime liaison vitale entre les parties menacées et séparées du Royaume. Bien davantage encore, elle est elle-même une sorte de puissance vitale qui se reconstitue sans cesse à partir de ses fragments dissociés, à la manière des serpents et des dragons des mythes. Le participe passé "tronçonné" contribue à cette impression que la seconde phrase confirmera ensuite en faisant allusion au serpentement de la route. Cette troisième proposition exprime d'ailleurs syntaxiquement ce processus de rupture et de suture grâce à l'usage des virgules, aux éléments détachés les uns des autres en autant de sous-propositions indépendantes, et à un singulier emploi des verbes. Ces derniers sont placés et conjugués de telle manière que la proposition semble presque nominale. Les participe passé "tronçonnée" et "ressoudée" sont en effet isolés du sujet au point qu'il paraisse lui être étrangers, tandis que le rejet de la proposition relative "qui joignait" produit le même effet d'autonomisation, à l'image d'un espace-temps concret qui perd son unité linéaire et retrouve sa sauvagerie immémoriale. Le corps tronçonné de la route est en effet semblable à celui du Royaume, semblable encore à la continuité temporelle menacée par l'effondrement et la plongée dans la barbarie. L'ensemble des atténuations introduites dans ce dernier élément de la phrase conteste d'ailleurs intérieurement la liaison renaissante entre les différents points du Royaume. Enfin, l'allongement qui en résulte correspond parfaitement à celui de la trajectoire du Perré vers l'horizon lointain de

⁷⁴³ *Id.*, p.405.

⁷⁴⁴ Notice de *La Route*, *op. cit.*, p.1413.

la Montagne.

Le second paragraphe qui s'ouvre avec la deuxième phrase appartient encore au prologue. Le trajet de la Route se trouve alors requalifié comme celui d'une mémoire qui déroule à nouveau, mais une mémoire qui ne se relie plus qu'à la chronique d'un cheminement fasciné : "**L'étrange - l'inquiétante route**"⁷⁴⁵. Cette relation de la Route et de la mémoire s'exprime selon deux modes. D'une part, la Route conditionne la possibilité du souvenir : "**Quand bien même tout s'effacerait**" autour d'elle, elle "**creuserait encore sa trace dans mémoire**", écrit le narrateur. Tel le diamant rayant la vitre, elle manifeste et signifie la présence d'un ordre humain au milieu du chaos naturel. De même elle aimante autour d'elle le chaos du souvenir et lui donne une forme durable. Elle enroule et déroule d'autre part l'espace concret qu'elle sauve de l'oubli. Véritable fil d'Ariane du Royaume en voie de disparition, elle permet de rattacher ses éléments épars les uns aux autres et d'en restituer certains détails. "**A travers trois cents lieues de pays confus, courant seul, sans noeuds, sans attaches, un fil mince étiré, blanchi de soleil, pourri de feuilles mortes**", le grand chemin "**déroule dans mon souvenir la traînée phosphorescente d'un sentier où le pied tâtonne entre les herbes par une nuit de lune**"⁷⁴⁶.

Bien que précaire, ce pouvoir de conservation assure donc à la Route une valeur talismanique ; en orientant le pas, en maintenant la mémoire, en rassemblant les membres séparés du grand corps du Royaume, elle sauve partiellement et momentanément de l'indifférenciation et de la folie. C'est pourquoi, par endroits, le soubassement de la chaussée domine le paysage environnant, ainsi que le précise un peu plus loin le narrateur. Sans doute est-ce aussi la raison pour laquelle les souvenirs du narrateur se rassemblent dans l'image dominante de la nuit : "**comme si, entre ses berges de nuit, je l'avais**" suivie "**d'un bout à l'autre à travers un interminable bois noir**"⁷⁴⁷.

On comprend mieux pourquoi la Route est désignée comme une matérialisation de l'inquiétante étrangeté. Bien qu'elle soit une ligne de vie, elle n'est pas l'instrument d'un insouciant vagabondage, ni davantage celui d'une mystérieuse rencontre avec les visages de la terre. C'est un chemin de désastre et d'angoisse dans lequel on s'engage "**comme on s'embarque sur la mer**"⁷⁴⁸. Dès lors, le prologue n'est pas le récit d'un itinéraire préliminaire, préparant une action, introduisant à une "histoire" : il est bien davantage l'itinéraire d'approche de la mémoire et de la narration, une plongée dans un monde à peine différencié qui propose une expérience angoissante. Les nombreux seuils géographiques qu'il faut franchir dès le début du texte, l'invocation récurrente des souvenirs : "**creuserait encore dans ma mémoire**", "**il déroule dans ma mémoire**", la répétition des actes inauguraux : "On s'engageait", "Il commençait bizarrement",

⁷⁴⁵ La Route, op. cit., p.405.

⁷⁴⁶ Id., p.405.

⁷⁴⁷ Ibid., p.405.

⁷⁴⁸ Ibid., p.405.

l'indiquent clairement.

De même, la manière dont le troisième paragraphe revient sur l'origine indécise du chemin “ **au coeur d'un clairière d'herbes, dans l'intervalle formé par deux lisières de forêts** ”, montre qu'à l'évidence, le texte est à lui-même son propre acheminement. Pareille construction ne doit pas surprendre si l'on songe que *La Route* est finalement le fragment détaché d'un manuscrit jamais achevé. Elle signifie aussi un enlacement étroit entre le vecteur d'Histoire que fut autrefois le chemin, et le monde immédiat qu'il ouvre désormais aux pas des marcheurs.

Pour angoissante qu'elle est, l'expérience ne se révèle pas moins exaltante. Elle est celle d'un monde qui retrouve un dynamisme inattendu, du fait d'être plongé dans un état de régression : “ **Puis, à mesure qu'on s'enfonçait davantage dans les solitudes confuses, même ces petits craquements humains de chemin creux mouraient, et après le grand vide blanc de la journée, dans le chien et loup du crépuscule, c'étaient les bêtes libres qui prenaient là un dernier relais, car cette éclaircie dans les bois leur semblait familière et commode, surtout à celles qui voyagent et vont loin ; souvent on entendait, derrière le proche tournant le galop d'une harde sur les pierres** ”⁷⁴⁹. Cette longue phrase mesure en elle-même le processus qui s'accomplit. Il s'agit bien d'une véritable désorientation horizontale, à l'image de la pérégrination rapportée, plutôt que racontée. Une série d'images dialectiques exprimant la plière de l'Histoire s'inversant en sauvagerie immémoriale l'organise. Ce sont d'abord les images du vide et de la lumière, contaminées par celles des bêtes dans l'expression “ **chien et loup** ”. La journée est “ **une vide blanc** ” car rien ne vient la scander selon les rythmes d'une existence structurée socialement. Mais ce vide auquel correspond l'idée de mort et l'image du crépuscule, devient une “ éclaircie ”. On passe ainsi insensiblement, à travers les images lumineuses et animales de la mort à une autre vie, du domestique au sauvage.

En effet, une autre série d'images oppose implicitement l'usage humain de la Route, sa destination originelle, et sa nouvelle fonction de trace permettant aux animaux de circuler plus aisément. La Route n'est plus alors l'axe des voyages, mais le moyen de déplacements et de migrations animales dont les orientations ne sont plus celles de la civilisation, mais de la primitivité, comme l'image des hardes l'exprime clairement. Enfin, l'imparfait à peine descriptif flotte en dehors de toute ligne de narrativité, à l'image de la Route détachée de ce véritable sol qu'est le sol symbolique de la civilisation. Le temps chronologique demeure toujours imprécis, et le deviendra de plus en plus au fur et à mesure que le texte avancera. Cette expérience, loin de fournir la matière d'une nostalgie, éveille au contraire une affectivité vitale depuis longtemps enfouie : “ **(...) et alors on avançait le coeur battant un peu dans la lumière plus fine : on eût dit que soudain la Route ensauvagée, crépue d'herbe, avec ses pavés sombrés dans les orties, les épines noires, les prunelliers, mêlait les temps plutôt qu'elle ne traversait le pays, et que peut-être elle allait déboucher, dans le clair-obscur de hallier qui sentait le poil mouillé et l'herbe fraîche, sur une de ces clairières où les bêtes parlaient aux hommes** ”⁷⁵⁰. De toute évidence, le jaillissement du monde animal s'emparant de ce qui

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p.407.

⁷⁵⁰ *La Route*, *op. cit.*, p.407.

fut la matérialisation par excellence de l'humanité historique, provoque un émoi fasciné qui n'est plus de l'ordre de l'inquiétante étrangeté. Comme chaque fois que, dans l'oeuvre de Julien Gracq, l'Histoire semble se dissoudre, ou perdre son caractère de chape, le monde est affecté d'un rajeunissement immédiat qui séduit la conscience nomade. La lumière est " plus fine " et accueille un piéton au " coeur battant " qui trouve en elle un abri et le lieu d'une révélation, une matière ductile et souple où s'engage son pas.

La Route est alors personnifiée et fait songer à quelque divinité forestière "**crépue d'herbe**" qu'elle est. L'épithète " ensauvagée " participe de cette métamorphose animiste. Michel Murat accorde à cette épithète souvent reprise par Julien Gracq une analyse intéressante qui en dévoile la signification plus profonde que celle d'une simple retour à la sauvagerie violente. Selon Michel Murat, un terme comme celui-ci établit ce qu'il nomme " une dérivation " capable d'inventer "**une seconde nature**"⁷⁵¹. Cette seconde nature est celle d'un déplacement vers l'immémorial qui détourne le culturel, l'inverse et le renvoie aux strates profondes d'un passé détaché des habitudes et des modes de penser humains : "**Elle nous conduit à travers le langage, et ce trajet semble une matérialisation du temps. Le processus libre de tout agent (la forme pronominale l'atteste) est saisi du côté de son accomplissement, comme une pure durée en devenir. La sédimentation reste parfaitement lisible ; elle laisse même transparaître ici la forêt (silva) originelle**"⁷⁵².

Ce devenir ensauvagé se marque non seulement dans le terme de dérivation et la forme de son usage, dans l'état d'apesanteur temporelle où flotte ici l'imparfait ; il s'exprime encore dans le travail de reconquête diffuse de la chaussée par la végétation. Un futur et un passé viennent s'y croiser, le futur de la forêt qui reprend ses droits, le passé de l'Histoire révolue et de la Route progressivement détruite par les plantes de ruines et de terrains vagues. On comprend alors que l'orientation spatiale défaite cède la place à un noeud temporel brouillant les durées. L'exaltation du narrateur vient justement de là. Le temps cesse d'être l'inflexible flèche du comptage abstrait tel que le pratique la science historique, pour coïncider avec un pur devenir de temps mélangés.

C'est dire que l'objet de cette fascination n'est autre que le tremblement de temps incertain où se désagrège le sévère battement de la durée historique et commence le présent d'immanence mobile de l'immémorial. De la même manière, Julien Gracq dira plus tard, dans *La Forme d'une ville*, sa fascination des espaces brouillés par excellence que sont les terrains vagues, ou encore le parc d'Hampstead se confondant progressivement avec la lande et servant d'abri aux couples illégitimes. Il s'agit bien là d'un renversement des temps abolissant la solidité de liens spatiaux. La Route débouche en effet, non dans un lieu mais une temporalité mythique, celle des " clairières où les bêtes parlaient aux hommes ".

C'est encore le temps mythique du monde des contes, de la terre "**belle et pure comme après le déluge**"⁷⁵³ qui séduit Grange dans *Un balcon en forêt*. Mais ce monde, moins précaire que celui auquel s'identifie l'aspirant est au contraire promesse d'une

⁷⁵¹ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.119.

⁷⁵² Id., p.119.

véritable seconde vie, comme en témoigne l'apparition des groupes d'hommes “ **à demi chasseurs, à demi pillards (dont) on était surpris de sentir à travers leur propos avec combien peu de regrets ils avaient pris congé de la vie ancienne et confortable, et s'ébattaient maintenant au large, un peu étourdis de leur liberté, sur un sol lissé de neuf** ”⁷⁵⁴. Cette humanité régénérée se trouve ainsi engagée, non plus dans le jeu social des activités et des hiérarchies sédentaires, mais dans une fondamentale et bienheureuse ambivalence nomade. Les hommes s'ébattent, comme le feraient des animaux venant d'être libérés d'une cage. Le texte tisse alors toute un réseau de glissements qui conduisent du monde élémentaire à l'animal en passant par l'homme, exprimant ainsi la connexion retrouvée et la participation réciproque des puissances vitales : “ **Ici, la terre avait reverdi, elle s'ébrouait, le poil frais, toute nette des écorchures de ses vieilles sangles desserrées, et l'homme aussi rajeunissait, lâché dans la brume comme un cheval entier, ragaillard de marcher sur la terre sans rides comme sur une grève à peine ressuyée de la mer** ”⁷⁵⁵.

A ce rajeunissement de la puissance vitale correspond enfin l'apparition des femmes désengagées de toute attache et toute appartenance. L'érotisme qui en découle n'est plus celui des règles sociales, mais d'une autonomie absolue où l'humain et l'animal ne sont plus en contradiction, ni liés par la résorption du premier dans le second, mais plutôt une continuité entre les règnes : “ (...) **la seule coquetterie qu'elles avaient c'était de toujours choisir – une bouche cherchait votre bouche dans le noir avec une confiance têtue de bête douce** ”⁷⁵⁶. Le texte propose donc la vision d'une humanité libérée sans grand soir, sans accomplissement historique délibéré, mais plutôt, grâce à l'effacement de l'Histoire dans une intemporalité utopique où barbarie, douceur, animalité, jeunesse tellurique et végétale communiquent les unes avec les autres comme autant de figures élémentaires d'un même devenir spatio-temporel. L'homme animalisé et végétalisé y redevient alors, un être de surnature immanente, à l'image de ces femmes, “ **ces bacchantes inapaisées dont le désir essayait de balbutier une autre langues - moitié courtisanes, moitié sybilles** ”⁷⁵⁷.

Conclusion de la deuxième partie

La conception gracquienne de l'Histoire n'est pas plus une philosophie qu'une sociologie, mais une poétique. A l'instar d'Aldo, l'auteur est en effet un “ **poète de l'événement** ”⁷⁵⁸. Cette poétique ne considère pas l'Histoire du seul point de vue de son processus, mais l'enracine dans une géographie. Géographie du paysage-histoire, géographie du lieu

⁷⁵³ *Un Balcon en forêt, op. cit.*, p.114.

⁷⁵⁴ *La Route, op. cit.*, p.413.

⁷⁵⁵ *Id.*, p.413.

⁷⁵⁶ *Id.*, p.415.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p.416.

comme " théâtre d'un événement, passé ou possible"⁷⁵⁹. Toutefois, si le monde est toujours matière où l'événement peut surgir et se déployer, il n'en est pas le simple théâtre comme l'affirme ici Michel Murat. Il serait sans doute plus juste de dire que la géographie est le milieu de la manifestation historique, comme le laisse entendre la notion de paysage-histoire. Cette dimension se double d'un noyau de mythe qui arrache l'événement au seul réseau des causes socio-politiques ou économiques, dont Julien Gracq a certes conscience, lorsqu'il présente par exemple le tableau de la vie nantaise de l'entre deux guerres dans *La Forme d'une ville*. En effet, l'Histoire n'est pas seulement la " bataille d'hommes " dont parle Rimbaud, ni " **La danse tragique, vaine, des personnages (qui glissent) sur la surface de la planète comme sur l'oeil éteint d'un dieu mort**"⁷⁶⁰.

Bien au contraire, elle est elle-même reliée au monde, autant que la conscience, et c'est en cela, sans doute qu'elle participe du mythe. Car, à l'image des considérations de Grange devant la forêt des Falizes, ou de Julien Gracq lui-même dans son entretien avec Jean-Louis Tissier, ou les *Carnets du grand chemin*, l'Histoire est aussi la résultante d'une dialectique du lieu et des circonstances. Elle appartient comme un rêve aux paysages qui lui ont permis d'éclorre, s'y maintient à l'état de mémoire sur le mode paradoxal de l'immémorial, c'est-à-dire de la rêverie ; elle y affleure de nouveau comme pressentiment du possible ou de l'inéluctable, et l'on peut dire à cet égard qu'elle participe d'une " **éternelle imminence**"⁷⁶¹, selon le mot d'Ariel Denis. Dès lors, l'Histoire apparaît comme le centre d'une dialectique de la subjectivité et du monde, où sa substance n'est rien d'autre que le croisement des motifs humains, y compris ceux de l'imaginaire, surtout ceux de l'imaginaire, et du réel, tel que le rencontre et le construit ce même imaginaire.

La conception gracquienne de la manifestation historique est sur ce point d'inspiration surréaliste, et non redevable de la seule compétence professionnelle de l'historien qu'est par ailleurs Julien Gracq. Ainsi, l'événement et son inscription dans le monde font essentiellement l'objet d'une appréhension subjective qui permet d'en qualifier le caractère concret, attitude qui relève également de la logique du Surréalisme, mais encore de cette phénoménologie latente qu'on a pu remarquer dans l'oeuvre de Julien Gracq. On le constate par exemple au début de *La nuit des ivrognes*, lorsque l'auteur écrit : " **Le souvenir que j'ai gardé de Dunkerque est beaucoup plus fantasmagorique encore que sinistre**"⁷⁶². De la même manière, la conscience vécue de l'événement en cours d'effectuation n'est guidée, ni par la représentation théorique d'une

⁷⁵⁸ Philippe Berthier consacre sous ce titre une étude remarquable à la comparaison du *Rivage des Syrtes* et du *Désert des Tartares* de Buzzati, dans laquelle il montre que malgré tout ce qui distingue les deux livres, une même appréhension poétique de l'Histoire occupe les deux auteurs et leurs personnages. Voir le *Cahier de L'Herne Julien Gracq*, op. cit., p.90-104.

⁷⁵⁹ Michel Murat, *Julien Gracq*, op. cit., p.26.

⁷⁶⁰ *Préférences*, op. cit., PI, p.876.

⁷⁶¹ Ariel Denis, *L'éternelle imminence*, *Cahier de L'Herne Julien Gracq*, op. cit., p.131-138.

⁷⁶² *Lettrines*, op. cit., PII, p.196.

stratégie, ni par une idéologie politique de l'appartenance et de l'adversité – ce qui n'empêche pas Julien Gracq d'appartenir à un camp et de nourrir une vision parfaitement lucide de l'enjeu, contrairement à d'autres, par exemple aux écrivains pacifistes comme Jean Giono – mais par la seule dérive de la subjectivité mise en mouvement. L'angoisse devient alors une sorte de fantasmagorie.

C'est notamment le cas au moment où l'auteur, qui vient à peine de débarquer à Gravelines, apprend la mort du général de brigade : “ Nous n'avions pas encore entendu un coup de fusil. Je me trouvais peu sensible à ces malheurs inattendus des immortels, mais l'amiral Nord – nous commençons à raisonner comme des enfants de huit ans – me jeta séance tenante dans une excitation incroyable. Totalement déconcerté par ce nom de guerre insolite, cette infanterie de ligne subornée par un amiral, j'imaginai aussitôt – le souvenir de Jules Verne et des *Aventures du capitaine Hatteras* aidant beaucoup – un dictateur masqué surgissant au milieu du désastre sur le pont de son navire et montrant du doigt la direction du pôle : “ **Suivez-moi, je suis l'amiral Nord** ”⁷⁶³.

Cette qualification si particulière de l'Histoire par le songe explique que paradoxalement, le monde ne soit pas non plus étouffé en elle, réduit à l'état de simple matériau. Les paysages-histoire ne recouvrent pas l'intégralité de la terre. Ils sont plutôt des phares sombres qui jettent d'inquiétantes et fascinantes lueurs. C'est pourquoi ils peuvent convoquer et laisser se déployer autour d'eux une rêverie inverse, visant à sortir du mouvement linéaire du temps historique et à rejoindre l'immanence, comme dans le cas de Grange. L'Histoire devient ainsi, de manière inattendue, un flottement immémorial où la conscience peut creuser ses propres voies de fuite. Mythique, elle n'est donc pas pour autant une idéologie. C'est en effet que le sujet la détourne et la contourne, autant qu'il le peut et finit, dans une certaine mesure par la vivre en état d'apesanteur. Comme l'écrit Michel Murat : “ **Chez Gracq, l'enracinement, la thématique végétative de la “ plante humaine ” et les fragments d'utopie sociale qui la prolongent représentent l'envers de l'Histoire, sa suspension magique, et non le fondement d'une identité sociale : ni raciale, ni nationale, ni même régionale ou locale. (...) Pour le dire en un mot, Gracq est un anti-Barrès. Il l'est de manière objective, par la structure même de son imaginaire** ”⁷⁶⁴.

En effet, la visée et la plongée dans l'immanence ne sont pas un retour à la terre ancestrale dont seraient cultivées les valeurs symboliques. Les thèmes de la révolution nationale et du retour à la terre sont chez lui “ dépayés ” (de même que sont désappropriés les objets surréalistes)⁷⁶⁵. Le monde que vise Grange, celui qui fascine le narrateur de *La Route*, n'appartiennent en effet à aucune identité close. Ils sont au contraire rendus à l'intemporel et font l'objet d'une traversée, d'un double nomadisme de l'esprit et du corps. C'est bien parce que l'Histoire n'est pas la divinité tutélaire d'une appartenance qu'elle peut être mise en question de manière active par la conscience de

⁷⁶³ *Id.*, p.196.

⁷⁶⁴ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.26-27.

⁷⁶⁵ *Id.*, p.27.

celui qui a choisi son moyen de désert et se projette dans le monde lavé de son poids humain où le cogito d'immanence se retrouve moins qu'il ne surgit, s'invente et se déploie, en dehors de toute politique. L'origine échappe aux déterminations des nations et des peuples ; elle se crée et se déplace.

Cependant, la présence au monde ne se définit pas seulement avec, à côté de, ou contre l'Histoire. Elle est aussi l'aventure de la sensibilité voyageuse qui emprunte les chemins de la terre et pour mieux se rencontrer dans la surprise des paysages, dans la singularité tout à la fois locale et absolue des lieux, si bien que l'être-au-monde devient une expérience de l'un du multiple, une confrontation avec ce que Julien Gracq nomme la " face de la terre ", dans sa diversité en étoilement. C'est cette diversité et les modalités de son appréhension qu'il convient désormais à explorer.

Troisième partie : la face multiple de la terre

Introduction

Si Julien Gracq est géographe de formation et de tempérament, son oeuvre littéraire n'est pour autant jamais soumise à un quelconque impératif géographique qui en déterminerait le sens et la nécessité. Mêmes ceux de ses ouvrages qui semblent se soucier exclusivement de description objectiviste ne se réduisent jamais à une pure recension de sites, de villes et paysages classés dans un album par un professeur de géographie, voyageur amateur. Ainsi, *La Forme d'une ville*, n'est pas un portrait exhaustif et minutieux de Nantes dans les années vingt, mais bien plutôt la tentative de définir et d'exprimer le terreau nourricier d'une mythologie personnelle, de saisir " une image " qui peu à peu "***s'enrichissait en moi au long des années, en même temps que s'achevait en elle ma croissance***"⁷⁶⁶.

Aussi précise et assistée de documents cartographiques et de promenades de vérification, soit-elle, cette entreprise ne vise qu'à rassembler les éléments d'une

⁷⁶⁶ *La Forme d'une ville, op.cit.*, PII, p.870.

expérience et à représenter ses cheminements et constructions spirituelles en relation avec une ville dont il est dit d'emblée qu'elle était partiellement inaccessible aux libres allées et venues du lycéen : “ **Je vivais au coeur d'une ville presque davantage imaginée que connue, où je possédais quelques repères solides, où certains itinéraires m'étaient familiers, mais dont la substance, l'odeur même, gardait quelque chose d'exotique : une ville où toutes les perspectives donnaient d'elles-mêmes sur des lointains mal définis, non explorés, un canevas sans rigidité, Perméable plus qu'un autre à la fiction** ”⁷⁶⁷.

De même les paysages des *Carnets du grand chemin* ne sont nullement des tableaux de genre cherchant à représenter une succession de sites et de terroirs. Effectivement, il ne s'agit pas de collectionner les vues de France, de l'Europe et du monde, dans un atlas à demi scientifique et poétique, ni d'édifier ainsi un monument des grandes ou des petites curiosités géographiques, mais au contraire, de capter une essence qui est à la fois celle d'un lieu, d'une heure et d'une disposition intime du voyageur nomade, comme en témoigne ce passage : “ **Un matin de septembre, qui devait quelque chose de sa lumière mouillée et de son étincellement au déluge d'orage que j'avais traversé la veille entre Caussade et Cahors ; j'avais pris la route qui va de Fumel à Périgueux ; elle suit pendant longtemps une vallée assez resserrée qui me semblait une vallée perdue de l'Eden** ”⁷⁶⁸. Pour être assez précisément localisé, le site n'a rien de pittoresque. Il se définit avant tout par un instant unique, celui d'une matinée miraculeuse dont la lumière particulière circule à travers tout le texte et guide les impressions du narrateur ; ce n'est qu'ensuite que la toponymie vient le fixer dans un espace réel.

Mais elle subvertit aussitôt les lois de la rigueur géographique : la route “ **qui va de Fumel à Périgueux** ” passe en effet par “ **une vallée perdue de l'Eden** ” qui doit son charme intense à sa relation mystérieuse avec le val de Meuse décrit dans les premières pages du *Balcon en forêt*, et par-delà, avec la vallée solitaire conduisant au Domaine d'Arnheim. Chacun peut facilement reparcourir la route mentionnée dans ce bref passage, très peu, pour ne pas dire aucun ne voyagera jamais dans cette matinée de septembre dont les chemins mènent à l'Eden. Le paysage gracquien est sans doute partiellement local ; il n'est jamais un écrivain régionaliste ou folkloriste.

La précision avec laquelle Julien Gracq décrit les paysages qu'il observe ou qu'il imagine ne cède jamais à une banale volonté d'exactitude. L'écriture est toujours guidée par une exigence poétique qui déborde la représentation purement objective. Ainsi, la vallée reliant Fumel et Périgueux est identifiée à l'Eden : elle est un paradis terrestre, et non pas simplement comme on pourrait le croire, un site pittoresque dont la beauté serait comparée de manière obligée à celle du jardin biblique. L'oeuvre de Julien Gracq n'envisage donc jamais le monde comme un simple spectacle qu'il suffirait de dépeindre. Julien Gracq cherche au contraire à exprimer la relation intime de l'homme avec le monde, en dehors de toute catégorie préalable, comme de toute convention. Il s'agit en

⁷⁶⁷ *Id.*, p.772-773.

⁷⁶⁸ *Carnets du grand chemin, op. cit.*, p.943.

effet de dévisager la face de la terre. L'expression apparaît dans *La Presqu'île*, alors que Simon roule en solitaire sur la route de Kergrit et goûte soudain tout le plaisir d'errer dans le paysage vide, étrange et fascinant du Bocage : " Quand il roulait beaucoup, et dévisageait longtemps la face de la terre, il y avait quelque chose en lui qui chantait toujours un ton au-dessus de l'accompagnement " ⁷⁶⁹. L'origine de l'expression est incidemment révélée par Gracq lui-même dans l'entretien avec Jean-Louis Tissier : "**C'est " la face de la terre " qui m'intéresse : le mot est de Suess, et je trouve très beau le titre de son ouvrage**" ⁷⁷⁰.

On ne sera pas étonné qu'une expression issue d'une autre plume que celle de Gracq se trouve incorporée sans référence au texte d'un récit, comme c'est ici le cas de la face de la terre dans *La Presqu'île*. Il se peut même que sans la précision donnée par Gracq au cours de l'entretien de 1978, l'idée d'établir un rapport entre l'ouvrage du géographe allemand et cet infime détail du texte de *La Presqu'île* ne serait venue à personne. C'est en effet qu'une fois de plus, les lois de l'écriture gracquienne soumettent la matière littéraire extérieure, (motifs symboliques, titres, vers, fragments de phrases d'origine romanesque, formules d'auteurs ou sigles philosophiques), à une opération de phagocytose qui ne s'avoue presque jamais comme telle. Bernhild Boie l'a montré en de nombreuses occasions, notamment à propos *du Beau ténébreux* : seul le bonheur d'un trait d'écriture et son adéquation au texte en cours préoccupe Gracq qui la plupart de temps ne cherche pas souligner explicitement l'emprunt. il ne s'agit par conséquent le plus souvent pour Julien Gracq que de "**réactiver au gré de son inspiration et dans des acceptations à sa convenance des formules disponibles dans le langage**" ⁷⁷¹.

Il n'est toutefois nullement indifférent que l'expression utilisée *dans La Presqu'île* soit justement le titre d'un ouvrage géographique, même si on peut y voir un hasard objectif assez banal : qu'un professeur de géographie lise *Das Antlitz der Erde* ou en connaisse l'existence n'a en soi rien de surprenant. Que le lecteur, (et l'écrivain qu'il est aussi), soit attentif à la beauté du titre et transforme celui-ci en formule poétique de l'un de ses récits ne l'est pas davantage. Il n'en reste pas moins qu'un tel emprunt emblématise sans doute un pan fondamental de l'écriture gracquienne. Si l'auteur désigne en effet ses personnages comme des nomades sans véritable occupation précise, il les situe presque toujours d'emblée au coeur d'un paysage qui devient aussitôt, bien plus qu'un terrain d'aventure, le milieu substantiel d'une expérience.

L'observateur gracquien est un témoin paradoxal en position d'absence-présence, jouissant en quelque sorte du don paradoxal de voir les choses telles qu'en elles-mêmes lorsqu'il n'y a personne. Pour autant, cette contemplation n'est jamais purement passive. Les guetteurs solitaires aux yeux immensément ouverts ont aussi le pouvoir d'appeler, de

⁷⁶⁹ *La Presqu'île, op. cit.*, p.431.

⁷⁷⁰ *Entretien avec Jean-Louis Tissier, op. cit.*, p.1205. Eduard Sues est un géographe allemand dont l'ouvrage le plus célèbre, paru en trois volumes successifs de 1883 à 1909, s'intitule *Das Antlitz der Erde*. C'est précisément à ce titre que Julien Gracq se réfère dans son entretien avec Jean-Louis Tissier.

⁷⁷¹ La formule est employée par Bernhild Boie, dans sa Notice du *Beau ténébreux*, PI, p.1193, note 1 de la page 116.

susciter et de rendre visible l'autre côté du monde, à la manière emblématique dont Vanessa tournée en direction du large, sur le plateau de l'île de Vezzano, dirige les yeux d'Aldo, et fait monter à leur rencontre à travers l'espace vide, la minuscule figure du Tangri. Dévisager la terre ne signifie par conséquent nullement se laisser engloutir dans une vision béate, mais au contraire, risquer un véritable face-à-face où le désir et la violence ne cessent de se mêler.

Cette dimension de la présence au monde peut emprunter la forme d'un désir de fusion. Ainsi, la conscience peut rechercher les conditions d'un " être avec ", comme dans *La Sieste en Flandre hollandaise*, où se joue l'aventure d'un dessaisissement, la subjectivité s'ouvrant et devenant elle-même matière de monde. Plus souvent, ce désir d'être avec le monde se manifeste dans le mouvement, par un acte de traversée qui fait de l'expérience du monde un itinéraire de la conscience cheminant au milieu des paysages qui deviennent ses objets de fascination et de surprise.

Cependant, la notion gracquienne de face de la terre n'exprime sans doute pas que des valeurs simples ni clairement définies par un concept abstrait ou par une conception naturaliste. Issue de la géographie, elle organise autour de ce noyau les réseaux ramifiés d'une sensibilité cristallisée en séries de figures qui correspondent à autant de formes de la présence au monde. C'est en cela qu'elle donne naissance à une vraie poésie sans cesse nourrie par les expériences de l'auteur, et reconduite vers de nouveaux points d'horizon par les différentes oeuvres où elle s'incarne. Centrale, dans cette oeuvre majeure de la littérature de notre temps, la terre change donc progressivement de signification et de statut, sans jamais unifier ses différents visages dans une vision définitive. Bien au contraire, au fur et à mesure que Julien Gracq s'éloigne du roman traditionnel, elle se morcelle en quantité de paysages, de vues et de fragments irréductibles, comme le révèlent structurellement les textes agglomérés de *Lettrines*, *Lettrines II*, ou des *Carnets du Grand Chemin*, pour ne citer, parmi les ouvrages de maturité et de vieillesse, que ceux où cette disposition est la plus apparente. Terre multipliée, non pas pulvérisée, elle est alors l'objet paradoxal, et quelquefois presque exclusif, d'une expérience de l'immanence résolument moderne. Ce n'est donc jamais d'une Sainte Face qu'il est ici question, mais bien des visages infinis des innombrables terres de la littérature et du voyage.

Ainsi, l'être-au-monde emprunte également les voies de la mémoire. C'est encore sous la forme d'itinéraires, dans *Les eaux étroites* ou *La forme d'une ville*. De tels parcours montrent assez combien la subjectivité gracquienne est inséparable d'une inscription spatio-temporelle. La mémoire, comme on verra ne se restitue pas dans des tableaux de situations successives, comme dans la littérature classique, par exemple chez Rousseau, ou des configurations d'être, éveillées par l'appel d'une image ou d'une forme verbale, comme par exemple chez Michel Leiris. La mémoire gracquienne n'est ni archive de scènes vécues, ni organisation d'une système d'étoilements psychiques, mais la reprise d'un certain nombre de parcours qui ont contribué à former l'imaginaire de l'auteur et définir les modes de sa relation avec les êtres et les choses, de sorte que les livres les plus autobiographiques de Julien Gracq racontent plutôt la naissance d'un certain nombre de préférences électives entre la conscience et les lieux que les aventures anecdotiques d'un individu découvrant la vie.

Pour autant, toute expérience du monde ne signifie pas nécessairement une ouverture extatique de la conscience. Le “ *Oui* ” de Julien Gracq n’a rien en effet d’une mystique naïve de l’adhésion ou de la fade bénédiction de toutes les manifestations de l’être. L’auteur exprime au contraire de vigoureuses préférences, comme il est sensible à des types de paysages d’où montent de tout autres sentiments que l’unanimité d’un perpétuel éblouissement. Le monde est aussi semé de phares obscurs qui captivent la conscience et éveillent en elle, sur le mode affectif, l’idée d’étrangeté menaçante faisant jouer au milieu même de la chair des choses les reflets de la mort. De la même manière, tout paysage n’exalte pas également le géographe et l’historien en Julien Gracq. Le courant dynamique de la rêverie et du plaisir peut ne pas s’établir entre l’auteur et le lieu. C’est le cas, de manière exemplaire, dans *Autour des sept collines*, où la négativité n’intéresse pas seulement un fragment d’espace dont la texture inquiète la subjectivité, mais un monde à part entière auquel se greffe bien plus qu’une simple physionomie géographique et urbaine. Le rendez-vous manqué avec Rome, mûrement manqué, serait-on tenté de dire, n’est pas qu’un épisode anecdotique de la sensibilité ; il est aussi la manifestation éminemment paradoxale d’un malentendu prenant forme de livre et permettant à la négativité d’une expérience du monde de prendre corps poétique dans la chair des phrases.

Chapitre un : la conscience fusionnelle du monde

Introduction

Dans *La Sieste en Flandre hollandaise*, long poème en prose écrit en 1950, et joint ensuite à *Liberté grande* en 1958, Julien Gracq célèbre un paysage étrange en lequel la conscience vit une expérience paradoxale de pensée vide et de communion immédiate avec le monde. Ce sentiment n’est pas celui d’une fermeture de l’esprit vidé de sa substance réflexive, mais déplacement de la pensée, des émotions et des sensations vers une zone inconnue de l’être-au-monde. Bien loin de s’exclure réciproquement, l’esprit et la nature coïncident dans une forme d’osmose qui n’est nullement une pure absorption de l’un par l’autre. Bien au contraire, libérée de sa vigilance inquiète, la pensée se rapproche du monde, dont elle retrouve les qualités substantielles et devient un pur sentir en suspension. Elle perçoit la rumeur fondamentale et familière de la terre et expérimente des sentiments nouveaux. Cette expérience physique et métaphysique très singulière ouvre les perspectives d’une autre manière d’être au monde et d’écrire cette relation indéfinie. Des exemples empruntés à la littérature, mais aussi à d’autres formes d’art, permettront d’en mesurer plus précisément la signification et l’inscription dans le paysage général de la culture moderne.

Mais cette approche n’est pas exclusive. La relation d’osmose lucide avec le monde prolonge et réactualise également l’héritage du Romantisme allemand et fait jouer les valeurs de réconciliation avec le monde dont il est question dans *Pourquoi la littérature*

respire mal. Une telle opposition entre modernité et relecture du passé peut sembler contradictoire. En réalité, les deux attitudes ne s'excluent pas nécessairement. Il se pourrait que la poétique de l'osmose éveillée définisse un nouveau modèle d'écriture de l'être-au-monde qui consiste en ce que Julien Gracq nomme *La Terre habitable*, bien que *La Sieste en Flandre hollandaise* soit située après ce second groupe des poèmes de *Liberté grande*.

1) Les chambres de verdure de la conscience

Le paysage décrit dans *La Sieste en Flandre hollandaise* se caractérise d'abord par son indifférenciation : “ **la contraction de cette fine bulle de transparence emprisonne autour de nous sans mutilation un morceau indifférencié de nature suffisante** ”⁷⁷². Comme dans le *Balcon*, mais pour d'autres raisons qui tiennent ici au travail de l'homme ménageant des terres conquises sur la mer, la Flandre hollandaise offre un paysage de début de monde : “ **Tout ce pays, très récemment endigué, vient de sortir de l'eau, c'est visible, dans l'éclatement floral d'un lendemain de déluge** ”⁷⁷³. De plus, la présence humaine s'y dissout paradoxalement et donne naissance à un espace désert indéfiniment tissé d'un “ **tapis serré de pousses vertes** ”⁷⁷⁴, et de rideaux de peupliers : “ **Aucun toit ne pointe plus derrière les masses des arbres, et aucune lumière ne brille encore** ”⁷⁷⁵.

Cette impression de toute puissance indifférente de la nature se manifeste encore dans une image troublante : le sommet même des digues est un tapis ondulant et silencieux où le sillage isolé d'un cycliste se referme comme la passée d'un doigt dans une fourrure”. Outre l'érotisme latent du paysage, cette image suggère que la plaine est douée d'une sourde vie animale au sein de laquelle le passage de l'homme devient un infime tracé fasciné par sa propre petitesse ; et le parcours devient une sorte de caresse nonchalante qui s'infiltré dans le paysage. L'animalité secrète de la Flandre devient d'ailleurs manifeste au cours du voyage : “ **Le soir s'emplit d'une odeur d'herbe et de feuilles juteuses, aussi submergeante que celle d'une bête mouillée ; les troupeaux couchés dans le lointain déjà brumeux des grandes prairies semblent pris dans les remous figés de l'herbe haute comme dans la glu d'une banquise molle** ”⁷⁷⁶. Comme dans le *Rivage des Syrtes*, la terre révèle sa quintessence dans un parfum où se mêlent le mode animal et le mode végétal. Ainsi l'odeur des bêtes est mouillée et renvoie aux herbes humides du crépuscule. Les bêtes sont couchées et fond corps avec le paysage au point où elles y sont prises. Bernhild Boie signale avec justesse dans une note que “

⁷⁷² *La Sieste en Flandre hollandaise, Liberté grande, op. cit., p.320.*

⁷⁷³ *Id.*, p.317.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p.316.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p.316.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p.316.

La vision du bétail placide, couché dans de hautes herbes, s'accompagne toujours de l'image d'une vie passive de l'homme tout entier rendu à la terre⁷⁷⁷.

L'organisation très particulière de ce paysage “ ***dans le large aménagé des herbes, mûré au coeur du labyrinthe sans repères de l'écran mille fois replié et redoublé sur lui-même des peupliers*** ”⁷⁷⁸ achemine progressivement la conscience du voyageur vers une expérience métaphysique de l'être-au-monde, expérience dans laquelle, sensations, émotions, pensée et paysage coïncident exactement. Nous sommes loin ici des élans lyriques qui projettent l'âme dilatée vers la transcendance divine. Julien Gracq n'est nullement nouveau vicaire savoyard que la beauté de la nature ouvre à la certitude de Dieu ; il s'agit simplement d'une manière d'habiter spontanément la terre, dans l'un de ses “ cantons ”, pour employer une image favorite de l'auteur, et de parvenir ainsi à la conscience immédiate la plus concrète en recevant et en vivant sensoriellement et affectivement ce qu'elle suggère, pour l'exprimer ensuite dans la matière du poème.

Effectivement, dans ce paysage cloisonné, “ ***ce labyrinthe impeccable et soigné, au vert profond de pelouse anglaise*** ”⁷⁷⁹, le voyageur fait ce constat : “ ***aucun lieu du monde peut-être où l'on doive se sentir indifféremment vivre quelque part*** ”⁷⁸⁰. L'esprit trouve donc ici matière à un enracinement indéfini, ce “ ***quelque part perdu*** ” où “ ***jamais la vue ne va plus loin que la prochaine digue et le prochain rideau d'arbres*** ”⁷⁸¹, et dans lequel “ ***du fond plat de chacune des alvéoles, nul ne voit et nul n'est vu*** ”. Les caractères fondamentaux de ce paysage sont donc l'absence d'un horizon immense et la répétition de fragments qui forment un “ ***dédale de chambres de verdure*** ”. Privé d'horizon ouvert, le voyageur n'y éprouve cependant “ ***Nulle angoisse*** ”, car, “le besoin ” cesse “ ***très vite, pris dans le dédale obsédant des chambres de verdure, de s'orienter vers aucun pont de ralliement*** ”⁷⁸². On voit donc se constituer dans *La Sieste en Flandre hollandaise* un véritable univers mental qui invite la conscience à une singulière expérience d'elle-même. La terre ne se présente pas ici dans le face-à-face, mais sollicite plutôt la pensée qu'elle invite à partager avec elle une forme d'extase par osmose : “ ***L'idée tout à coup vous traverse qu'on pourrait s'étendre là, ne plus penser à rien, enfoui dans le manteau épais et l'odeur de feuilles fraîches, le visage lavé par le vent léger, le bruissement doux et perpétuel des peupliers dans les oreilles vous apprivoisant à la rumeur même de la plénitude*** ”⁷⁸³.

⁷⁷⁷ Note 1 de la page 316, p.1237.

⁷⁷⁸ *La Sieste en Flandre hollandaise*, op. cit., p.318.

⁷⁷⁹ *Id.*, p.319.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p.318.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p.319.

⁷⁸² *Ibid.*, p.319.

⁷⁸³ *Ibid.*, p.319.

Cet état de grâce suppose donc un renoncement sans effort. La pensée cesse spontanément de se projeter vers des objets, l'homme retrouve la position couchée des bêtes aperçues page 316, et accède ainsi à une forme de bonheur immédiat qui est donné dans le sentiment de commune présence de lui-même et du monde, dans la sensation rafraîchissante et purificatrice que procurent les êtres et les forces naturelles. On remarque d'ailleurs que le " je " tend à s'effacer au profit d'un " vous " presque impersonnel qui est tout autant le lecteur que la conscience poétique diluée dans l'universalité en apesanteur du paysage. L'esprit vise moins des objets dont il serait séparé qu'il n'est traversé et imprégné par eux.

Mais cette purification n'a rien d'ascétique ni de cultuel : elle est plutôt la manifestation d'une vertu vivifiante issue du contact immédiat avec la nature. La face humaine est ici baignée par les puissances légères de la terre. On retrouve donc l'une des images dominantes du *Balcon en forêt*, celle du monde recréé et lavé qui comble la conscience. Le monde est en effet " bruissement perpétuel ", rumeur même de la plénitude⁷⁸⁴ : à l'esprit libéré se révèle donc la basse profonde d'un devenir atemporel qui est l'être même de la terre et que le son perpétuel des feuillages des peupliers manifeste à l'état d'expérience vécue.

L'indifférenciation répétitive du paysage, la rumeur d'éternité qu'il diffuse discrètement à l'oreille, se retrouvent et s'expriment jusque dans le texte : l'auteur reprend et fait légèrement varier les mêmes images de labyrinthe de verdure aux chambres cloisonnées de rideaux de peupliers. L'image de la conscience vide aux lisières est également reprise trois fois en quelques lignes dans des formulations différentes. C'est d'abord l'image initiale d'état dans lequel " on pourrait ne penser à rien ". Bientôt, la possibilité s'actualise : " **Tout est soudain très loin, les contours de toute pensée se dissolvent dans la brume verte** ". Alors, " **La pensée évacue ses postes de guet fastidieux et déploie ses antennes inutiles**"⁷⁸⁵.

Le texte de *La Sieste en Flandre hollandaise* se construit donc en une série de séquences répétitives à variations infimes et continues qui ne sont pas sans évoquer la musique abusivement dite minimale des compositeurs américains, notamment celle de Morton Feldman dont il a, naturellement à son insu, l'extrême délicatesse de timbre et de mélodie, comme en témoignent les jeux d'assonances et d'allitérations subtiles qu'il tisse progressivement⁷⁸⁶. Ce rapprochement entre deux artistes qui n'ont probablement jamais entendu parler l'un de l'autre, se justifie pourtant d'autant plus si l'on considère le soin avec lequel Julien Gracq élabore ici une écriture tissée, objectivée dans les images du tapis, de la fourrure et de la " moquette crémeuse ", ajoutant même qu'il " **n'y a pas de couture à cette robe verte – pas de lacune à ce vêtement pelucheux et universel**"⁷⁸⁷.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p.319.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p.319.

⁷⁸⁶ Comparaison qui peut surprendre mais dont le sens se comprend mieux lorsqu'on sait que le compositeur américain souhaitait écrire une musique dont la trame aurait la douceur et la lenteur de l'herbe qui pousse.

⁷⁸⁷ *La Sieste en Flandre hollandaise, op. cit.*, p.316.

Jean-Louis Leutrat a finement analysé ce tissage du texte qui gouverne aussi l'écriture de *La Presqu'île*, en montrant comment les jeux d'associations entre images dessinent de proche en proche la matière et le mouvement de la narration. Jean-Louis Leutrat analyse par exemple dans cette nouvelle la formation d'un véritable réseau à partir de quelques images ramifiées : " Une phrase peut rassembler des éléments qui, ensuite, partent chacun dans leur direction. Ainsi : "***Il vit devant lui son après-midi s'étendre libre, vacante et remuée, un peu solennelle, comme les lourds nuages qui commençaient à monter par-dessus la crête de la route***". Les trois termes " nuages blancs ballonnés " se dispersent avec le mot " crête " quelques lignes plus loin : "***Il se fit dans son esprit un blanc presque parfait de quelques secondes. Un nuage passait devant le soleil, à sa droite les branchettes de la haie se tenaient immobiles dans l'air soudain gris, par dessus leur crête un panneau de basket hissait tout seul, très haut sur deux jambages de métal, une réclame jaune et rouge***"⁷⁸⁸. Jean-Louis Leutrat ajoute de façon significative : "***Ce travail d'entremêlement et d'entrecroisement est celui du tissage ou de la broderie, c'est le tricotage serré des reflets de l'eau ensoleillée sur les parois des murs ou des ponts, c'est le travail de l'écrivain***"⁷⁸⁹.

Le tissage gracquien diffère cependant de celui de l'écriture proustienne, "***où chaque maille se lie doucement, non seulement à la précédente et à la suivante dans l'ordre de fabrication, mais aussi transversalement, au-dessus et au-dessous d'elle, à toute la texture du tissu dans sa masse***"⁷⁹⁰. Selon Jean-Louis Leutrat, l'écriture de Julien Gracq privilégie plutôt un jeu de tissage plus libre et "***se constitue en patchwork, (un peu semblable aux longues jupes de gitane aux bandes biaisées) un bout à bout, sans couture ni lacune, sans envers ni endroit***"⁷⁹¹, selon une esthétique de la juxtaposition. C'est aussi le cas dans *La Sieste en Flandre hollandaise*, que Jean-Louis Leutrat mentionne d'ailleurs dans la même page. Le paysage se caractérise en effet "***par les bandes de cet éden de verdure préfabriqué dont la géométrie distendue et austère (...) désoriente***"⁷⁹². Ce distendu donne raison à Jean-Louis Leutrat lorsqu'il définit l'écriture gracquienne comme une "***toile de Pénélope***"⁷⁹³.

2) Le chant bruissant du monde et l'expérience moderne

Le jeu subtil de répétitions en variations qui caractérise cette écriture mérite bien d'être

⁷⁸⁸ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.140.

⁷⁸⁹ *Id.*, p.141.

⁷⁹⁰ *En lisant en écrivant, op. cit.*, p.623.

⁷⁹¹ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.143.

⁷⁹² *La Sieste en Flandre hollandaise, op. cit.*, p.317.

⁷⁹³ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.139.

comparé à l'art musical du compositeur américain Morton Feldman. Il n'y a là, certes, qu'un hasard objectif, mais on verra que cette rencontre de hasard entre deux arts, deux esthétiques et deux cultures distinctes est riche d'enseignements. Il faut d'abord noter que ce compositeur, (mort en 1986, et encore mal connu en Europe, bien qu'il soit sans doute l'un des créateurs les plus importants de sa génération, celle qui était active entre la fin des années 50 et le début des années 90), possédait une vaste culture littéraire, et était notamment un lecteur avisé de Proust. Mais ce n'est pas tout. Comme nous l'avons indiqué précédemment, Morton Feldman relie constamment sa poétique musicale au tissage et aux étoffes. Le compositeur rappelle en effet sans cesse son goût des tapis turcs et selon le principe du tissage démultiplié : “ **En tant que compositeur, je me sens concerné par les couleurs du tapis et la réalisation d'un motif à partir de micro-zones colorées. Ma musique a vraiment été influencée par diverses méthodes où la couleur se multiplie à partir d'une structure simple. Cela m'a conduit à réfléchir sur la nature du matériau musical et à me poser cette question : qu'est-ce qui pourrait, avec des moyens aussi simples, transporter la couleur musicale ? Les patterns.** ”⁷⁹⁴

On est frappé de constater que le compositeur s'intéresse notamment au transport de la couleur musicale, de même que Julien Gracq pratique un travail de distribution disséminée à travers son texte, qu'il s'agisse par exemple des termes analysés par Jean-Louis Leutrat à propos de *La Presqu'île*, ou des images de dédale herbeux et des notations concernant la conscience dans *La Sieste en Flandre hollandaise*. La notion de “ **patterns** ”, c'est-à-dire de motifs, ou de patrons qu'a ce terme en couture, introduit sans doute une dimension formaliste qu'ignore résolument Julien Gracq, même s'il en parodie les procédés dans *La Presqu'île*, mais il faut noter que les patterns de Morton Feldman n'ont rien de commun avec le vocabulaire dodécaphonique ou sériel. Ils ne proposent pas une logique rigoriste de l'écriture musicale, et n'ont d'autre valeur que de susciter le mouvement de répétition en variation des timbres et des couleurs par le jeu des motifs correspondants. Il ne s'agit donc pas d'un véritable système formaliste conçu selon des règles a priori, et d'ailleurs l'auditeur de ces oeuvres serait bien en peine d'y reconnaître la structure sous-jacente. On peut donc bien dire à son sujet qu'il est, dans une certaine mesure, assez semblable au paysage de polders que décrit Julien Gracq. De même que “ **les bandes de cet éden de verdure préfabriqué** ”⁷⁹⁵ présentent une géométrie distendue où la végétation “ **monte plutôt sur le fond plat des cases de ce damier énorme** ”, pour construire un “ **dédale de chambres de verdure** ” au sein duquel l'esprit ne peut “ **s'orienter vers aucun point de ralliement** ”⁷⁹⁶, la musique de Morton Feldman ne construit ses propres grilles que pour y laisser pousser et se ramifier les sons. Elle se caractérise surtout par “ **sa douceur enrichie de silences, répétitions, sonorités feutrées, timbres choisis** ”, selon le musicologue Jean Vermeil.

Ce même auteur met en évidence une autre caractéristique singulière de cette

⁷⁹⁴ Entretien du compositeur avec Mark Sweed. Sans titre, ni pagination, in *Piano and string quartet*, disque Elektra.

⁷⁹⁵ *La Sieste en Flandre hollandaise*, op. cit., p.317.

⁷⁹⁶ *Id.*, p.316.

musique. Elle est à la fois démesurément distendue dans le temps et “ **elle s’intensifiait même dans l’homogène et le continu. Donc en ennui** ”, l’ennui étant à prendre ici au sens d’un effet de monotonie troublante due au mouvement de progression presque statique de cette musique, et non au sens de ce qui est fastidieux car cérébral et insupportable. L’ennui de cette douceur feutrée se retrouve dans *La Sieste en Flandre hollandaise*, le mot sieste évoquant à lui seul une mise en apesanteur de l’esprit, surtout lorsque celle-ci s’effectue dans l’une des alvéoles d’un dédale de verdure. Comme on l’a déjà noté, il en émane précisément de ces chambres d’herbe un “ **bruissement doux et perpétuel** ” qui devient “ **la rumeur même de la plénitude** ”, un “ **immense volume de calme** ”, qui s’accompagne d’une “ **ivresse d’acquiescement aux esprit profonds de l’Indifférence** ”⁷⁹⁷.

Entre l’esthétique musicale de l’ennui et l’abandon du voyageur gracquien à l’étrange chant de la terre qui le captive, il n’y a pas autant de différence qu’on pourrait croire, surtout lorsqu’on sait qu’une des oeuvres majeures du compositeur américain s’intitule *Patterns in a Chromatic Field*, c’est-à-dire *Motifs ou Patrons dans un Champ Chromatique*. Etrangères l’une à l’autre, la musique de Morton Feldman et l’écriture de Julien Gracq expriment pourtant par des moyens assez voisins et également subtils, une même musique du monde et de la conscience immédiate. L’ennui apparent de la musique n’est que l’envers de cet esprit de l’Indifférence qui se manifeste lorsque la pensée “ **évacue ses postes de guet fastidieux** ”⁷⁹⁸ et devient une pure attention passive à la rumeur fondamentale de la terre.

On pourrait objecter à ces remarques que ces proximités à distance entre Julien Gracq et tel compositeur de l’avant-garde américaine sont peut-être fondées en raison comme en droit, mais ne nous apprennent rien de décisif sur l’écriture de *La sieste en Flandre hollandaise* ou sur d’autres oeuvres du même auteur. On répondra que bien loin d’être gratuites, ces remarques permettent de reconsidérer l’oeuvre de Julien Gracq et de montrer à quel point cet écrivain doublement singulier par son originalité et sa forte individualité, est un moderne et non pas simplement un écrivain traditionnel initialement marqué par le Surréalisme. Tel est le sens de la remarque d’Ariel Denis, malgré ses précautions oratoires : “ (...) **on pourrait croire Julien Gracq l’un des derniers grands représentants de la prose française** ”. L’auteur ajoute d’ailleurs aussitôt aussitôt : “ (...) **l’essentiel c’est la pure réalité qu’il s’agit de décrire, l’éternelle imminence de la révélation qui s’abolit au moment même où l’on croit la saisir** ”⁷⁹⁹. C’est bien en cela que Julien Gracq est un écrivain moderne et peut-être comparé à cet autre poète de l’imminence qu’est Morton Feldman lorsqu’il tisse ses figures en mouvement de révélation fuyante, toujours proche, toujours rejouée et reportée dans l’au-delà de la trame musicale⁸⁰⁰. Michel Murat souligne lui-même cette qualité de l’écriture gracquienne, lorsqu’il affirme “ **la modernité de Gracq comme écrivain** ”⁸⁰¹.

⁷⁹⁷ *La Sieste en Flandre hollandaise*, op. cit., p.319.

⁷⁹⁸ *Id.*, p.319.

⁷⁹⁹ Ariel Denis, *L’éternelle imminence*, *Cahier de l’Herne Julien Gracq*, op. cit., p.137.

Mais cette modernité n'est pas seulement celle de " La littérature " qui " s'isole avec lui au sein d'un paysage culturel qui se recompose "⁸⁰². Elle réside également dans une manière de voir, de sentir, de conduire une écriture, et plus encore, comme dans le cas de *La Sieste en Flandre hollandaise*, de proposer dans l'écriture une certaine forme de présence au monde. En ce sens, comparer la poétique gracquienne avec celle d'un compositeur américain dont il n'a sans doute jamais entendu le nom, permet de mieux déceler les signes et le sens de cette modernité si particulière. On sait combien les grandes créations d'une époque tissent à distance des liens inattendus qui expriment et réfléchissent les manières de penser de leur époque. La notion d'épistémé due à Michel Foucault en fournit le modèle par excellence.

On se convaincra encore mieux de l'intérêt d'une telle lecture croisée entre les arts et les cultures de même époque, en observant attentivement les conditions de l'expérience métaphysique rapportée dans *La Sieste en Flandre Hollandaise*. On est en effet frappé que le cadre de ce retour au sentiment immédiat de l'être-au-monde s'effectue dans le cadre d'un paysage entièrement artificiel. L'auteur ne manque pas de le signaler. La Flandre hollandaise est une région née de l'intelligence et de l'activité humaine : " **Tout ce pays très récemment endigué vient de sortir de l'eau, c'est visible** "⁸⁰³. C'est un " **lotissement hospitalier de savane, dans le large aménagé des herbes** " ⁸⁰⁴. Ainsi " **On peut cheminer des heures d'une case à l'autre de cet immense jeu de l'oie** " ⁸⁰⁵. " Pourtant ", note aussi l'auteur, " **le vide et le silence de ces campagnes exubérantes intrigant** " ⁸⁰⁶. Tout se passe donc comme si le sentiment intime de l'être-au-monde était ici sollicité, préparé et agencé à l'insu du voyageur, par le dispositif du paysage artificiel superposé à l'espace naturel. On est donc loin de la nature virginale du Romantisme – même si, comme on le verra par la suite, l'expérience vécue du monde évoquée dans ce texte, entre aussi en résonance avec l'esthétique et la métaphysique Schlegeliennes.

Avant de mettre en évidence l'enracinement de *La Sieste en Flandre hollandaise* dans le terreau culturel du Romantisme allemand, et reconnue par l'auteur, il convient bien de souligner avec insistance tout ce qui l'en distingue, comme par exemple, cette articulation si surprenante du paysage des polders et de l'expérience immédiate de

⁸⁰⁰ Morton Feldman évoque souvent cet art du tissage à propos de Proust dans des termes voisins de ceux employés par Julien Gracq.

⁸⁰¹ Michel Murat, *La littérature incarnée*, in *Julien Gracq 2, un écrivain moderne*, op. cit., p.3

⁸⁰² *Id.*, p.10

⁸⁰³ *La Sieste en Flandre hollandaise*, op. cit., p.317.

⁸⁰⁴ *Id.*, p.318.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.319.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p.317.

l'être-au-monde. Comment ne pas penser en effet à la manière dont les artistes américains et anglais appartenant au courant du Land Art, envisagent le problème du paysage et interviennent dans des sites naturels auxquels ils impriment des changements spectaculaires ou discrets, afin de retrouver, d'exprimer et de faire partager, le sentiment cosmique ou local du monde.

a) Détour américain : *Lettrines 2* et le Land Art

Le Land Art est d'abord né aux Etats-Unis, au début des années soixante, de la volonté d'engager un nouveau rapport entre l'art et le monde⁸⁰⁷. Les artistes appartenant à ce courant esthétique partagent une même conception générale qui intéresse la propre attitude poétique et subjective de Julien Gracq : retrouver le contact immédiat avec le monde et manifester cette volonté à la surface même de la terre. Ainsi, Michael Heizer intervient dans le désert du Nevada en pratiquant à même la terre d'immenses entailles géométriques qui utilisent le sol comme un véritable fond pictural : " L'artiste s'approprie ainsi, en quelque sorte, les caractéristiques du site et fait pénétrer dans l'oeuvre l'immensité et le silence du désert "⁸⁰⁸. Walter De Maria réalise quant à lui des oeuvres surprenantes qui exaltent les puissances énergétiques du monde où mettent le spectateur en relation directe avec la terre élémentaire, grâce à d'ingénieux dispositifs. En 1977, l'artiste installe 400 mâts d'acier disposés selon une grille par rangées en largeur et en longueur, au Nouveau Mexique, dans un lieu connu pour la fréquence de ses orages : " Le tonnerre et la foudre se manifestent environ 60 jours par an "⁸⁰⁹.

L'oeuvre utilise donc les phénomènes célestes afin de créer de véritables peintures instantanées de foudre et faire vivre aux spectateurs de ces phénomènes une expérience immédiate de l'énergie élémentaire, mais elle ne se contente pas de revisiter ainsi sous une forme moderne le concept kantien de sublime. L'oeuvre vaut encore pour la relation qu'elle instaure entre la conscience passive du visiteur et l'environnement dans lequel elle est disposée : " **Le terrain n'est pas le cadre de l'oeuvre, mais en fait partie intégrante** ", déclare l'artiste. Cette liaison inattendue est même le centre de l'expérience vécue par le visiteur pour qui " **l'oeuvre ne peut être détachée du sol, de la ligne des montagnes, du désert** "⁸¹⁰. Une autre oeuvre, présentée il est vrai dans une galerie, rassemble dans de vastes locaux vides une énorme masse de terre séparée du public par une vitre : " **Ceux qui ont vu la pièce au moment de son installation témoignent de sa couleur profonde, de l'humidité froide et de l'odeur d'humus dont elle était chargée. La terre, commente Roberta Smith, n'est pas seulement une métaphore artistique pour la nature, c'est le fondement même du monde naturel** "⁸¹¹.

⁸⁰⁷ A l'origine, il s'agit pour ces artistes de quitter la scène artificielle du musée d'une façon qui, dans une certaine mesure, n'est pas sans faire songer aux distances maintenues par Julien Gracq vis à vis de la scène parisienne de la littérature.

⁸⁰⁸ Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1993.p.18.

⁸⁰⁹ Entretien avec l'artiste, publié sans pagination dans la revue *Artforum*, en mars 1980.

⁸¹⁰ *Id.*

Ces deux derniers exemples affirment sans doute leurs intentions d'une façon relativement théâtrale, ou du moins dramatique, et conviennent moins à cette analyse. On nous permettra cependant de lire dans ces oeuvres, une même volonté de renouer le lien de la conscience avec l'expérience nue du monde et de nous confronter à nouveau à la face énigmatique de la terre. Il faut d'ailleurs noter, que vus de loin, les entailles de Michael Heizer ou les mâts de Walter De Maria finissent d'ailleurs par se confondre avec le paysage, comme si les formes créées par la conscience de l'artiste étaient naturellement effacées par le monde et perdaient aussitôt singularité volontariste, ou n'avaient emprunté l'apparence de cette autorité arbitraire que pour mieux s'évanouir à la surface de la terre. On nous permettra encore de donner d'autres exemples d'oeuvres relevant de cette esthétique, avant de revenir directement à l'écriture de Julien Gracq ; on pourra voir ainsi se dessiner entre son écriture et les artistes du Land art, tout un faisceau de relations révélatrices, ne serait-ce que par la vertu des différences.

Julien Gracq a voyagé en Amérique pendant l'été 1970. Le texte de *Lettrines 2* consacre une longue séquence à ce voyage. Julien Gracq s'intéresse à la morphologie des paysages, il analyse en géographe et en esthète. D'emblée, l'espace américain vu d'avion lui apparaît comme une immense étendue picturale : “ **Les couleurs de la terre son usées : verts ternes, bruns et beiges un peu plus clairs (sur le Labrador) bruns roux pour les rocs du Groenland – tendres couleurs grêges des écorchures de dunes vues d'aplomb** ”. Cette approche se retrouve au fil du voyage et des textes qui en rendent compte, par exemple pendant la traversée du Middle West : “ monochromie beige et roussâtre des champs de maïs ”⁸¹². Cette vision de l'Amérique correspond à celle des artistes de Land Art qui considèrent souvent le paysage comme un fond pictural, et conçoivent leur oeuvres in situ, aussi bien pour le promeneur circulant au sol que pour un spectateur aérien. Tel est le cas de Michael Heizer ou de Walter De Maria lorsqu'ils tracent d'immenses lignes droites à travers le désert. Tel est aussi le cas de Robert Smithson lorsqu'il crée en 1970 l'oeuvre intitulée *Spiral Jetty*, en construisant une spirale de rochers, de terre et de cristaux de sel qui s'avance à la surface du Grand Lac Salé, depuis la rive: “ **Avec (...) Spiral Jetty, Smithson joue (...) sur la polychromie du site, terre rouge, sable blanc, eau verte** ”⁸¹³.

L'auteur de cette remarquable étude précise d'ailleurs que “ **Les images, prises par Smithson depuis un hélicoptère, donnent quelquefois l'illusion d'un développement vertical de la jetée et soulignent sa symbolique cosmique en plaçant le soleil en son centre** ”⁸¹⁴. Par la suite, une montée des eaux du grand Lac salé recouvre l'oeuvre, qui resurgit sous une forme nouvelle quelques années plus tard, car si le dessin spiralé n'a pas été affecté, sa matière est recouverte de cristallisations salines qui le transforment en une de bijou ou de fragment de banquise découpée par quelque Henri Matisse du

⁸¹¹ Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain, op. cit.*, p.111.

⁸¹² Pour ces deux citations, *Lettrines 2*, PII, p.368 et p.373.

⁸¹³ *A Sedimentation of the Mind : Earth projects, in The Writings of Robert Smithson*, p.89. (Repris de la revue *Artforum*, 1968).

⁸¹⁴ Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain, op. cit.*, p.182.

paysage. Le texte de *Lettrines 2* rejoint sans le savoir les lignes de Michael Heizer et la Spiral Jetty métamorphosée de Robert Smithson, dans un passage où Julien Gracq décrit une vue aérienne du Groenland et de l'océan arctique : “ **Puis, au large des côtes, la tigrure aveuglante de la mer, avec ses milliers de glaçons, pareille à une mosaïque éclatée, et pourtant traversée, ordonnée de grandes lignes de force, comme des aigrettes de limaille qui se forment aux bouts d'une barre aimantée** ”⁸¹⁵.

Quelques lignes auparavant, l'auteur avoue en revanche la déception qu'il éprouve en survolant le Groenland : “ **Le Groenland m'a semblé déjà connu. (...) Ce qui m'a surpris : l'eau jaunâtre et bourbeuse des fjords, suintant du glacier comme une bouche d'égoût, où barbotent des morceaux de glace cassée pareils à des débris de vaisselle** ”⁸¹⁶. Ce n'est pas le seul exemple de déception gracquienne en face d'un paysage ; on en trouvera d'autres exemples en examinant notamment *Autour des sept collines*, dans la troisième partie de ce travail. La déception du voyageur ressemble à celle du narrateur d'*A l'ombre des jeunes filles en fleur*. Une représentation imaginaire est mise en échec par la réalité : le pays n'est pas tel qu'on le pensait ; nous reviendrons par la suite sur ce type d'expérience négative..

D'une manière générale, cette déception et plus encore les termes dans lesquels elle s'exprime est moderne : elle se mesure en effet dans l'image d'un paysage dénaturé et comme avili par les effets dévastateurs de quelque pollution industrielle. Ainsi, la face de la terre réserve parfois d'étranges surprises au regard panoramique du voyageur aérien. Ce n'est alors plus le domaine d'Arnheim, dessiné pour le plaisir du promeneur humain et la contemplation transcendante des anges, mais une parodie de paysage dérégulé par des forces chaotiques. Ainsi, le regard acéré de l'écrivain renverse ironiquement le spectacle longtemps désiré en une sorte de cloaque de glaçons brisés comme de la vaisselle. La réduction du regard panoramique à l'échelle miniature de la vaisselle cassée accentue cet effet sur le plan stylistique et accompagne d'un véritable raccourci la dévaluation subjective du paysage vu d'avion.

Or, l'artiste américain Robert Smithson s'est lui-même intéressé aux phénomènes d'entropie du paysage, qu'il s'agisse de sites naturels travaillés par l'érosion ou l'assèchement progressif, comme le Grand Lac Salé, couramment nommé “ mer morte américaine ”, ou de friches industrielles laissées à l'abandon. Comme Julien Gracq, mais pour d'autres raisons, Robert Smithson avoue sa fascination pour les terrains vagues que finissent par devenir ces lieux ambivalents où le naturel et l'artificiel mélangent leur matière humiliée. On ne peut manquer d'observer une certaine proximité à distance entre les terrains vagues de *Paysage*, dans *Liberté grande*, et les descriptions de friches industrielles visitées par Robert Smithson dans le New Jersey ou en Pennsylvanie.

Dans *Paysage*, Julien Gracq évoque effectivement un faubourg d'usines au milieu duquel s'étend un grand cimetière : “ **C'était comme un sort jeté à la belle chevelure frissonnante de la planète par une gorgone des pâturages, les immobiles chardons de pierre, les chicots de granite, les troncs sciés à mi-corps. (...) Des buissons de**

⁸¹⁵ *Lettrines 2, op. cit.*, p.370.

⁸¹⁶ *Id.*, p.370.

ronces s'entrelaçant de traîtreux fils de fer, c'était aussi tout à coup toute la musique des bombardements, quand le paysage, aéré, allégé par un souffle folâtre, laisse pour une minute un jeu plus libre aux règles de la pesanteur ⁸¹⁷. Le site évoqué dans ce poème est donc doublement entropique, et le cimetière vient justement inscrire dans le paysage un chaos de glace, lorsque Julien Gracq évoque à son sujet *“ les ondulations des collines, qui se permettent, (...) d'engourdir parfois un coin de paysage sous leurs croûtes de pierre comme une Baltique sous ses banquises ”* ⁸¹⁸. On comprend alors mieux le malaise du voyageur de *Lettrines 2*. Ce malaise est comme l'envers négatif de la trouble fascination exprimée par le poète de *Paysage*, comme si, à distance de trente ans les affects contradictoires épousaient les paysages eux-mêmes contradictoires que sont la banlieue ou la côte groenlandaise. Passion et aversion ne sont-elles pas les deux modalités d'un même trouble qui voit dans l'océan arctique un cimetière de vaisselle cassée, et dans le cimetière des faubourgs une banquise morbide ?

Le paysage indifférencié, engourdi par les tombes et la vue aérienne du chaos polaire trouvent un étrange écho dans un texte de Robert Smithson. L'artiste y rapporte les impressions éprouvées au cours de la visite d'une carrière désaffectée en Pennsylvanie : *“ Des masses d'ardoises étaient suspendues au-dessus d'une mare bleutée au fond d'une carrière profonde. Toutes les limites et les catégories se perdaient dans cet Océan d'ardoise et toute idée d'unité et d'organisation s'écroulait ”* ⁸¹⁹. L'ardoise éveille ici le même sentiment de chaos et de retour à l'indifférenciation que les tombes du cimetière et les glaçons de la banquise groenlandaise. L'eau de la mare, en raison de sa teinte particulière, semble déjà minéralisée, comme fossilisée. L'empilement d'ardoises éveille également l'image de l'océan qui apparaît dans le poème de Julien Gracq, de même que dans *Lettrines 2*, les glaçons du Groenland ont des allures de vaisselle cassée.

Toutefois, la sensibilité de l'artiste américain n'épouse pas les mêmes contours affectifs que celle de Julien Gracq. La description de la carrière désaffectée exprime effectivement un enthousiasme fort éloigné de l'ironie ou de la déception graquiennes. Cette différence ne tient pas tant au fait que Robert Smithson ne soit pas écrivain, mais davantage à son enracinement culturel. Américain, il est ici l'héritier de la conception américaine du paysage, telle que le poète Walt Whitman l'incarne au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Même les paysages entropiques éveillent en lui un certain sentiment du sublime dont on ne trouve guère de trace dans l'oeuvre de Julien Gracq.

Le rapprochement de Gracq et de Smithson n'en est pas moins révélateur d'une sensibilité nouvelle intéressant le lien de l'homme moderne avec le monde. Au-delà des différences de culture, de génération et d'activité créatrice qui séparent les deux hommes, on aperçoit des zones de sensibilité voisines. La terre n'est plus un simple espace local, mais se révèle par blocs d'étendue libre offrant à la vision un spectacle quasiment pictural

⁸¹⁷ *Liberté grande, op. cit.*, Pl, p.297.

⁸¹⁸ *Id.*, p.297.

⁸¹⁹ *A sedimentation of the mind : Earth projects in the writings of Robert Smithson, op. cit.*, p.89.

ou sculptural. L'approche ou la visite du lieu cède alors la place à la contemplation morphologique d'un ensemble, et cette disposition vaut encore pour les paysages dégradés, quel que soit le sentiment qu'ils inspirent.

On ne saurait clore ces remarques sans signaler que Robert Smithson a plusieurs fois réalisé des oeuvres au sein de paysages dégradés, en employant les matériaux qu'il y trouvait, sans pour autant chercher à effacer les blessures infligées à ces paysages par l'activité humaine. L'une de ces oeuvres est curieusement située en Hollande, dans une zone de Polders semblables à ceux de *La Sieste en Flandre hollandaise*. Elle consiste notamment en la réalisation d'un cercle brisé, digue ouverte allusive au paysage hollandais. Une dernière différence apparaît cependant : L'artiste américain s'approprie un site désaffecté dont il souligne le caractère artificiel en y plaçant une sorte d'emblème cosmique archaïque ; Julien Gracq s'émerveille quant à lui du pur sentiment du monde qu'éveille en lui la campagne non moins artificielle de la Flandre hollandaise.

b) Promeneurs et randonneurs britanniques

Les artistes anglais du Land Art semblent toutefois plus proches de l'univers gracquien, ne serait-ce qu'en raison de la discrétion de leurs oeuvres et de l'économie des moyens qu'elles mettent en jeu. Citons par exemple Hamish Fulton pour lequel l'oeuvre est d'abord un parcours effectué à pied dans un paysage donné dont l'artiste relève les données naturelles à l'aide de différentes méthodes, photographie, textes poétiques, mais aussi peintures calligraphiques et dessins notant par exemple de manière presque abstraite, la ligne d'une chaîne de montagnes. Ainsi, le parcours de l'artiste est-il l'occasion, plus encore, le moyen d'une appropriation discrète du monde. Chaque marche donne lieu à un contact intime. Julien Gracq ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit par exemple : “ **A marcher seul sur les routes, une imprégnation se fait du pays traversé** ”⁸²⁰, *Lettrines 2*. Comme le déclare Hamish Fulton : “ **No walk, no work** ”, c'est-à-dire “ pas de marche, pas d'oeuvre ”⁸²¹.

On comprend que l'acte de marcher est déjà en lui-même un acte esthétique et métaphysique, qui bien évidemment fait aussitôt songer à la fascination gracquienne des routes. Colette Garraud rapporte à son sujet une anecdote fondamentale qui le rapproche davantage encore de Julien Gracq : “ **il n'est pas indifférent de noter que c'est devant les grands espaces américains que Hamish Fulton, après ses études (...), encore incertain de ses projets artistiques, connaît en 1968 un choc esthétique déterminant. Il se souvient, en particulier, d'avoir été fasciné par la longueur et le caractère rectiligne des routes** ”⁸²².

Cette affirmation et les oeuvres de l'artiste témoignent donc d'une sensibilité à l'espace, aux horizons, aux éléments du paysage traversé par une route étirée à vide, qui

⁸²⁰ *Lettrines 2, op. cit.*, p.280.

⁸²¹ Cité par Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain, op. cit.*, p.129.

⁸²² *Id.*, p.129.

n'est pas éloignée de celle de l'auteur des *Carnets du grand chemin*. Comme Julien Gracq, Hamish Fulton relie en effet les paysages de la terre par des chemins vécus au rythme même du piéton qui les parcourt. Dans *Lettrines 2*, Julien Gracq définit bien une véritable esthétique de la marche sur laquelle nous reviendrons. Au-delà de la simple imprégnation du marcheur par le pays traversé, le parcours à pied donne accès à l'être de la terre, et même à son chant fondamental : “ **Comme j'ai aimé, tout au long d'une fatigante journée de route, seulement garder dans les oreilles la modulation du chant du monde** ”⁸²³. Comme dans *La Sieste en Flandre hollandaise*, la rumeur du monde habite la conscience élargie et vidée de ses pensées ordinaires. Hamish Fulton est également proche de Julien Gracq sur ce point. L'un de ses livres récents, consacrés à une marche en Angleterre, s'intitule *Song of the Skylark*, (Le chant de l'alouette), tandis qu'un autre opuscule porte le titre *No Talking for Seven days*, (Pas de paroles pendant sept jours). Mise en sommeil des pensées et des paroles humaines, la marche est selon Hamish Fulton un retour à l'écoute du monde.

Comme Hamish Fulton, l'artiste anglais Richard Long parcourt le monde à pied, mais à l'écart des routes, selon des tracés qui épousent concrètement et symboliquement la double dimension de l'horizon infini et de la courbure terrestre : La droite et le cercle seront toujours repris, déclinés sur toute la surface du globe⁸²⁴. On constate encore dans le cas de Richard Long une sensibilité voisine de celle de Julien Gracq. Comme l'auteur des *Carnets du grand chemin*, Richard Long aime mesurer et retrouver dans une expérience immédiate qui est comme une sorte d'exercice de métonymie corporelle et sensorielle, les données brutes de la planète. Comme Julien Gracq, il aime les paysages de landes, de hauts plateaux lunaires, précisément pour cette raison qu'ils révèlent à nu l'écorce du monde.

Que nous apprennent ces exemples ? Ils montrent d'abord que la sensibilité de certains artistes modernes les reconduit vers le monde, et les incite à renverser la logique traditionnelle de la création artistique : même dans le cas des artistes américains cités précédemment, il ne s'agit pas tant d'objectiver la volonté toute puissante de la conscience, que de la contourner ou de l'effacer, grâce à différentes méthodes, afin de “ revenir aux choses mêmes ”, c'est-à-dire l'expérience de l'être-au-monde. Il s'agit bien en effet de “ revenir aux choses mêmes ”, selon la célèbre devise programmatique de la phénoménologie, et non, comme une approche distraite ou mal informée de cet art pourrait le laisser croire, d'une paresseuse et idéologique exaltation de la nature. Ce n'est pas ici le lieu d'en discuter et de le démontrer, mais on peut toutefois noter que le Land art se donne toujours des règles rigoureuses, qu'il dialogue avec les données actuelles de la science et l'Histoire de l'art et n'a rien d'une naïve rêverie écologique. Préciser ce point et montrer que le souci du monde manifesté dans cet art relève d'une véritable interrogation métaphysique et comme phénoménologique n'est d'ailleurs pas sans importance pour notre travail.

Ce n'est un secret pour personne que l'oeuvre de Julien Gracq a progressivement

⁸²³ *Lettrines 2*, op. cit., p.280.

⁸²⁴ Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, op. cit., p.162.

abandonné le terrain de la fiction pour accorder une place de plus en plus importante à l'expérience multiple du monde que nous analyserons bientôt. Beaucoup de lecteurs et de critiques continuent pourtant de lire les deux volumes de *Lettrines*, ou les *Carnets du grand chemin* comme les livres d'un écrivain paysagiste, talentueux, cultivé et minutieux, mais quelque peu désuet. Mettre en perspective ces ouvrages avec les oeuvres et les travaux théoriques des artistes du Land art permet de réviser cette position d'une manière radicale, en montrant que la montée des paysages n'est pas chez Julien Gracq le signe d'une stérilisation de son écriture parvenue au terme de ses forces après *La Presqu'île*.

Si Julien Gracq abandonne définitivement la fiction après ce recueil, et notamment la nouvelle qui lui donne son titre, c'est au contraire pour cette raison qu'une certaine forme d'écriture narrative s'achève ainsi pour lui. Dans *La Presqu'île*, le paysage se substitue presque au personnage de Simon qui n'est plus qu'un témoin révélateur à travers lequel le monde semble se penser. Certes, le récit est tendu par l'attente du train du soir qui doit conduire Irmgard à la gare de Brévenay, mais cette polarisation ne suffit pas à créer une ligne dramatique indépendante du paysage. Comme on le verra par la suite, en lisant plus attentivement *La Presqu'île*, Simon ne cesse de projeter la figure de son désir inquiet, dans le paysage qu'il traverse en voiture, mais presque toutes les inflexions de ses pensées et de ses humeurs, y compris celles qui concernent le plus directement l'attente amoureuse, sont suscitées par les transformations du paysage. La lumière, la métamorphose des horizons, le changement de lieu impriment aussitôt leur marque chaque fois singulière dans la conscience alertée et submergée de Simon.

Plus que jamais, le personnage gracquien est un transparent, et c'est justement cette même transparence que cherchent à fonder et à vivre les artistes du Land art. Ainsi, Hamish Fulton ou Richard Long n'existent que comme corps en mouvement, comme regard ou comme oreille. Tout entiers tournés vers la face de la terre, ils ne montrent jamais de visage, à l'image de Vanessa Aldobrandi, tournée vers l'horizon de la mer des Syrtes, depuis le sommet de l'île de Vezzano. Leur présence se réduit à une attention au monde, ils ne sont même pas vus de dos. Sans doute la subjectivité gracquienne est-elle plus marquée : elle a ses préférences, déploie constamment son imaginaire, et se dirige dans le paysage selon les règles fort peu contraignantes de son seul bon plaisir. Il n'en reste pas moins que l'auteur des *Carnets du grand chemin* partage avec ces artistes modernes un même souci de parcourir, de connaître par l'expérience et d'exprimer au plus près, grâce au travail de l'art, la forme et la substance du monde. Le "**chant du monde**" de Julien Gracq n'est pas celui de Jean Giono. Cette remarque n'exprime nul jugement de valeur, elle veut seulement souligner une différence qu'on serait presque tentée de définir comme une véritable différence spatio-temporelle, en ce sens que le monde tel que l'envisage Julien Gracq ne doit rien au lyrisme dionysiaque hérité de la poésie antique.

Ainsi, la position de la conscience au sein du paysage, telle qu'elle se présente dans *La Sieste en Flandre Hollandaise* participe de cette relation au monde. La pensée sort en quelque sorte d'elle-même dans une étrange coïncidence avec ce qui l'entoure : "**(...) la dernière chambre du labyrinthe donne sur une disposition intime de l'âme**"⁸²⁵. Le

⁸²⁵ *La Sieste en Flandre hollandaise*, op. cit., p.319.

dédale est autant intérieur qu'extérieur, mais c'est le " *jeu de l'oie* " du paysage qui guide l'esprit vers son centre : " *la fleur mystérieuse qu'elle abrite, c'est à la plante humaine qu'il est demandé de la faire s'entrouvrir dans une ivresse d'acquiescement aux esprits profonds de l'Indifférence* " ⁸²⁶. La coïncidence entre la nature et l'homme s'accroît donc, dans une synthèse poétique : l'homme est cette " plante " qui peut vivre en accord intime avec la vie et les êtres naturels dont Julien Gracq parle dans *Les Yeux bien ouverts*. Comme l'écrit Bernhild Boie, cette image exprime " *le sentiment confiant, émerveillé, d'une présence au monde, par quoi son oeuvre s'oppose à toute littérature d'exclusion* " ⁸²⁷. Dans *Pourquoi la littérature respire mal*. C'est justement cette image que Julien Gracq reprend dans *Pourquoi la littérature respire mal*, précisant le sens qu'il lui donne en évoquant " *L'exclusion de cette espèce de mariage, mariage d'inclination autant et plus que de nécessité, mariage tout de même confiant, indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fond ce que j'ai appelé pour ma part la plante humaine* " ⁸²⁸.

L'auteur rencontre encore une fois à son insu la pensée de certains artistes de Land art, tel par exemple l'Anglais Andy Goldsworthy qui, " dans un entretien filmé avec l'archéologue Colin Renfrew souligne au contraire les profondes analogies entre la pensée de l'historien et celle de l'artiste, et sa volonté, à l'inverse de tout anti-humanisme, de resserrer encore les liens entre l'homme et la terre " ⁸²⁹. Dans *Pourquoi la littérature respire mal*, Julien Gracq ne dit pas autre chose : " *Il n'y a pas de place pour cette plante humaine dans la littérature de notre temps, et on dirait que tout y a été dit de l'homme, sauf ceci tout de même essentiel : cette bulle enchantée, cet espace au fond amical d'air et de lumière qui s'ouvre autour de lui et où tout de même, à travers mille mots, il vit et refléurit* " ⁸³⁰. Julien Gracq ne récuse pour autant pas la vision tragique de l'existence, ni la nécessité de la vigilance historique et politique : " *Il faut ici bien se faire entendre. Il ne s'agit pas d'abandonner le refus et la révolte qui sont dans l'homme aussi essentiels que sa conscience même* " ⁸³¹. Mais selon Julien Gracq, cette exigence ne doit pas s'opposer à la nécessité de reconquérir la totalité de notre être-au-monde : " *Ce pacte encore renoué (...) avec les puissances d'un monde sans âge, resté fraternel et amical – si nous savons encore communier, si nous savons encore nous ouvrir à lui entre deux lectures de quotidiens politiques – je suis prêt à lui reconnaître une valeur d'exemple* " ⁸³².

⁸²⁶ *Id.*, p.319.

⁸²⁷ Note de la page 319, p.1239-1240.

⁸²⁸ *Pourquoi la littérature respire mal, op. cit.*, p.879.

⁸²⁹ Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain, op. cit.*, p.148.

⁸³⁰ *Pourquoi la littérature respire mal, op. cit.*, p.879.

⁸³¹ *Id.*, p.880.

C'est la raison pour laquelle Julien Gracq ajoute aussitôt : “ **Le monde n'a jamais pu nous être aussi inamical, aussi fermé, aussi irréductiblement étranger qu'on le dit, puisqu'il y a toujours eu des poètes** ”, le mot de poète étant à prendre au sens élargi d'écrivain, comme le montre la suite de ce passage. Julien Gracq ajoute en effet : “ **Une page de Tolstoï – que Dostoïevski n'a pas tué autant qu'on veut bien le dire – et je choisis Tolstoï seulement parmi d'autres écrivains comme exemple de ceux que j'appelle pour ma part les grands végétatifs, nous rend à elle seule le sentiment perdu d'une sève humaine accordée en profondeur aux saisons, aux rythmes de la planète, sève qui nous irrigue et nous recharge de vitalité, et par laquelle, davantage peut-être que par la pointe de la lucidité la plus éveillée, nous communiquons entre nous** ”. Cette page pourrait sembler naïve à celui qui la lirait comme l'expression d'une simple nostalgie sentimentale, elle prend un autre relief lorsqu'on prête attention à l'anthropologie poétique qu'elle propose. C'est toute la poétique fusionnelle de *La Sieste en Flandre hollandaise* qui s'y trouve impliquée.

3) Le devenir végétal de la pensée

Si l'on veut mieux comprendre cette poétique des “ grands végétatifs ”, il faut songer à ces mots de Gilles Deleuze : “ **En général, quel grand écrivain n'a su créer ces êtres de sensation qui conservent en soi l'heure d'une journée, le degré de chaleur d'un moment (les collines de Faulkner, la steppe de Tolstoï ou celle de Tchekhov) ? (...) C'est l'énigme (souvent commentée) de Cézanne : “ l'homme absent mais tout entier dans le paysage ”. Les personnages ne peuvent exister, et l'auteur ne peut les créer, que parce qu'ils (...) sont passés dans le paysage et font eux-mêmes partie du composé de sensations** ”⁸³³. Ce que Gilles Deleuze dit ici du personnage littéraire vaut aussi pour le sujet en relation avec le monde, et c'est ainsi qu'il parvient justement à créer “ ces êtres de sensation ” que sont les grands textes dans lesquels peuvent se conserver des êtres et des moments du monde. L'écrivain lui-même, pourrait-on dire passe tout entier dans le paysage, comme le montre assez bien la langue admirable de Julien Gracq, et avant l'écrivain, dans une expérience extatique qui est aussi déjà esthétique, le voyageur de *La Sieste en Flandre Hollandaise* est aussi passé dans le paysage et fait lui-même partie du composé de sensations.

Gilles Deleuze parle à cet égard de “ **devenir non humain de l'homme** ” et ajoute à la page suivante : C'est plutôt une extrême contiguïté, dans une étreinte de deux sensations (...). André Dhôtel a su mettre ses personnages dans d'étranges devenirs-végétaux, devenir arbre ou devenir aster ; ce n'est pas dit-il que l'un se transforme en l'autre, mais quelque chose passe de l'un à l'autre. Ce quelque chose ne peut pas être précisé autrement que comme sensation. C'est une zone d'indiscernabilité, comme si des choses, des bêtes et des personnes (...) avaient atteint dans chaque cas ce point pourtant à l'infini qui précède immédiatement leur différenciation naturelle ”⁸³⁴.

⁸³² *Ibid.*, p.879.

⁸³³ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris 1991, p.159.

Cette page s'applique particulièrement au cas de *La Sieste en Flandre hollandaise*, où Julien Gracq emploie déjà l'image de la vie végétative et de la sève humaine. En effet, la conscience d'être "**n'est plus aux frontières du corps qu'une légère sueur qui ne semble faite que pour nous rafraîchir en s'évaporant à mesure, dissiper dans le néant un trop-plein de sève qui monte, dans l'épaisse sécrétion végétale, de l'apoplexie de cette nature verte et de cette argile qui se souvient de la mer. Le monde reflue sur nous compact dans le retrait des pointes acérées de l'interrogation qui le dilacère**"⁸³⁵. Nous sommes ici dans la zone d'indiscernabilité dont parle Gilles Deleuze. La conscience ne se volatilise pas, elle se déplace "**aux frontières du corps**" et devient "**une légère sueur**" qui libère "**un trop plein de sève la sève**" et partage avec la nature une même vitalité substantielle. Cette osmose miraculeuse de l'homme et du monde n'absorbe pas l'un dans l'autre, mais les porte l'un vers l'autre par un jeu de métamorphoses graduelles. Ce n'est pas l'enfermement irréversible de Daphné qui s'abîme dans le laurier, mais une réorientation de l'être, due au reflux compact du monde auquel il participe, de sorte qu'il est alors moins présence au monde que présence dans le monde.

Le texte manifeste cette nouvelle disposition sur le plan sensible de l'écriture poétique et crée un véritable composé de sensations : assonances et allitérations évoquent tour à tour la légèreté et la fraîcheur de cette pensée qui se distille en une sueur subtile, et la profusion gorgée de sucs et de matière de "**cette nature verte et de cette argile qui se souvient intimement de la mer**"⁸³⁶. On notera par exemple l'importance des sonorités alourdies, émoussées et englobantes dans "**un trop-plein de sève qui monte**", "**Le monde reflue sur nous compact**", tandis que la tension de la pensée soucieuse est exprimée par les sonorités sifflantes et râpeuses du "**retrait des pointes acérées de l'interrogation qui le dilacère**". L'expérience immédiate n'est pas poétisée par l'écriture, mais portée du plan de la conscience vécue à celui de son expression et de sa manifestation dans le langage, comme si l'état mixte dans lequel se trouve le voyageur devenait semblablement un état mixte de la parole devenant objet, ou pour parler le langage de Deleuze "**un bloc de sensations**" mêlant et unifiant la pensée, le corps, l'émotion et le monde.

Ce devenir végétal de l'écriture et de l'esprit frappe d'autant plus qu'une fois encore, l'art de notre époque cultive et accomplit à sa manière la même expérience. Ainsi, l'Italien Giuseppe Penone, d'origine rurale, ne cesse d'interroger et d'objectiver dans ses oeuvres son propre devenir végétal. Parfois, l'acte artistique exprime une volonté délibérée, et va à la rencontre de l'arbre : "**Je me suis agrippé à un arbre. J'ai marqué avec des clous le tracé de ma silhouette à tous les points de contact. Alors, quand il grandira, il gardera la mémoire de mon geste**"⁸³⁷. Parfois, L'artiste s'efface devant la nature,

⁸³⁴ *Id.*, p.163-164. L'ouvrage d'André Dhôtel mentionné par Gilles Deleuze n'est autre que *Terre de mémoire*.

⁸³⁵ *La Sieste en Flandre hollandaise, op. cit.*, p.319.

⁸³⁶ *Ibid.*, p.319.

⁸³⁷ Citation de Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain, op. cit.*, p.167.

oeuvre dans le but de la réveiller dans les objets fabriqués par l'homme. Ainsi, il travaille "**pour extraire d'une poutre la forme de l'arbre qui s'y trouve fossilisée**"⁸³⁸ en creusant la poutre jusqu'à son anneau de croissance dont les noeuds indiquent le départ des branches. Cette résurgence de l'arbre caché dans la poutre est aussi symboliquement celle du lien oublié sinon perdu, de l'homme avec le monde. Dans sa *Liturgie du bois*, l'artiste écrit : "**J'attends immobile de devenir la croissance végétale**"⁸³⁹.

Sans doute, ce devenir végétal n'est pas repos de l'esprit dans la présence retrouvée du monde, mais se présente plutôt comme une tentative de franchir les limites, plus proche de la métamorphose de Daphné que l'osmose éveillée dont il est question dans *La Sieste en Flandre hollandaise*. Il n'en reste pas moins que l'artiste ne cesse de rêver un état où l'homme et le végétal coïncident, comme dans la série des Grands gestes végétaux qui tracent des figures mi-humaines, mi-végétales.

Il faudrait encore citer l'artiste allemand Wolfgang Laib qui consacre une grande partie de son activité dans la nature à récolter des pollens pour les présenter ensuite sous forme d'immenses monochromes disposés au sol ou de petits cônes également alignés à terre et nommés par l'artiste *Montagnes que l'on ne peut escalader*. La démarche de Wolfgang Laib est sans doute plus proche de la rêverie végétale et naturelle de Julien Gracq, en ce que, selon la belle formule de Guy Tosatto, l'artiste "**devient cette conscience éveillée, cet être lumineux ouvert à tous les phénomènes de la nature qui dans un échange silencieux entame avec elle un dialogue serein**"⁸⁴⁰.

Jusque dans les différences qui les opposent ou les apparentent ces attitudes artistiques et la rêverie gracquienne du devenir végétal de la conscience définissent un espace commun, celui d'une culture qui ne pense plus sa relation au monde sur le mode de l'utilité, de la séparation, de l'indifférence, ou même du lyrisme traditionnel mais vient chercher en lui une autre vie, celle des "grands végétatifs" célébrés par Julien Gracq. Qu'on songe encore sur ce point à Francis Ponge – dont l'oeuvre de Giuseppe Penone est peut-être plus proche à certains égards, et dont Julien Gracq admire la poésie jusqu'à donner sa propre version du *Carnet de bois de pins* dans *Les Carnets du grand chemin*. Et lui consacrer en 1986 un article significativement intitulé: *Francis Ponge. Une oeuvre amicale*. Dans le célèbre poème du bois de pins, Francis Ponge écrit notamment : "**Une infinité de cloisonnements et de chicanes fait du bois de pins l'une des pièces de la nature les mieux combinées pour l'aise et la méditation des hommes**"⁸⁴¹.

Comme le paysage des polders divisé en chambres, le bois de pin présente un espace compartimenté, bien qu'ouvert, et s'il résulte d'une action spontanée de la nature,

⁸³⁸ *Id.*, p.168.

⁸³⁹ Giuseppe Penone, *Liturgie du bois*, in cat. *Giuseppe Penone. Creuser la mémoire de la boue*, palais des Beaux-Arts de Charleroi, 1986, p.21.

⁸⁴⁰ *L'offrande éblouie*, catalogue Wolfgang Laib, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986, p.6.

⁸⁴¹ Francis Ponge, *Carnet de bois de pins, La rage de l'expression*, Collection Poésie Gallimard, Paris, 1976, p.108.

il n'en présente pas moins une régularité géométrique qui séduit le regard et l'esprit. C'est pourquoi il est voué "**à l'aise et à la méditation de l'homme**". Certes, cette méditation est moins suggérée par le mystérieux reflux du monde sur la conscience épurée, qu'elle ne vient occuper un lieu qui semble disposé à son intention, selon le principe heureux d'un véritable finalisme poétique. La méditation trouve donc dans le bois de pin une chambre où déployer son élan autonome, elle n'est pas une osmose avec la nature. En outre, le bois de pin n'est pas seulement propice à la pensée, il convient aussi aux "aises", c'est-à-dire au confort du promeneur qui vient s'y détendre, alors que la Flandre hollandaise propose en son dédale une véritable expérience métaphysique qui dépasse le simple désir de quiétude.

En effet, Le reflux du monde sur la conscience élargie s'accompagne d'une sensibilité nouvelle. Le corps "**ne se sent plus fait que pour prêter à la respiration vorace qui le soulève le sentiment d'une liberté fonctionnelle encore inconnue**"⁸⁴² et accède ainsi à une véritable respiration cosmique : "**on dirait que les pores de la terre sont ici plus ouverts qu'ailleurs**"⁸⁴³. Souffle humain et souffle terrestre coïncident et développent ensemble cette libre respiration. Mieux encore, ils font naître une véritable atmosphère : Plus d'horizon, mais plutôt l'opacité immatérielle d'un voile de tulle qu'approche de ce sommeil éveillé comme une moustiquaire une débauche sans mesure d'inattention : la contraction de cette fine bulle de transparence emprisonne autour de nous un morceau indifférencié de nature suffisante⁸⁴⁴. Ce n'est alors plus la face de la terre qui se révèle à la conscience, mais son corps exalté par l'ouverture de ses pores.

4) Le voile de tulle de Julien Gracq et le napperon étoilé de Francis Ponge

Le morceau de nature ainsi isolé est une sorte de petite terre enveloppée dans la bulle à demi transparente de son atmosphère, et les comparaisons tissées peu à peu avec le voile de tulle et la moustiquaire, ne se dessaisissent pas d'un certain humour discret et légèrement distancié qui a quelque chose de Pongien. Même la formule finale qui resitue "**autour de nous**" l'ensemble de ce "**morceau de nature indifférenciée**"⁸⁴⁵ évoque l'univers de Francis Ponge. On pense par exemple à La fin de la *Maison Paysanne* : "**La fenêtre est ouverte, le ciel tout à fait net. L'ornant, des points et des broderies, comme un napperon étoilé. / Ni la musique de Pythagore, ni le silence effrayant de Pascal : quelques choses très proches et très précises, comme une araignée doit apercevoir de l'intérieur sa toile quand il a plu et que des gouttelettes à chaque croisillon brillent**"⁸⁴⁶.

⁸⁴² *La Sieste en Flandre hollandaise, op. cit.*, p.319-320.

⁸⁴³ *Id.*, p.320.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p.320.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p.320.

Certes le regard du poète se porte vers les étoiles et non vers un horizon “ **d’opacité immatérielle** ”, comme celui de Julien Gracq, mais les étoiles se sont elles-mêmes rapprochées et ont perdu leur mystère sublime en devenant des ponts de napperon brodé. L’univers se réduit aux dimensions d’une toile d’araignée, un voile le limite et le réunit pour les yeux qui l’observent. De même que Julien Gracq écrit : “ **Plus d’horizon, mais plutôt l’opacité matérielle d’un voile de tulle** ”, Francis Ponge pourrait dire : “ **Plus d’infini sidéral, mais plutôt l’étoilé immatériel d’un napperon brodé** ”. La disparition de l’infini pascalien et de la musique des sphères n’introduit pas une véritable différence entre la sensibilité des deux auteurs, car “ **le bruissement doux et perpétuel des peupliers** ”, n’a rien d’une musique des sphères. Plus modeste, plus familier, il est seulement le chant monodique du “ **morceau de nature indifférenciée** ” où se couche le corps. Tout cela n’est finalement “ rien de plus que ce froissement d’herbe frais sous les paumes, le scintillement sur le ciel des feuilles de tremble qui semble aiguïser l’immobilité ”. C’est un moment, un “ lieu exigu de la terre ” qui est “ sans ailleurs ” et l’homme redevient un pur sentir impersonnel : “ **on se sent là, aux lisières attirantes de l’absorption, une goutte entre les gouttes, exprimées un moment avant d’y rentrer de l’éponge molle de la terre** ”⁸⁴⁷.

Comme dans le poème de Francis Ponge, la fin de *La Sieste en Flandre hollandaise* fait donc apparaître l’image des gouttes, mais ici, elles désignent l’homme et non les étoiles. En revanche, la conception matérielle et modeste de l’homme comme simple expression momentanée de la terre rejoint étrangement la métaphysique et la physique poétiques de Francis Ponge, jusque dans l’involontaire quasi jeu de mot de la dernière ligne, comme si le texte voulait ici, comme à l’insu de son auteur, signaler une proximité poétique dans une signature secrète, (on pourrait aussi mettre en relation plus indirecte cette dernière phrase de *La Sieste en Flandre hollandaise* avec une autre formule de l’artiste italien Giuseppe Penone, déjà mentionné précédemment : “ **Pour réaliser la sculpture, il faut que le sculpteur se couche, s’étende par terre en se laissant lentement, doucement et sans hâte glisser ; enfin parvenu à l’horizontalité, il faut qu’il concentre son attention sur son corps qui, pressé au sol, lui permet de voir et de sentir contre soi les choses de la terre** ”⁸⁴⁸).

En dépit de leur troublante proximité métaphysique, *La Sieste en Flandre hollandaise* diffère de *La Maison Paysanne*. Julien Gracq pense en termes de communion possible entre le monde et l’homme : toutes choses communièrent parfaitement dans le perméable ”, alors que dans *La Maison Paysanne* ou dans d’autres poèmes, Francis Ponge n’évoque qu’un rapprochement favorable au sentiment d’intimité familière. Le voyageur couché de *La Sieste en Flandre hollandaise* vit quant à lui une situation d’osmose éveillée, le “ **sommeil éveillé** ” dont parle le texte, et demeure “ **aux lisières attirantes de l’absorption** ” sans pour autant basculer. Il est bien dans la posture de passage à la limite dans la “ **zone d’indétermination** ” dont parle Gilles Deleuze, sans cependant

⁸⁴⁶ Francis Ponge, *La Maison paysanne, Pièces*, Collection Poésie Gallimard, Paris 1962, p.37.

⁸⁴⁷ *La Sieste en Flandre hollandaise, op. cit.*, p.320.

⁸⁴⁸ Giuseppe Penone, Catalogue d’exposition, p.16.

franchir cette limite, et il se pense explicitement dans un devenir à la fois végétal, humain, moléculaire et terrestre, au double sens de ce terme.

On remarquera que la limite évoquée n'a rien d'une ligne rouge abstraite et conventionnelle, mais qu'elle prend la forme concrète de “ *lisières attirantes* ”, traçant ainsi une zone incertaine de passage gradué à l'image des bordures forestières qui sont autant des tracés séparateurs que des frontières ouvertes entre intérieur et extérieur. Ainsi se tisse et se dessine un monde immédiat “ *où toutes les pressions s'annulent et s'équilibrent* ”, même si la communion parfaite entre les choses qu'il révèle à l'auteur n'est pas dépourvue non plus d'une certaine inquiétude diffuse, car l'être-au-monde devient aussi “ *un ludion désancré qui flotte jusqu'à la nausée entre l'herbe et les nuages* ”⁸⁴⁹. Il n'en reste pas moins que *La sieste en Flandre hollandaise* désigne une expérience de rassemblement de l'homme et du monde, et que, malgré le très léger malaise sous-jacent qui l'accompagne, elle exprime essentiellement un calme sentiment de totalité suffisante incantée par la rumeur apaisante de la terre.

L'ensemble de ces expériences définit bien une sensibilité nouvelle de l'homme envers le monde, et de l'écriture qui l'exprime. Toutefois, cette manière d'être, existentielle et poétique, n'a pas fait table rase de tout passé. Bien au contraire, elle s'enracine et s'alimente de ce passé littéraire, spéculatif et artistique, selon le principe électif des préférences. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, une telle disposition ne s'inscrit pas en faux contre l'idée d'un Julien Gracq résolument moderne. Elle la justifie en aval, en ce sens que, comme le rappelle Michel Butor dans *Répertoire*, la relecture et l'écoute attentive du passé par des yeux et une oreille modernes réveille l'inactualité indestructible des oeuvres du passé, pour mieux nourrir et féconder les oeuvres d'aujourd'hui. Les univers auxquels la poétique gracquienne de l'être-au-monde est attachée, ne peut que servir à mettre en relief la singularité de Julien Gracq.

5) Les noces rompues de l'homme avec le monde

La modernité de *La Sieste en Flandre hollandaise* et des positions d'être qui s'y dévoilent consiste encore, de manière apparemment paradoxale, dans une relecture du monde à travers la référence au Romantisme allemand, et plus particulièrement à l'oeuvre de Schlegel. Bernhild Boie propose une lecture généalogique de *La Sieste en Flandre Hollandaise*, en se tournant vers le Romantisme allemand. Comme on le devine, ce rappel n'est pas exactement un retour, mais plutôt une manière de réinventer une origine, avec toute la distance que cela suppose envers une identification naïve. Dans sa longue notice à *Liberté grande*, Bernhild Boie montre le lien de la rêverie d'unité mise en oeuvre dans *La Sieste en Flandre Hollandaise*, avec “ *le rêve romantique de l'accord avec la vie secrète de la planète* ”⁸⁵⁰. Cette proximité s'exprime notamment dans le motif du “ relâchement de toute tension ” et de “ l'endormissement ”⁸⁵¹. Bernhild Boie en donne un

⁸⁴⁹ *La Sieste en Flandre hollandaise*, op. cit., p.320.

⁸⁵⁰ Notice de *Liberté grande*, p.1220-1221.

⁸⁵¹ *Id.*, p.1220.

exemple en citant un passage de la *Lucinde* de Friedrich Schlegel, “ **très proche par sa pensée et sa formulation, et auquel** ” l’auteur allemand “ donne le titre “ Idylle sur l’oisiveté ”⁸⁵². Voici ce passage, tel que Bernhild Boie le retranscrit dans sa notice : “ **Ce n’est que par le calme et la douceur, dans le silence sacré de la véritable passivité que l’on peut se souvenir de tout son Moi, que l’on peut contempler le monde et la vie. (...) En un mot, plus est divin un homme – l’oeuvre d’un homme – plus il ressemble à une plante ; et de toutes les formes supérieures de la nature, celle-là est la plus morale et la plus belle. Ainsi la vie supérieure ne serait rien que la pure vie végétative** ”⁸⁵³.

Il faut analyser ce passage avec attention afin de mesurer ce qui le rapproche, mais aussi le sépare de *La Sieste en Flandre Hollandaise*. Effectivement, Schlegel affirme la valeur d’un univers de sérénité naturelle ; il montre que la vérité de la vie et du Moi n’est pas dans l’agitation mais le repos de l’âme. Il y a bien aussi pour Schlegel une plante humaine : celle-ci se définit par un principe vital qui unit l’homme au monde végétal et lui donne de l’intérieur et par essence la possibilité d’une “ **pure vie végétative** ”. D’autres passages du même récit, non cités par Bernhild Boie dans sa notice, expriment des idées similaires et exemplifient l’analogie entre l’humanité et les végétaux en partant des métaphores les plus conventionnelles de la féminité, pour les élever par développements successifs, au rang d’une véritable conception poétique de l’humanité. Si la jeune fille nous semble traditionnellement être une fleur, c’est qu’elle en est effectivement une, tout comme l’être humain en général. Schlegel fait alors cette remarque, lourde de sens qui semble anticiper l’expérience de l’être-au-monde, évoquée dans *La Sieste en Flandre Hollandaise* : “ **Si le bourgeon avait la faculté de sentir, le pressentiment de la fleur ne serait-il pas plus perceptible en lui que sa conscience de soi ?** ”⁸⁵⁴.

Mieux encore, Schlegel médite la signification profonde du sommeil en ces termes : “ **Je pensai alors avec une extrême indignation aux hommes qui veulent faire disparaître le sommeil de la vie** ”⁸⁵⁵. Dans *Pourquoi la littérature respire mal*, Julien Gracq fait écho à cette formule lorsqu’il évoque les “ **noces rompues** ” de l’homme et de la nature, et “ **Ces immenses réserves de calme d’où monte le sentiment aveugle, débordant, du consentement confiant et de l’accord** ”⁸⁵⁶. Certes, Julien Gracq ne parle pas ici du sommeil comme tel, mais se représente cependant l’accord perdu comme une réserve inépuisable dont le calme renvoie bien à l’idée d’un repos puisé dans le lien de l’homme au monde. Une des grandes toiles du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich représentant un étang reflétant un ciel circulaire qui ressemble au globe terrestre s’intitule d’ailleurs *La Grande Réserve*, et dans cette oeuvre encore, l’eau

⁸⁵² *Ibid.*, p.1221.

⁸⁵³ Friedrich Schlegel, *Lucinde, Romantiques allemands*, Bibliothèque de la Pléiade, t.I, Paris, 1963, p.548-549.

⁸⁵⁴ *Id.*, p.542.

⁸⁵⁵ Friedrich Schlegel, *Ibid.*, p.547.

⁸⁵⁶ *Pourquoi la littérature respire mal, op. cit.*, p.879.

étendue au milieu de la campagne présente à l'oeil et à l'esprit l'image métonymique de la terre. Le paysage au centre duquel brille cet étang est quant à lui désert. Le peintre le montre dans une heure incertaine qui peut aussi bien être l'aube qu'un crépuscule, c'est-à-dire l'un de ces moments où le monde est encore plongé dans les limbes de la nuit, ou se prépare au contraire à sombrer dans le sommeil.

Dans *Lucinde*, Schlegel poursuit de son côté sa réhabilitation du sommeil en contestant la valeur de l'action comprise comme une fin en soi et célèbre l'attitude des poètes, des sages et des saints dans les termes suivants : “ **Comme ils rivalisent dans l'éloge de la solitude, des loisirs, de l'insouciance et de l'inaction libérales ! Et à juste titre : tout ce qui est bon et beau existe déjà et se conserve par sa propre force. A quoi rime alors cet effort, ce progrès sans répit ni axe ? Cette tornade, comment donnerait-elle une sève nourricière ou une belle forme à la plante infinie de l'humanité grandissante et parachevée d'elle-même dans le silence ?** ”⁸⁵⁷.

Julien Gracq, homme du XX^e siècle, ne juge pas si sévèrement l'évolution du monde, infiniment plus spectaculaire à son époque qu'à celle de Schlegel. Il dit par exemple dans *Lettrines* qu'il n'a guère de regret des temps anciens du bocage aujourd'hui détruit par le remembrement. Il n'éprouve par ailleurs nulle aversion entre les transformations du monde par la technique, comme le prouvent déjà les poèmes du paysage industriel et de la ville future, dans *Liberté grande*. En revanche, dans *Pourquoi la littérature respire mal*, l'auteur admet parfaitement et pose même en principe la nécessité pour la culture de s'ouvrir à nouveau et de réaccorder l'homme et le monde. D'autre part, le portrait moral des poètes, des sages et des saints capable de vivre dans la solitude et recherchant ce que Schlegel nomme “ **l'insouciance du loisir libéral** ”, correspond admirablement au tempérament de Julien Gracq et à celui de ses principaux personnages. Qu'on songe par exemple à la célèbre *Fiche signalétique des personnages de mes romans*, placée dans *Lettrines*, dans laquelle il note en regard de la rubrique “ *Profession : sans* ”, en regard de la rubrique “ *Activités : en vacances* ”, et enfin en regard de la rubrique “ *Sports pratiqués : rêve éveillé – noctambulisme* ”⁸⁵⁸.

Cependant, la vie végétative, telle que la définit Schlegel, n'est pas dépourvue de significations annexes à l'expérience immédiate que vit le voyageur de *La sieste en Flandre hollandaise*, et que l'écriture de ce texte exprime poétiquement. Schlegel pose en principe une signification morale et esthétique qui assure à la vie végétative et aux oeuvres qui l'incarnent une valeur supérieure. Ces considérations sont étrangères à Julien Gracq. On voit que malgré ce qui les relie, les deux auteurs ont donc une approche fort différente de la notion de plante humaine et de vie végétative, même si, Julien Gracq reconnaît lui-même dans *Préférences* l'importance du Romantisme allemand. Dans le cas présent, la différence essentielle repose sur trois critères.

Chez Schlegel, l'éloge de la vie végétative a un caractère théorique : l'auteur forge un concept dont la portée est nécessairement universelle, alors que Julien Gracq écrit un poème en prose qui fait vivre dans le langage une expérience vécue. Schlegel construit

⁸⁵⁷ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, op. cit., p.547-548.

⁸⁵⁸ *Lettrines*, op. cit., PII, p.153.

une anthropologie fondée sur une hiérarchie, tandis que Julien Gracq délimite le contenu de l'expérience existentielle à laquelle il se réfère. Enfin, Schlegel assigne à la notion de vie végétative une dimension mystique en associant la part du divin dans l'homme et dans ses oeuvres, à la ressemblance avec les plantes. Julien Gracq n'envisage à aucun moment cette dimension, tout au contraire. La vie végétative de la plante humaine ne la dirige pas vers le haut, mais lui rappelle le bas dont elle est issue et auquel elle reviendra. L'homme ne s'apparente pas au ciel, mais à la terre élémentaire qui permet en l'exprimant à la manière d'une goutte d'eau de vivre une existence transitoire, et c'est ainsi que l'expérience relatée dans *La Sieste en Flandre hollandaise* est aussi accompagnée d'un certain effroi et d'une forme de malaise latent.

S'il origine l'expérience de ce poème dans le souvenir du Romantisme allemand, Julien Gracq ne se livre donc pas ici à un pur rabattement, mais produit une véritable image dialectique de l'être en fusion hyperbolique avec le monde, montrant poétiquement en quoi la position romantique est encore et n'est plus possible, ne se peut désormais concevoir et vivre que sur le mode d'un dessaisissement de soi qui ne franchit cependant pas la frontière au-delà de laquelle se perdrait la capacité à porter un jugement. C'est pourquoi la fin du poème oscille ainsi entre fascination et inquiétude sous-jacente. L'image du " voile de tulle " absorbant celui qui le contemple, produit une sorte de présence auratique au monde, qui est moins image aperçue à l'extérieur de soi qu'atmosphère et tentation de s'abandonner à un état presque purifié de tout cogito. Le voile n'apporte en effet aucune vision susceptible de captiver et bouleverser le regard ; il se contente d'emprisonner la conscience dans sa " fine bulle de transparence " et de l'identifier presque complètement à la nature. Cette nature " suffisante ", qui n'est d'ailleurs qu'un morceau, ne permet donc pas à l'esprit d'accéder à quelque révélation transcendante. Elle se contente de le renvoyer au délice vaguement mêlé de nausée métaphysique du sol élastique, en associant la terre à une éponge molle, c'est-à-dire à une sorte de crâne mou et d'organisme intermédiaire, dans lequel le crâne et le corps finiront par être absorbés.

L'enracinement de l'écriture gracquienne dans le Romantisme n'a donc pas de portée spéculative et mystique, elle est avant tout de nature poétique, et existentielle, comme le laissent clairement entendre les passages consacrés à ce problème dans la dernière section de *Préférences*, consacrée à Novalis et au Romantisme allemand. Selon Julien Gracq, ce qui fascine durablement dans ce mouvement tient au fait que chacun de ses membres " **pour nous porte encore au front le signe d'une promesse** "⁸⁵⁹, ou encore à ce que " **D'un esprit à l'autre, on le sent, non seulement les idées s'échangent, mais la sève circule. C'est un printemps sacré** "⁸⁶⁰. On remarquera qu'une fois encore, Julien Gracq emploie une métaphore végétale, afin de définir l'esprit du groupe Romantique. Il ajoute même quelques lignes plus loin que " **l'esprit, ici, semble-t-il, a soufflé fort, car pendant plusieurs années, c'est comme un tourbillon de feuilles dans le grand vent** " .

⁸⁵⁹ Novalis et Henri d'Offerdingen, *Préférences*, op. cit., Pl, p.984.

⁸⁶⁰ *Id.*, p.984.

Le Romantisme allemand s'affirme bien d'emblée comme l'expression culturelle d'une puissance vitale issue du lien renouvelé avec la nature. Comme l'écrit Novalis dans une formule visionnaire citée par Julien Gracq, "**nous ne sommes nous-mêmes qu'un germe devenu apparent de l'amour entre la nature et l'esprit**". Aussi, le Romantisme n'est pas "**un rêve consolant, fait pour bercer l'imagination du pressentiment d'une autre vie à venir**", mais "**l'avertissement électrisant que les champs étaient déjà blancs pour la moisson, que les temps étaient proches, qu'il n'y avait pas une minute à perdre**"⁸⁶¹. L'analyse de Julien Gracq se poursuit en ces termes : "**Rien ne peut nous aider mieux à définir l'originalité du Romantisme allemand que cette seconde " vague de rêve " qui s'enfle et déferle à plus d'un siècle de la première**"⁸⁶².

Cette " seconde vague de rêve " est bien évidemment le Surréalisme. Julien Gracq mesure avec clarté la relation tout à la fois intime et distante qui le lie au Romantisme allemand : "**la différence fondamentale entre le mouvement d'Iéna et le Surréalisme tient pour une part dans la reconnaissance angoissée que fait celui-ci – sans pour autant abandonner tout espoir – de certaines structures dures que le monde oppose à la volonté de libération de l'homme : la sexualité, la fatalité de l'histoire, de la " bataille d'hommes ", le destin et la mort**"⁸⁶³. En somme, le Surréalisme a le sens du tragique et de la contradiction que le Romantisme allemand contourne avec la superbe indifférence de sa propre certitude. On retrouve ici la position inverse de celle qui s'exprimait dans *Pourquoi la littérature respire mal*. Il ne s'agit cependant pas d'un reniement ou d'un paradoxe mal assumé. Lorsque Julien Gracq fait l'éloge du monde romantique où "**l'homme était constamment replongé dans ses eaux profondes, réaccordé magiquement aux forces de la terre, irrigué de tous les courants nourriciers dont il a besoin comme de pain**"⁸⁶⁴, il rappelle avant tout, comme on sait, la nécessité de repenser les "**noces rompues de l'homme et du monde**", à l'époque du désenchantement généralisé.

La sieste en Flandre hollandaise exprime poétiquement cette volonté qui situe Julien Gracq aux antipodes de la littérature en vogue dans les années cinquante et soixante, beaucoup plus qu'elle n'affirme une quelconque mystique, de sorte que même ce poème où semble évacuée la dimension historique, dialogue indirectement avec l'époque. Il ne faut pas oublier que la région dans laquelle a lieu cette expérience est aussi celle que Julien Gracq a parcourue avec ses soldats au moment de l'attaque allemande, dans la nuit de fantasmagorie angoissée que rapporte *La nuit des ivrognes*. Cependant, Bernhild Boie établit en un rapprochement entre ce long poème et l'enseignement du bouddhisme. Une citation tirée de la *Lucinde* de Schlegel souligne la relation du Romantisme allemand avec le Bouddhisme : "**Comme un sage de l'Orient, j'étais plongé tout entier dans**

⁸⁶¹ *Ibid.*, p.987.

⁸⁶² *Ibid.*, p.994-995.

⁸⁶³ *Ibid.*, p.996.

⁸⁶⁴ *Pourquoi la littérature respire mal, op. cit.*, p.879.

une sainte apathie et une sereine contemplation des substances éternelles ⁸⁶⁵. Bernhild Boie compare ensuite *La Sieste en Flandre Hollandaise* avec un extrait du texte bouddhiste *Sutta-Nipâta* : “ **Ce qui est devant toi, pose-le de côté, / et que rien ne subsiste après, derrière toi. / Ce qui reste au milieu, refuse de l'êtreindre ; / C'est dans le calme, alors que tu progresseras** ” ⁸⁶⁶. La proximité du texte bouddhiste et du poème de Julien Gracq est en effet surprenante, particulièrement dans ses dernières lignes : Ce moment, et ce lieu exigü de la terre, tient en nous sa totalité et sa suffisance – il n'y a plus d'ailleurs – il n'y a jamais eu d'ailleurs – toutes choses communient parfaitement dans le perméable ⁸⁶⁷. Elle l'est moins si l'on sait que Julien Gracq a précisément lu l'ouvrage de D.T. Susuki.

Encouragée par cette parenté à distance, Bernhild Boie interroge Julien Gracq sur ce sujet en 1964, et obtient une réponse très précise et très longue. L'auteur rappelle dans un premier temps l'analogie entrevue par les surréalistes entre le point sublime de non contradiction défini par Breton et le satori du Zen “ **sorte d'illumination subite ou de saut brusque où les notions de sujet et d'objet s'annulent et où toute contradiction disparaît** ” ⁸⁶⁸. Il est caractéristique que Julien Gracq rapporte cette expérience au Surréalisme et non à une mystique, comme d'autres l'auraient fait à sa place, pour sans doute commettre une erreur sur le sens effectif du Bouddhisme. Julien Gracq replace ensuite cette rêverie passive, engourdie, dans le cadre d'une expérience plus vaste de l'homme dont est née la notion de “ la plante humaine ”. La réponse se poursuit alors de la façon suivante: “ **Cette réalisation, capable de faire disparaître l'opposition entre le sentiment du moi et l'existence du monde sensible, me paraît toujours la seule chose qui vaille d'être recherchée – c'est en cela que le bouddhisme Zen m'intéresse. Je suis porté à croire aussi à la justesse de la direction dans laquelle il cherche : c'est-à-dire à la non-valeur de l'action, aux vertus de la passivité, de la détente mentale complète, de l'absorption** ” ⁸⁶⁹.

C'est donc en des termes schlegéliens que Julien Gracq reconnaît son vif intérêt envers le bouddhisme, sans pour autant franchir le seuil qui sépare le sentiment d'une communauté de vue, de l'engagement spirituel et mystique. Il évoque notamment “ **la justesse de la direction** ” dans laquelle le bouddhisme Zen cherche, mais se garde bien de d'ériger celui-ci en modèle absolu. L'expérience de *La Sieste en Flandre Hollandaise* n'est d'ailleurs pas dépourvue d'équivocité. Le sentiment de liberté et de vacuité bienheureuse laisse parfois affleurer une sorte d'inquiétude, comme par exemple page 320, lorsque Julien Gracq écrit que la conscience de soi n'est plus désormais qu'un “ **ludion désancré qui flotte jusqu'à la nausée entre l'herbe et les nuages** ”. De même,

⁸⁶⁵ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, op. cit., p.547.

⁸⁶⁶ Cité dans D.T. Susuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, Albin Michel, Paris, 1940-1943 (3^e ed.), p.183.

⁸⁶⁷ *La Sieste en Flandre hollandaise*, op. cit., p.320.

⁸⁶⁸ Bernhild Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p.197.

⁸⁶⁹ *Id.*, p.197.

lorsqu'il se rappelle les polders de la Flandre hollandaise, dans *La Forme d'une ville*, l'auteur évoque cette "**sensation de passivité enivrée et comblée**", qu'il qualifie avec une pointe d'ironie "**une bizarre illumination quiétiste**". Les "noces rompues" sont renouées, mais elles ne donnent pas lieu à une fusion totale.

On retrouve l'image d'un monde végétatif offrant un refuge méditatif dans *Les Eaux étroites*, même si la tentation de franchir les "lisières attirantes de l'absorption" y est plus grande que dans *La Sieste en Flandre Hollandaise* et déplace le vertige de la conscience un degré au-delà de l'osmose éveillée. Des traits distinctifs apparentent en effet le paysage des bords de l'Èvre à celui des campagnes hollandaises : "**Ce sont presque, sur les deux rives, les gazons, les nymphées, les roselières décoratives et plumeuses d'un parc spacieux**"⁸⁷⁰. D'autres traits remarquables apparaissent bientôt dans la description : "**Le silence pourtant déjà se déchire malaisément ; il n'accueille plus que les échos espacés d'une vie distraite, que le rideau des peupliers commence à masquer**"⁸⁷¹. Il en résulte un sentiment étrange que l'auteur analyse longuement sous le nom de "**rêverie fascinée**", et qui, selon lui, est "**la plus exclusive, la plus obsédante de toutes**"⁸⁷².

Le texte discute alors la psychanalyse de l'imagination matérielle de Gaston Bachelard, pour en reconnaître la valeur et la portée, mais aussi pour montrer qu'elle ne suffit pas à définir les agents essentiels de toute rêverie. Selon lui l'essence de la rêverie intéresse d'autres critères que la seule dynamique des éléments. Ainsi, la rêverie fascinée "**conduit sans doute par un chemin descendant, selon une pesanteur spécifique, vers ces régions frontalières où l'esprit se laisse engluier par le monde, et presque intégrer dans un de ses règnes**"⁸⁷³. Dans une telle rêverie se retrouvent de manière presque identique les images fondamentales de *La Sieste en Flandre Hollandaise*. On y retrouve en effet l'image des lisières et celle d'une intégration de l'esprit par le monde. Ici, cette intégration se penche de l'autre côté de la frontière, car la conscience se laisse engluier, et semble donc davantage prisonnière du monde que le "**sommeil éveillé**" de *La Sieste en Flandre Hollandaise*. Cependant, une fois encore, l'esprit est associé à l'un des règnes du monde. Il ne s'agit plus seulement du règne végétal, mais aussi du règne des eaux à demi endormies de la rivière que le promeneur parcourt en barque.

A cette forme descendante de la rêverie, l'auteur oppose une forme ascendante, faite d'une "**légèreté irréelle, un certain sentiment de bonheur aussi dans la légèreté auquel rien ne ressemble dès qu'on s'y engage**"⁸⁷⁴. Cette seconde rêverie concerne

⁸⁷⁰ *Les Eaux étroites*, op. cit., p.11, p.531.

⁸⁷¹ *Id.*, p.531-532.

⁸⁷² *Ibid.*, p.540.

⁸⁷³ *Ibid.*, p.531. Michel Guiomar a consacré des pages remarquables au dialogue complexe de la pensée de Julien Gracq avec celle de Gaston Bachelard. Michel Guiomar, *Rêverie et Imagination : J. Gracq et G. Bachelard : éléments d'un parallèle, d'une convergence ou d'une opposition, Julien Gracq, actes du colloque international Angers, 21-24 mai 1981*, op. cit., p.52-68.

⁸⁷⁴ *Les Eaux étroites*, op. cit., p.532.

évidemment moins la communion de la conscience avec les “ **esprits profonds de l’Indifférence** ”, dont il est question dans *La Sieste en Flandre Hollandaise*, encore que les deux états puissent éventuellement coïncider, lorsque le voyageur couché dans l’herbe de la campagne hollandaise, éprouve un sentiment de respiration plus libre, se sent flotter entre terre et ciel et perçoit l’horizon comme un voile de tulle immatériel ou une bulle transparente. La spécificité du voyage sur l’eau réside sans doute dans son mouvement, aussi lent soit-il, qui oriente la rêverie et le sentiment de participation au monde : “ **On s’abandonne les yeux fermés à l’eau qui, inépuisablement ouvre les chemins ; nulle excursion n’est plus envoûtante que celle où le bien-être inhérent à tout voyage au fil de l’eau se double de la sécurité magique qui s’attache au fil d’Ariane** ”⁸⁷⁵.

La conscience se trouve alors dans une situation paradoxale qui conditionne son état : le promeneur en barque est en effet immobile dans son embarcation, mais il est entraîné par le courant qui ouvre pour lui des chemins inépuisables. Statisme et mouvement s’allient dans cet abandon confiant de soi-même au fil d’Ariane des eaux et conduisent le promeneur dans un monde étrange : “ (...) **ce silence, un doigt sur les lèvres, debout et immobile, et matérialisé à demi au creux de ces étroits pleins de présences païennes, c’est vraiment le génie du lieu qui l’impose** ”⁸⁷⁶.

On reviendra par la suite plus longuement sur la notion gracquienne de génie du lieu. Il faut déjà noter ici la manière dont le texte personnifie le silence et l’associe aux “ **présences païennes** ” qui subsistent “ **au creux de ces étroits** ”. Le promeneur est envoûté au double sens du terme, dans la mesure où il subit le charme un peu inquiétant des lieux qu’il traverse et subit l’attraction du courant sous “ **la fuite attirante des voûtes d’arbres qui couvrent en berceau le canal courant droit jusqu’à l’horizon** ”⁸⁷⁷. La forme employée rappelle “ **les lisières attirantes de l’absorption** ” dont il est question à la fin de *La Sieste en Flandre Hollandaise*. Comme le voyageur séduit par la campagne des polders, le promeneur aux yeux fermés des *Eaux étroites* glisse aux limites du sommeil et se laisse imposer un certain sentiment de lui-même et du monde, par ce qu’il nomme ici le “ **génie du lieu** ”. L’excursion au fil de l’Eure relève finalement de ce que Julien Gracq nomme des “ **chemins de vie** ”⁸⁷⁸ au double sens biographique et existentiel du terme. Le voyage de la conscience élargie, dans *La Sieste en Flandre Hollandaise*, livre quant à lui des secrets de vie. Dans les deux cas, c’est une certaine communion avec le monde à demi végétatif qui crée la valeur intime et poétique de l’expérience et lui donne sa place dans l’oeuvre.

Conclusion

⁸⁷⁵ *Id.*, p.544.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p.544.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p.544.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p.550.

La communion avec le monde suppose par conséquent une expérience privilégiée, réaccordant le désuni et libérant peu à peu l'esprit de son agitation et de ses pensées coutumières. C'est alors que le rêveur gracquien accède à un état de conscience plus large dans lequel il n'est plus seulement spectateur enthousiaste, comme Aldo dans *Le rivage des Syrtes*, ni même sujet d'une contemplation fascinée comme Grange dans le *Balcon*. La face de la terre se rapproche alors à l'infini, comme le visage d'Albertine penché sur celui du narrateur de *La Prisonnière*, mais, loin de se dissoudre dans une série d'aspects contradictoires que rien ne peut unir ni déchiffrer intégralement, il se mêle au regard et à l'esprit du voyageur gracquien, au point de devenir une partie de lui-même, dans le baiser métaphysique de l'indifférencié. La terre cesse d'être un visage et devient un milieu porteur, mélangé d'eau, de ciel et d'herbe, et la présence physique de la planète s'efface devant le sentiment diffus d'une sorte de cosmos indéfini au sein duquel, pensée et sensation, espace extérieur et intérieur, sol matériel et horizon sans pesanteur, finissent par se rejoindre et par coïncider.

Toutefois, l'expérience de l'unité retrouvée de l'homme et du monde, telle qu'elle s'exprime dans *La Sieste en Flandre Hollandaise*, ne constitue qu'une modalité particulière des expériences possibles de la terre, même si, peut-être, elle est la seule dans laquelle, corps et visage sont confondus. La communion bienheureuse du poète et du monde n'est ni un point d'aboutissement, ni un absolu indépassable que la conscience tenterait vainement de retrouver. L'Un n'est jamais un tout définitif, mais une simple figure de l'immanence, et l'univers de Julien Gracq résulte davantage du long tissage discontinu d'expériences ponctuelles de tonalités très diverses. La terre laisse affleurer parfois l'image de sa présence ou propose au rêveur un sentiment d'unité primordiale, mais c'est toujours à l'occasion d'une heure dont se suspend le cours, et plus encore d'un lieu particulier, un simple "canton", selon l'expression favorite de Julien Gracq.

Cette discontinuité est également promesse d'une multiplicité inépuisable où la balance de sentiments peut vaciller entre une certaine ivresse tonique et un obscur malaise indéfini. A ce morcellement de l'immanence correspondent autant de motifs et d'images spécifiques qui caractérisent en propre l'écriture de Julien Gracq. Multiplicité des lieux, des motifs et des images, composent ensemble les figures de l'immanence.

Chapitre deux : Le tissu disparate du monde

Introduction

A l'opposé de ce que dit *La Sieste en Flandre hollandaise* l'expérience gracquienne du paysage est généralement celle d'une conscience nomade qui ne tisse son lien avec le monde que de le traverser sans enracinement. Cette mobilité fondamentale ouvre sur une autre saisie de l'être qui pourrait se définir comme l'aventure d'une subjectivité lancée à la surface de la terre, et dont les stases épiphoniques se caractérisent essentiellement par une confrontation avec la diversité, la pluralité et la différence. Le monde n'est pas un tout

qui se donne à travers une appréhension essentialiste, mais se révèle dans la trame d'une mise en archipel qui peut aller jusqu'à la célébration du disparate comme forme authentique, en tout cas vécue de ce que Julien Gracq nomme la "**face de la terre**".

Cette dimension nouvelle de la présence au monde se manifeste déjà dans les derniers poèmes de *Liberté grande*, comme par exemple *Aubrac*. Le même sentiment de calme et d'évidence que celui de *La Sieste en Flandre hollandaise* s'y retrouve lorsque l'auteur écrit "**Il faut si peu pour vivre ici**", et ajoute un peu plus loin, Tout commande de faire halte à ce reposoir encore tempéré où la terre penche, pour respirer l'air luxueux de parc arrosé⁸⁷⁹. On retrouve ici, dans un espace naturel, en tout cas un paysage partiellement humanisé qui n'a rien de commun avec le paysage artificiel des polders, l'image du "**labyrinthe impeccable et soigné, au vert profond de pelouse anglaise**", dont parle Gracq dans *La Sieste en Flandre hollandaise*. Dans *Aubrac*, toutefois, le sentiment du monde s'exalte autrement, "**Là où plus haut que tous les arbres, la terre nappée de basalte hausse et déplisse dans l'air bleu une paume immensément vide**"⁸⁸⁰. L'ivresse est ici dynamique et engage le déplacement du corps marchant vers les hauteurs. Toutefois, la terre ouvrant la paume porte les marcheurs et reste donc une terre protectrice en laquelle ils trouvent place. Nous sommes déjà entre l'expérience fusionnelle de "l'être avec" et celle, plus dynamique, plus euphorique, sans doute, de la traversée du monde. *Aubrac* n'est d'ailleurs pas un poème de la conscience détachée de l'humanité.

Le "je" y circule avec un "tu" féminin, porté par cette "paume immensément vide" qui est celle de la terre ouverte aux pas des sujets nomades. L'accord avec le monde n'est plus celui d'une fusion immobile, mais d'un parcours en communion avec l'horizon. Ce parcours d'altitude prend la forme d'une exaltation panoramique des valeurs spatiales et cénesthésiques : "**là où tes pieds nus s'enfonceront dans la fourrure respirante, où tes cheveux secoueront dans le vent criblé d'étoiles l'odeur du foin sauvage, pendant que nous marcherons ainsi que sur la mer vers le phare de lave noire par la terre nue comme une jument**"⁸⁸¹. L'essence du monde n'est plus dans sa réduction aux dimensions d'un voile fermé autour de l'esprit à demi absorbé dans la suffisance d'un lieu, mais au contraire, la dispersion de la conscience doublement guidée par les lointains et la présence féminine qui accompagne le poète. Cette érotisation caractérise l'expérience de la traversée et rejailit sur sa signification en lui donnant la forme d'une échappée, qui n'est plus comme dans *Un balcon en forêt* ou *La Route*, une sortie en dehors de l'Histoire, mais une mise en apesanteur du sujet dans le pur milieu géographique du paysage dont montent les tonalités sensorielles et les suggestions dynamiques.

Cette expérience est cependant plus ambiguë qu'elle ne semble au premier abord. Au fur et à mesure que le monde se complexifie et se diversifie de l'intérieur, le contenu

⁸⁷⁹ *Aubrac, Liberté grande*, op. cit., p.323.

⁸⁸⁰ *Id.*, p.323.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p.323.

de la conscience qui le traverse se démultiplie et se trouve affecté d'incertitude affective et métaphysique. Le circuit accompli par Simon dans *La Presqu'île* en offre un exemple caractéristique. L'espace-temps cyclique de cette nouvelle présente en effet sous son unité approximative une première fragmentation de la présence au monde, qui ne cessera par la suite de se répéter pour devenir le mode privilégié de l'expérience gracquienne dans les fragments juxtaposés de *Lettrines*, *Lettrines 2* et des *Carnets du grand chemin*. Si *La Presqu'île* enveloppe encore cette appréhension de la diversité dans un circuit, elle le doit au point focal d'une figure féminine. Mais contrairement à *Aubrac*, où le " tu " désigne un être présent aux côtés du poète, Irmgard est ici l'absente dont tout procède, vers qui tout procède et par qui tout est mis en mouvement d'incertitude. A la fragmentation de l'expérience amoureuse retardée par les circonstances, revisitée et épuisée d'avance au cours de la journée d'errance de Simon, répond en effet l'instabilité de l'espace que les mouvements subjectifs et les métamorphoses des heures finissent par faire éclater en une multiplicité de lieux que ne relie les uns aux autres que le caprice de l'itinéraire et la perspective de l'arrivée du train.

1) Le paysage ouvert et déchiré

La division du monde en autant de cantons isolés les uns des autres se caractérise par une succession d'états d'être, tour à tour euphoriques, perplexes, fascinés et angoissés, qui témoignent d'une mise en inquiétude radicale. La terre est certes habitable, mais elle ne l'est pas dans l'éclosion d'une certitude signifiant l'accord indestructible. L'érotisation du parcours de Simon reflète effectivement une dimension inconnue jusqu'alors dans l'oeuvre de Julien Gracq, celle d'un être jeté dans le monde, au sens heideggerien du terme, mais qui ne parvient cependant pas à se ressaisir dans une appréhension métaphysique l'autorisant à se déclarer " **berger de l'être** ", selon l'expression du philosophe allemand. Berger de l'être, Simon ne saurait le devenir, dans la mesure où rien ne se dégage de sa journée qu'une succession de pressentiments où perce quelquefois la fascination de l'être-là énigmatique, sans qu'une hypostase consolante n'en surgisse et ne livre la formule définitive d'une plénitude mystique. Tout au plus peut-on vivre des instants d'accord qui se donne comme l'approche d'une lisière où les choses ne se dévoilent que pour se dérober aussitôt, à l'image d'Irmgard, donnant ainsi raison à Ariel Denis pour lequel la modernité et la spécificité de l'expérience gracquienne du monde est précisément dans cette poétique de la révélation sans cesse au bord d'elle-même, sans cesse reportée dans l'au-delà de sa manifestation, de sorte que l'immanence se creuse de l'intérieur et se fond de nouveau à elle-même, chaque fois qu'elle semble s'ouvrir et se fixer dans une lumière absolue.

La Presqu'île est le seul récit de Julien Gracq qui donne à son lecteur la possibilité de suivre le héros dans un espace réel, soit en lisant la même carte routière que lui, soit en refaisant son parcours le long des routes, comme l'indique Bernhild Boie dans sa notice de *La Presqu'île* : " **Le pays que Simon va parcourir, les chemins qui vont meubler son attente forcée sont ceux de la presqu'île de Guérande. L'itinéraire qu'il suit et qui le mène sur des routes nationales d'abord, départementales ensuite, de Brévenay-Savenay à Kergrit-Piriac et Coatliguen-Guérande, peut aisément se**

reconstituer sur une carte. Parfois, la description prend une précision quasi photographique. (...) Le récit ne s'oppose pas à une telle reconstitution des lieux et du parcours ; il lui offre même des repères solides ⁸⁸². Le tome deux de l'édition de la Pléiade, dans lequel figure *La Presqu'île*, offre d'ailleurs à ses lecteurs, une carte de la vraie presqu'île de Guérande sur laquelle ils peuvent retrouver le circuit de Simon.

Toutefois, la fidélité de Julien Gracq à l'espace réel et à sa représentation ne va pas jusqu'à sacrifier les droits de la fiction, comme le note encore Bernhild Boie : **" Ailleurs im agination ou souvenir brouillent les lignes : la route qu'emprunte Simon pour visiter le " marais mouillé " est imaginaire, comme l'est tout l'itinéraire qui le ramène à Brévenay "**. Ce choix peut s'expliquer par le changement de signification du voyage de Simon autour de la presqu'île : **" La route, au départ fortement orientée par l'appel de la mer, a perdu sa dynamique, et le retour au soir vers la gare ressemblera de plus en plus à un voyage qui n'est plus sûr de son but. C'est l'imagination pure qui trace alors les chemins "** ⁸⁸³. Il ne s'agit plus désormais de lire dans les cartes la promesse d'un ailleurs déterminé comme un tout donné d'avance, auquel il suffit de faire face au terme d'un voyage de traversée initiatique. Dans *La Presqu'île*, l'itinéraire n'épouse vraiment les routes terrestres qu'en construisant lui-même sa forme, au gré de ses élans, si bien que la cartographie n'est jamais purement objective mais se redouble d'une expérience intime, aléatoire et tâtonnante qui met en jeu l'existence même et ses incertitudes.

Parcourir le tracé d'une carte ou d'un chemin n'est plus seulement un exercice de repérage à l'intérieur d'un espace immuable, mais la projection dans l'espace complexe du monde et de ses représentations géographiques, d'une subjectivité et de ses relations, logiques, imaginaires, sensorielles et érotiques, avec ces mêmes espaces auxquels elle participe. Il s'en dégage une figure singulière de l'immanence qui marque une inflexion fondamentale et déjà prévisible longtemps auparavant, de l'écriture de Julien Gracq : à la vision panoramique abstraite s'oppose dorénavant le double espace multiple de la carte et de son paysage, selon des modalités d'enroulement, de déroulement et de métamorphose constante.

Contrairement à Aldo, Simon ne vise pas à travers la carte le corps d'un paysage absent et interdit qu'il chercherait à conquérir au prix d'une transgression fatale. Bien au contraire, la carte routière consultée à table projette immédiatement l'esprit sur les lieux du voyage en train de commencer, si bien que par la suite, le mouvement du parcours définit par lui-même le tracé de l'espace au fur et à mesure qu'il le traverse. Plus de distance entre la représentation cartographique et son modèle réel, mais bien plutôt leur juxtaposition parfaite, en une vraie carte-paysage, sans cesse redessinée, trouée, et complétée d'unités disparates, selon les aléas d'un nomadisme non euclidien. L'activité cartographique - qu'elle soit lecture au restaurant de la carte routière ou déplacement dans un espace réel à l'intérieur duquel la subjectivité s'oriente et se désoriente constamment - n'exprime en rien une volonté de totalisation abstraite. Elle ne reflète donc

⁸⁸² Notice de *La Presqu'île*, p.1416.

⁸⁸³ *Id.*, p.1417.

pas le point de vue de ce Christine Bucci-Gluksmann appelle " l'oeil descriptif " ⁸⁸⁴. Il ne s'agit pas de donner une vision exhaustive de l'infini, en cheminant de détail en détail, selon la vision pascalienne de la diversité : " **Une ville, une campagne de loin est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne** " ⁸⁸⁵.

Tout autre est la diversité gracquienne dans *La Presqu'île*. Subjectiviste, fluctante, divisée en monades inachevées, elle forme la série sensible d'un espace-temps non euclidien, an-euclidien devrait-on même dire, dans la mesure où nulle logique ne peut en rendre compte. Dans ce contexte, l'usage de la carte routière prend une valeur particulière. Il sert à frayer le chemin d'une pérégrination sur " **la face de la terre** ". La carte n'est donc plus le support d'une mémoire immémoriale tendant ses pièges au fond d'une crypte, ni davantage la manifestation à fleur de paysage d'une vocation catastrophique, mais le guide familier du voyageur que l'on consulte à table. " **Avenir clair et lisible qui pourtant restait battant** " ⁸⁸⁶, elle est comme une porte entrouverte sur la journée terrestre qui commence. Elle offre au regardeur la possibilité de déployer d'avance tout un itinéraire célibataire, tendu vers la perspective indécise de la rencontre avec Irmgard. Simon sait qu'elle viendra le soir et cherche à meubler son attente, mais il devient aussi rapidement clair que son parcours cherche à retarder le moment de la rencontre tout en le célébrant et en le consommant d'avance. La lecture de la carte pendant le déjeuner est certainement l'emblème par excellence du plaisir solitaire très singulier auquel Simon se livre pendant tout le récit. Effectivement, dès la sortie du Relais de Pen-Bé, alors que Simon roule sans aucun enthousiaste au milieu du trafic de la route de Bretagne, la carte ouvre pour lui la voie secrète conduisant vers la mer.

Un peu plus loin encore, en voulant la saisir pour s'orienter une nouvelle fois, il trouve à ses côtés un étonnant fantôme : " **I allongea le bras pour atteindre sur la tablette de bord la carte routière, l'arrêta un moment désorienté, explorant machinalement du bout des doigts, au long du bourrelet de caoutchouc, un vide inattendu ; et à ce rapide et agile toucher d'aveugle, en un éclair il sentit à la fois auprès de lui la place vide, et Irmgard y bondir soudain à son côté comme s'il l'avait touchée d'une baguette, dans la posture même, tout-à-fait désinvolte et garçonnière, qu'il aimait et qui le scandalisait un peu, et où elle se laissait toujours glisser dès qu'ils roulaient au soleil dans la pleine campagne ; les reins ramenés vers l'avant de la banquette, la tête un peu renversée secouant l'averse des cheveux clairs par-dessus le dossier du siège, ainsi qu'une draperie qu'on pend à un balcon, les genoux pliés retroussant sur les cuisses la robe de toile, les pieds nus posés très haut sur la tablette de bord - il entendit le bruit de la claque rieuse que sans cesser de regarder la route il donnait du bout des doigts sur la cuisse nue** " ⁸⁸⁷.

⁸⁸⁴ Christine Bucci-Gluksmann, *L'oeil cartographique de l'art*, op. cit., p.49.

⁸⁸⁵ *Id.*, p.53. Pour la citation de Pascal, *OEuvres complètes*, Le Seuil, Paris, 1980, p.508.

⁸⁸⁶ *La Presqu'île*, op. cit., p.425.

La longueur de la phrase, tout en inflexions souples, est très exactement à la mesure de ce qu'elle dit : le déploiement d'une image désirante dans l'espace enlacé de la voiture et du fantasme. La présence hallucinatoire de la jeune femme s'échange avec la carte momentanément introuvable, sans doute en raison d'une solidarité très secrète entre la représentation géographique de la presqu'île et le corps désiré de l'amoureuse absente, associant ainsi l'idée de morcellement géographique à celle de fragmentation fantasmatique de la présence amoureuse. Il est en effet singulier que tout au long de ce parcours, l'émoi provoqué par les retrouvailles avec la mer se mêle inextricablement à l'imagination charnelle la plus intime, la possession d'Irmgard ayant en quelque sorte lieu en son absence, dans le royaume privé de son amant.

Initialement, le sensuel fantôme se déploie dans la phrase, précisément à la manière de la carte routière dont il a pris la place. Il règnera désormais sans partage jusqu'à la brusque réapparition de la carte routière au moment où Simon rentre à Brévenay : "**Il arrêta une fois encore la voiture et alluma la lampe de bord pour consulter la carte ; il s'ennuyait de retrouver, les feux, les signaux et les aiguillages de la grand'route. Il avait passé sans le voir l'embranchement du chemin rural qui ramenait à Brévenay**"⁸⁸⁸. A l'instant même où la journée se prépare donc à tenir sa promesse en faisant apparaître la jeune femme sur le quai de la gare, son double imaginaire s'évanouit, laissant finalement à la carte le soin de fournir une dernière dérivation retardant fictivement le rendez-vous : "**J'ai tout mon temps, pensa-t'il après un coup d'oeil à sa montre**"⁸⁸⁹.

Malgré toute la distance qui les sépare, *Le Rivage des Syrtes* et *La Presqu'île* ont en commun une érotique cartographique qui fait des représentations géographiques l'instrument d'un désir, le substitut d'un corps absent, celui du Farghestan, celui d'Irmgard - mais également celui de la mémoire intime. Comme Vanessa, Irmgard est en effet la fille des cartes, de même que sur un autre mode Rhages et Kergrit font également l'objet d'une fascination sensuelle dont la satisfaction est indirectement médiatisée par la lecture des cartes. C'est dire comme on le pressentait initialement, que le rêveur géographique veut épouser le monde dans le jeu d'un désir qui construit ses figures, inscrit ses hiéroglyphes et définit ses possessions sur l'espace-plan cartographique. Dès lors, la représentation n'exprime plus simplement les valeurs froides de l'objectivité ; elle articule surtout les données subjective pour dessiner l'image de territoires élus qui ne sont jamais tout à fait fictifs ni tout à fait réels. Ainsi, dans *Le Rivage des Syrtes*, les très nombreuses réminiscences de paysages archétypiques - marais évoquant la Bretagne, lagunes et villes rappelant bien évidemment Venise, déserts et steppes du sud, finissent par dessiner les formes et la matière de deux pays purement imaginaire. De même encore, dans le *Balcon en forêt*, l'auteur déplace, et modifie les toponymes à l'intérieur d'un site qui doit autant à la réalité qu'à la liberté créatrice.

⁸⁸⁷ *Id.*, p.429.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p.478.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p.478.

Dans *La Presqu'île* enfin, toutes les localités reçoivent un autre nom qui se contente de respecter les formes linguistiques de la Bretagne méridionale, tandis que la physionomie de la presqu'île de Guérande subit une série de métamorphoses plus ou moins repérables selon qu'elles se limitent à un détail - invention d'un château en ruines sur la route d'Herbignac à Asséac, apparition d'une longue bâtisse imaginaire parmi les maisons de Guérande et des lacets d'une côte à pic au sortir de la petite ville - où qu'elles affectent une vaste zone comme dans tout la section consacrée au retour à travers les marais. Cette délocalisation et cette météorphose des toponymes, déjà familière au lecteur d'*Un balcon en forêt*, ne sert cependant pas seulement à investir les lieux d'une personnalité poétique, en les retirant du monde des références objectives. Elle contribue à sa manière au processus de fragmentation géographique et subjectif qui affecte l'univers de *La Presqu'île*. Par-dessus l'épaule de Simon, c'est l'auteur lui-même qui trace l'itinéraire et crée au fur et à mesure la carte-paysage de ce vagabondage où le plaisir de glisser en roue libre se mêle aux fantaisies très ouvertement sensuelles, si bien que *La* confère à la consultation des cartes et aux parcours qui en dérivent une tonalité générale de nature érotique.

Cette écriture si particulière porte en effet, plus que tout autre la marque personnelle de Julien Gracq. Il s'agit sans doute d'une nouvelle, mais, comme le note Jean-Louis Leutrat, dans ce texte, (et tout le recueil portant ce titre), Julien Gracq " a le sentiment que, désormais, il a " presque " rejoint la forme idéale, les textes précédents représentant autant d'approximations. Dans ce livre " il est presque lui. C'est aussi le livre où le romanesque et l'autobiographique se recouvrent " presque " ⁸⁹⁰. *La Presqu'île* s'organise en effet autour d'une matière directement issue de la vie, et recompose librement des sentiments, des impressions et des pensées qui appartiennent dans une large mesure à l'auteur. La situation elle-même semble provenir de faits réellement vécus par Julien Gracq, sans que le texte ne livre la moindre clef au lecteur perspicace. En ce sens, *La Presqu'île* est écrite dans un registre très voisin de celui des *Lettrines* et correspond, dans le registre de la fiction à un processus généralisé de mise en archipel du monde. Jean-Louis Leutrat en fait lui-même la remarque : " *Ainsi se présente La Presqu'île, une juxtaposition de sensations du " présent ", de un ou plusieurs souvenirs, de possibles envisagés, de " présent " de nouveau, et. D'une certaine manière, c'est la composition des Lettrines et de la plupart des textes récents de Gracq* " ⁸⁹¹.

Cette écriture s'incarne donc bien dans une attente qui meuble son désœuvrement par un parcours. Dès lors, en l'absence de tout autre moteur, le récit accorde aux paysages successifs une place fondamentale. Ce sont eux qui guident et rythment tous les mouvements intérieurs de Simon. Le rôle des paysages se manifeste explicitement dès les premières pages du périple en voiture, lorsque Simon quitte le Relais de Pen-Bé. La route de Bretagne ne présente alors que " *des lignes droites uniformes bordées de chênes et de marronniers déjà jaunis par septembre* " ⁸⁹², et communique à Simon une

⁸⁹⁰ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.143.

⁸⁹¹ *Id.*, p.143.

sourde impression de malaise : **“ les feuilles sèches pleuvaient sur l’asphalte, une à une, lentes d’abord et songeuses comme le pleur d’une voûte, puis emportées dans le cyclone des voitures rapides ; le tunnel des branches que creusait la perspective de la route s’embrumait dans le fond de leurs volées jaunes ”**⁸⁹³.

Tout l’itinéraire de Simon est contenu dans ces quelques lignes. C’est d’abord le parcours incertain qui le conduit graduellement à Kergrit, alors que le rendez-vous du soir est encore assez loin pour qu’il semble irréel, et peut-être même impossible. C’est ensuite le retour précipité à la gare de Brévenay, alors que la nuit est déjà tombée, et que Simon risque de manquer l’arrivée du rapide de 19h53. Après avoir traversé la morne ville de Pont-Réau, Simon prend la décision de rouler jusqu’à Kergrit. Ce changement de direction mobilise aussitôt sa volonté et ranime sa vitalité : **“ Dès qu’il commença à rouler sur la route de Kergrit, il se sentit inclus et presque baigné dans l’espace frais et ouvert ”**⁸⁹⁴. Ce sentiment d’unité retrouvée se prolonge jusqu’à Kergrit. Il s’exprime sur trois plans presque simultanés. Le plaisir du paysage traversé réveille en Simon des souvenirs d’autant plus vifs, qu’il chemine vers le pays de ses vacances d’enfant. C’est au cours de cette portion d’itinéraire que Simon mesure véritablement le vide creusé par l’absence d’Irmgard, pour le combler presque aussitôt par une série de représentations imaginaires de la jeune femme. Enfin, Simon retrouve le sentiment perdu de la présence au monde. C’est dans ce passage que Julien Gracq mentionne explicitement **“ la face de la terre ”**. L’expression révèle implicitement, sinon le sujet principal du récit, du moins le milieu essentiel qui l’organise et le conduit vers son terme. Dans ce passage, Simon oublie à nouveau Irmgard et vit à nouveau au seul rythme de la terre : **“ Quand il roulait beaucoup, et dévisageait un peu longtemps la face de la terre, il y avait toujours quelque chose en lui qui chantait toujours un ton au-dessus de l’accompagnement ”**⁸⁹⁵.

Parallèlement à la lecture en variation de la carte, et à l’évocation de l’absente selon des perspectives temporelles variables, le voyage se creuse d’un autre espace-temps qui est celui de la mémoire de Simon, et qui préfigure sur le mode fictif et éclaté les textes de rémoration personnelle que seront plus tard *Les Eaux étroites* et *La Forme d’une ville*. Ces multiples stratifications laissent elles aussi apparaître la trame déchirée du monde et le caractère fantasmagorique de sa saisie par la subjectivité. La présence fictive d’Irmgard, vue de profil, à la place du passager, cède effectivement la place au visage de la terre, la position du conducteur assis à la gauche de la passagère, séparant autant Simon de la jeune femme que le simple jeu de la représentation fantasmée. Même réellement assise auprès de lui, Irmgard aurait en effet conservé une autonomie irréductible, comme le révèle implicitement le souvenir de parcours précédents : **“ il entendit le bruit de la claque rieuse que sans cesser de regarder la route il donnait du bout des doigts sur**

⁸⁹² *La Presqu’île*, op. cit., p.426.

⁸⁹³ *Id.*, p.426.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p.429.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p.431.

la cuisse nue, et qui accompagnait le Pas sortable ! rituel – la réplique, rituelle aussi, qui glissait avec une moue sentencieuse d'écolière, de derrière la guérite des cheveux blonds embroussaillés où pointait seulement le bout du très petit nez⁸⁹⁶.

Irmgard ne peut être dévisagée, elle demeure hors d'atteinte, malgré le geste de familiarité sensuelle de Simon. En revanche, le contact avec le visage de la terre est un véritable face-à-face qui éveille aussitôt en Simon un sentiment de communion profonde. Quelque chose chante en lui et compose avec la musique du monde une étrange modulation polyphonique. C'est d'ailleurs un véritable "**chant de la terre**" qui célèbre les noces enfin réaccordées de l'homme et de la nature. Simon entonne en effet mentalement le "**cantique du Bocage**"⁸⁹⁷, et renoue ainsi avec les paysages élus de son enfance : "**Chaque tournant du chemin pousse une porte précautionneuse, et derrière vous une autre se referme. Paysage traversé comme une maison compliquée, une chambre après une chambre. (...) L'absence complète de repères. (...) Un labyrinthe vert**"⁸⁹⁸. Comme on le constate, le paysage de l'ancien bocage n'est pas seulement un territoire de la mémoire originnaire ; il intéresse aussi d'autres zones de la conscience, celles de l'unité retrouvée qui se manifeste dans *La Sieste en Flandre Hollandaise*. Mais cette unité n'est-elle même qu'un moment de l'espace-temps de ce circuit, tout comme l'évocation de la jeune femme est une bouffée de rêverie plutôt que la promesse solide d'un accomplissement.

La relation avec le paysage se caractérise en effet par d'incessantes flexions, qui sont, selon les cas, simple survol de la diversité ou au contraire, de véritables ruptures. Lorsque ces changements s'effectuent sans heurt, ils s'accompagnent d'un sentiment de dérive heureuse : "**Les tournants égrenaient un chapelet de mues fêtes solitaires ; il roulait sous l'éclairage changeant d'un ciel de nuages, passant en un instant, ans résistance du soleil à l'ombre**"⁸⁹⁹. Lorsque ces modifications interviennent brutalement ou présentent un paysage sans attrait, l'humeur de Simon en subit aussitôt l'effet négatif : "**Il reprit la route de Blossac de médiocre humeur. " On ferme ! " songeait-il, le front plissé, la bouche soucieuse**"⁹⁰⁰. Le texte marque subtilement cette secrète correspondance de l'espace et des sentiments : ainsi, les syllabes de " Blossac " trouvent un écho immédiat dans la " médiocre " humeur de Simon, par un jeu d'inversion presque anagrammatique.

Un peu plus loin, les perspectives de l'humeur, de la route et de la saison déclinante se fondent encore plus intimement : "**Il regardait sans joie cette débâcle précoce de l'automne qui cognait à la vitre. La terre semblait se vider de sa chaleur. La route tournait sous cette jonchée pâle à un violet froid ; il y lisait on ne sait quel présage**

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p.429.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p.431.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p.431.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p.428-429.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p.438.

triste et frileux ”⁹⁰¹. Le lecteur devine que ce présage intéresse directement la relation de Simon et d'Irmgard. Le paysage prophétise en quelque sorte l'impossibilité, sinon du rendez-vous lui-même, du moins de l'accord intérieur des deux amants. Mais le texte va plus loin, en suggérant que la responsabilité de cet éventuel échec incombe aussi au paysage, trop frileux, trop funèbre, pour favoriser l'union heureuse de Simon et Irmgard. Nous sommes alors très loin de la fusion avec l'essence révélée d'un monde portecteur vaguement angoissant, comme dans *La Sieste en Flandre hollandaise*, ou de l'élan euphorique d'*Aubrac*, à l'intérieur d'une diversité unifiée par l'accord amoureux et le jeu des cénesthésies assimilant la terre et la féminité.

Cette prophétie équivoque en forme d'interdit manquera d'ailleurs de se réaliser par deux fois à la fin du récit. La tentation d'oublier le rendez-vous se manifeste une première fois, lorsque Simon arrête sa voiture et respire l'air pénétrant des jardins nocturnes, au bas de la côte de Brévenay : “ **On n'attend personne, songea-t-il de nouveau. Le monde n'attend rien. Il se fit en lui une espèce de non-espoir paisible. La terre restait opaque ”**⁹⁰². Le “ non-espoir paisible ” est à l'image de l'expérience très particulière que Simon fait alors du monde. Certes, il vit un instant de stase, mais celui-ci ne débouche ni sur un ailleurs, ni sur une essence définitive de l'immanence seulement manifestée dans l'un de ses modes, ce qu'illustre la correspondance entre le suspens de l'inquiétude, la contempation des lieux et la certitude qu'Irmgard ne viendra pas. Une seconde fois, Simon manque de céder à l'appel de la terre, lorsqu'il s'engage dans le sentier qui borde la voie ferrée et s'éloigne progressivement de la gare : “ **Sitôt la voie franchie, les bruits espacés de la gare s'étouffèrent, et la nuit de la campagne se referma sur lui ”**⁹⁰³. Bientôt, dénaturant le sentiment de complétude, l'angoisse de l'attente cède la place à un souvenir où s'abolit presque complètement l'idée du rendez-vous avec Irmgard : “ (...) **tout à coup surgit l'image d'un petit hôtel des Landes, dans une nuit claire de cet été qui finissait...**). **Le dîner expédié, avant de regagner sa chambre, il était sorti pour une courte promenade (...) dès que la porte refermée eut soufflé la lumière violente, (...) son pas s'étouffa net dans le sable et il s'arrêta saisi (...). La marche sur le sable fin était parfaitement silencieuse, le monde sans craquement et sans écho, comme s'il eût été tapissé de neige (...). Un monde non pas mort, non pas même sommeillant, mais secoué, ressuyé de l'homme, balayant ses traces, étouffant ses bruits ”**⁹⁰⁴.

Ce passage montre à quel point deux tensions majeures orientent le parcours de Simon. L'attente du train du soir qui doit conduire Irmgard à Brévenay magnétise la surface du texte en lui communiquant une pulsation dramatique. L'appel de la terre travaille cependant le récit de l'intérieur, à la manière d'une basse profonde, et superpose sans cesse sa propre logique à celle de l'attente. Parfois, elle semble offrir un aliment à la

⁹⁰¹ *Ibid.*, p.438-439.

⁹⁰² *Ibid.*, p.484.

⁹⁰³ *Ibid.*, p.486.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p.487-488.

rêverie amoureuse de Simon qui projette sur le paysage la soirée qu'il se dispose à vivre avec Irmgard ; parfois la tristesse précocement automnale ou la laideur ordinaire de certains paysages semblent invalider la possibilité de la rencontre, parfois enfin, la toute puissance sereine du monde menace le désir de Simon, au point de lui faire oublier Irmgard, notamment pendant les dernières minutes qui le séparent de l'arrivée du train. Dans tous les cas, la terre occupe la place centrale dans ce récit. C'est elle qui prend presque littéralement en charge la longue demi-journée d'attente, en proposant ses paysages, ses routes, ses heures et son mystère, quant elle ne les impose pas subitement au voyageur surpris. En ce sens *La Presqu'île* est bien le récit de la face mobile de la terre, se révélant en sa diversité. La discontinuité des paysages répond à l'instabilité d'humeur du voyageur, et semble même la commander, comme si l'incertitude de Simon n'était que le reflet existentiel du morcellement du monde. Le voyageur gracquien ne prétend pas unir la diversité du monde dans une totalité supérieure, même si l'émergence de la terre à la surface de certains paysages peut le laisser croire.

Tout au contraire, chaque paysage vaut pour lui-même. Il est un monde irréductible, et c'est chaque fois dans un lieu et une expérience nouvelle que la terre se dévoile et se laisse dévisager. Les paysages sont à eux-mêmes leur propre essence, et ne relèvent jamais d'une totalité supérieure qui les engloberait et les justifierait a priori. Des paysages peuvent présenter des similitudes ou faire vibrer les mêmes fibres dans la conscience du voyageur ou de l'écrivain, ils ne constituent pas moins des îlots distincts, si bien qu'il faudrait plutôt parler à leur sujet d'une mise en archipel des paysages, plutôt que d'une identification par types. Un même paysage peut d'ailleurs révéler une trame discontinue et se diviser en autant de fragments solitaires qui s'opposent les uns aux autres, ou se contentent de signaler leur singularité à la conscience qui les traverse et les contemple, notamment dans *La Presqu'île*.

La face de la terre naît justement de ce tissu disparate et ne cesse de se transformer selon les heures et les lieux qui l'incarnent. La passion cartographique des personnages et de leur auteur en offre une preuve très singulière, dans la mesure où lire une carte, que celle-ci monte à la surface du paysage, comme dans le *Balcon en forêt*, ou soit la projection de l'espace dans le plan d'une représentation tracée par l'homme, revient toujours à dessiner un réseau de figures essentielles qui sont autant de visages schématiques. Enfin, le monde n'est pas seulement une extériorité neutre où l'esprit et le corps circuleraient comme de simples visiteurs indifférents. Si Julien Gracq parle de restaurer les "**noces rompues**" de l'homme avec la terre, c'est bien que le désir se projette et s'incarne dans le monde. Or, comme l'indique Jean-Louis Leutrat, ce désir et son incarnation nomade tissent un paysage en patchwork, où abondent les figures du manque qui soulignent encore s'il le fallait le caractère fragmenté du monde. Les dérivations du parcours sont autant de signes de cet état de fait. De même, Simon subit en lui-même l'ouverture de "**petits précipices intimes**"⁹⁰⁵. A ces effondrements subjectifs qui rompent le tissu psychique de sa journée correspondent des signes du paysage, à l'image de "**l'église sans clocher de Malassac**"⁹⁰⁶. Mais la plus étrange de

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p.465.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p.437.

ces figures de vide et de coupure est encore celle de la gentilhommière arasée que Simon découvre à l'occasion d'un de ses nombreux arrêts dans la campagne, et dont les murs ont été “ **soigneusement, impeccablement rasés jusqu'au sol** ”⁹⁰⁷.

Cette ruine surprenante circonscrite par un “ **cordon de belles de jour encore intact** ” frissonnant “ **dans le vent de mer, nu et fragile, au pied du fantôme de mur qui ne l'abritait plus** ”⁹⁰⁸, et qui donne à la clairière quelque chose de sinistre, renvoie non seulement au spectre du “ **Château Périlleux** ”, Montsalvage de la Table Ronde, dont la réminiscence s'éveille quelques pages plus loin⁹⁰⁹, mais tisse un lien occulte avec la figure d'Irmgard dont Simon se complait à soulever “ **les cheveux lourds pour découvrir la nacrure de la fraîche lisière rasée, promener sur le chaume dru qui gardait encore le luisant de l'acier un doigt qu'aiguisaient brusquement, en faisant passer en lui une petite vague sensuelle, les deux mots de coupe au rasoir ; il ne pouvait se retenir de mordiller cette peau, plus nue d'avoir été sous la lame, avec une faim très trouble ; Anne Boleyn et Marie Stuart, la chair blanche des belles aristocrates de la guillotine, s'éveillaient vaguement sous ce doigt envoûté** ”⁹¹⁰. Jean-Louis Leutrat a admirablement commenté ces images du “ **cou coupé** ” et les a mises en relation avec d'autres figures similaires dans l'oeuvre de Julien Gracq⁹¹¹.

Le jeu d'écho qui se tisse ainsi autour des figures du coupé et de la déchirure correspond à l'évidence à une fantasmagorie sadienne qui participe elle aussi du processus de morcellement du paysage. Mais ce n'est pas tout. Jean-Louis Leutrat a également montré que le prologue de *La Presqu'île* se livre à une “ **tranquille subversion de certaines procédures romanesques de ce siècle** ”⁹¹², et plus particulièrement de l'écriture d'Alain Robbe-Grillet. Or, Jean-Louis Leutrat précise que “ **Simon entreprend un périple circulaire** ”⁹¹³, qui n'est pas sans rappeler le parcours en forme de huit, accompli par le héros du *Voyeur*, roman dont Jean-Louis Leutrat rappelle que “ **Gracq (avait) dit à Jean-René Huguenin (en avoir apprécié) l'érotisme glacé** ”⁹¹⁴, même s'il devait plus tard rejeter l'écriture néo romanesque.

Quelque chose de cette fascination passe en effet dans *La Presqu'île*, plus qu'à l'état de simple parodie exprimée dans les pages liminaires. L'analogie entre les prénoms de

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p.440.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p.440.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p.442.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p.433.

⁹¹¹ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.46-47.

⁹¹² *Id.*, p.136.

⁹¹³ *Ibid.*, p.142.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p.135.

Simon et de Mathias, le mode de parcours semé de vides, la focalisation sadienne de la conscience sur les figures féminines, le rappel de ces figures dans de véritables instants de manifestation fantasmagorique, le voyeurisme de Simon qui se complait à observer “ **par une fenêtre ouverte ; dans la pénombre fraîche et encombrée, (...) une fille jolie et jeune – cambrée dans son bikini devant la glace de l’armoire Lévitán – qui chantonne en soulevant ses cheveux sur la nuque de ses deux bras levés** ”⁹¹⁵, la représentaiton d'Irmgard en amoureuse, qui lui fait songer : “ **Elle ne se donne pas vraiment ; elle se livre** ”⁹¹⁶ ; tout indique que l'écriture de *La Presqu'île* résonne avec *Le Voyeur* et déploie pour son propre compte, de façon certes fort différente, une version personnelle du roman de Robbe-Grillet réduit à l'état de nouvelle.

Mais que tirer d'une telle similitude ? Elle indique bien évidemment que l'oeuvre de Julien Gracq n'est pas figée dans l'en-deçà du temps littéraire, mais participe pleinement, à sa manière, de l'aventure de l'écriture dans la seconde moitié du vingtième siècle. Elle indique surtout que le paysage gracquien subit ici les mêmes opérations de déchirure et d'arrachement, certes de façon plus ténue, moins ouvertement sexuelle, que celui du *Voyeur* ouvert de l'intérieur par la subjectivité inquiétante, et peut-être criminelle de Mathias. Les deux parcours scandent et découpent le monde selon la logique d'un horaire. Ils conduisent, l'un autour d'un île, l'autre d'une presqu'île, oeuvrant l'espace à partir de la subjectivité désirante. Cependant, outre que leur sujet n'est évidemment pas le même, les deux textes ne proposent pas la même expérience du monde. Celle de Matthias demeure à distance et n'envisage le réel fantasmagique qu'elle traverse que de manière abstraite, dans une perspective qui est celle de *L'Etranger* de Camus, comme Alain Robbe-Grillet ne cessera de le répéter par la suite, aussi bien dans *Pour un nouveau roman*, que dans les sections théoriques des *Romanesques*. L'incertitude de la présence au monde s'y révèle comme inhumanité fondamentale des lieux et des choses, à l'image des longues descriptions marquant l'approche du bateau dans les premières pages du *Voyeur*. Cet objectivisme glacé n'autorise pas la conscience à habiter le monde autrement qu'en le décrivant et en projetant sur lui à vide les figures de son imaginaire pulsionnel – l'image du graffiti en forme de huit sur le quai de débarquement – ou en le redoublant d'une copie parodique et cruelle – les dessins de mouettes auquel se livrait Matthias dans son enfance.

A l'opposé, la relation de la conscience avec le monde est, dans *La Presqu'île*, tissée sur le mode du pacte précaire. Il arrive en effet que les choses prennent une soudaine figure d'étrangeté distante, comme pendant la traversée du Marais Gât, il arrive aussi que se renoue le lien, par exemple à l'occasion d'une embellie : (...) le soleil avait reparu ; il regardait la route s'allonger dans la lumière déjà presque jaune, dentelée de l'autre par les ombres nettes et aiguës de quatre heures, soudain invitantes comme une femme à l'ombre, étendue de tout son long au travers de la terre offerte. “ La bonne route... ” songea-t-il – et il se fit en lui une embellie qui le décida ”⁹¹⁷.

⁹¹⁵ *La Presqu'île*, op. cit., p.455.

⁹¹⁶ *Id.*, p.461.

⁹¹⁷ *Ibid*, op. cit., p.447.

Le monde, même troué et parfois traversé d'angoissante vacance, demeure amical et ouvert au voyageur qui s'y aventure. Il est d'ailleurs significatif que dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet dénonce ce qu'il considère l'anthropomorphisme trompeur de la poésie de Francis Ponge, quand de son côté, Julien Gracq célèbre chez cet auteur " une oeuvre amicale " ⁹¹⁸. Déchirures et béances ne sont donc pas seulement des signes du manque, mais des figures de la possibilité qui permettent à l'esprit de s'engouffrer dans l'espace du monde et d'y circuler, à l'image du parcours de Simon qui ne se tisse et ne devient possible qu'autour de ce manque qu'est l'arrivée différée d'Irmgard. En ce sens, on peut dire comme Jean-Louis Leutrat, que "Simon (...) tisse à sa façon dans sa tête la robe d'Irmgard, " dansante et légère sous la buée des lampes ". Quand à Gracq, il tresse un texte avec des mots parmi lesquels, en premier, ceux de la couture et, plus largement, du domaine des tissus " ⁹¹⁹.

2) Les paysages en archipel

Dans la notice des *Lettrines*, Bernhild Boie souligne combien les formes stylistiques et les sujets de ces deux volumes sont variés. L'écriture de Julien Gracq ne cesse de changer de rythme, de forme et de direction. Elle devient souvent fragmentaire, et passe d'un sujet à l'autre sans ordre thématique défini. Ainsi, les premières pages de *Lettrines* présentent successivement, le Musée de l'or de Bogota, le musée Dobrée de Nantes, la police de l'époque de Fouché, les mensonges de la mémoire historique française, les poètes du mouvement de la Réforme en France, et la relation générale de la littérature avec l'Histoire, dans un passage curieusement consacré à l'évolution et à la disparition de l'esclavage. Plus loin, les descriptions de paysages singuliers alternent avec les considérations sur l'Histoire, la guerre et la littérature. Ainsi, de la page 162 à la page 163, une série de fragments d'inégale longueur évoque les paysages des Hautes-Alpes aux environs de La Grave, le côté nord de Venise, la littérature pacifiste d'après-guerre, et la place tenue par le cérémonial des cadeaux dans le *Journal* de Jünger. Tout le volume obéit aux mêmes lois d'incertitude thématique.

Dans *Lettrines 2*, cette organisation singulière se rassemble cependant en une suite de parties regroupant des sujets voisins sous un même titre. Ainsi, *Amérique* rassemble les textes concernant le voyage accompli aux Etats-Unis pendant l'été 1970. Même si l'auteur suit l'ordre chronologique de son voyage, il ne relie les différents fragments par aucun fil continu. On est loin du voyage américain de Chateaubriand, tel qu'il est raconté dans les *Mémoires d'outre-tombe*. La partie intitulée *Europe* est tout aussi variée, dans la mesure où elle circule à travers les différents pays européens visités par l'auteur, sans nul souci de l'ordre chronologique dans lequel ont eu lieu ces voyages. L'auteur circule simplement du Portugal vers la Scandinavie et regroupe à chaque fois des descriptions et des impressions fragmentaires qui composent un archipel de petits textes.

Julien Gracq laisse délibérément subsister de nombreux vides dans la carte

⁹¹⁸ Francis Ponge. *Une oeuvre amicale*, op. cit., Pl, p.1180.

⁹¹⁹ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, op. cit., p.142.

européenne, comme dans la chronologie de ses voyages. Il est en effet question de L'Espagne, du Portugal, de l'Angleterre, du Danemark, de la Suède et de la Norvège, mais jamais de l'Allemagne, de l'Italie, ni même, si ce n'est dans une simple allusion, de la Hollande. La séquence *Chemins et rues*, par laquelle commence *Lettrines 2*, est sans doute la plus disparate de l'ouvrage. Les premiers textes concernent sans doute Paris et ses environs, mais, très vite, l'unité relative de l'espace se relâche pour éclater définitivement à partir de la page 267. On circule alors des Landes, au plateau de Millevaches, puis dans la plaine du Roussillon, avant de rejoindre un train de banlieue en route pour Saint-Germain-en-Laye.

Le voyage fragmenté recommence page 270 et se poursuit à travers la Beauce, passe par la pointe du Raz, revient à Nantes après un détour à l'île de Ré, et saute à nouveau jusqu'à la plaine du Rhin vers Neuf-Brisach. Cet itinéraire en zigzags se poursuit encore pendant 10 pages et s'achève par une évocation des "routes de la guerre". Mais il n'atteint cependant pas son terme, car il rejaillit finalement dans une méditation poétique inspirée par la fascination des lointains indéfinis et des songes suscités par l'appel d'un ailleurs introuvable et sans cesse relancé devant les pas du voyageur : "**On ne parlait guère vraiment qu'à table, où les thèmes obligés du repos du guerrier chassaient les fantômes – dès que la pensée allait son train toute seule, elle glissait hors du droit fil du temps et se jetait vers les traverses : Ailleurs, Autrement, remplaçaient Bientôt**"⁹²⁰.

Dans les *Carnets du grand chemin*, Julien Gracq adopte une autre forme de désorganisation structurée. Il renonce aux parties explicitement titrées et laisse flotter les textes entre quelques repères généraux qui se découvrent à la lecture. Comme le signale Claude Douguin dans sa notice, "**Le livre ne s'organise guère en lignes de force, il dispose des masses qui se délimitent d'elles-mêmes et s'entraînent l'une l'autre par attraction. L'évocation de sites et de paysages constitue la première de ces masses, de loin la plus fréquente, au point qu'elle suffit déjà à différencier le livre des Lettrines où ces motifs se montraient plus épisodiques. Au fur et à mesure que vont s'enclencher les souvenirs personnels, les réflexions historiques, les remarques littéraires, les limites vont s'estomper, les contours des ensembles peu à peu disparaître. L'auteur, passé le magnifique repère que constituent les lieux, s'est assez vite découragé de jouer de la règle et du crayon : il a fait confiance aux ramifications de chaque fragment, qui débordaient leurs zones et allaient irriguer les voisines**"⁹²¹.

Les premières pages des *Carnets* intéressent en effet des paysages français : un village de Sologne, le val jurassien qui sépare Les Rousses et Bois-d'Amont, la route qui va de Fumel à Périgueux, le village vosgien de Lapoutroie. Plus loin, de longues séquences évoqueront successivement un voyage dans "**les pays du sud de la Garonne**", p.959-965, les routes du Massif Central, p.970-980, et les forêts de pin des Landes, p.1002-1007, véritable équivalent gracquien du célèbre *Carnet du bois de pins*,

⁹²⁰ *Id.*, p.285.

⁹²¹ Notice des *Carnets du grand chemin*, p.1623.

de Francis Ponge. Cependant, dès la page 944, l'espace des paysages français éclate une première fois : Julien Gracq consacre successivement deux fragments à Lucerne et aux routes secondaires d'Espagne. D'autres échappées interrompent encore la trame des paysages français. Il serait fastidieux et inutile d'en donner la liste exhaustive. On peut cependant retenir quelques points de passages situés à très grande distance les uns des autres : Bruxelles, p.958, les forêts du Wisconsin, p.965 ou encore, la Slovénie, p.1000.

On voit donc que Julien Gracq collectionne les paysages comme il les parcourt : avec avidité, goût de la nouveauté, souci de la singularité. Cette esthétique fragmentaire donne naissance à une écriture spécifique. Chaque lieu, qu'il se réduise à la simple vue d'un village, ou qu'il intéresse un vaste panorama ouvert à l'infini, fait l'objet d'une attention particulière à l'intérieur d'un texte achevé. La situation commande chaque fois un style propre à rendre compte du lieu et de l'élan du voyageur qui le traverse. Dans la notice des *Lettrines*, Bernhild Boie mentionne quelques traits caractéristiques de cette écriture : **“ L'usage des deux-points – qui n'a pas ici la fonction d'articuler la logique, mais doit plutôt rendre visible un glissement, le “ bougé ” d'une idée, d'une perception, et l'élosion qu'ils exigent – s'observe tout au long des Lettrines ”**⁹²².

Bernhild Boie prend notamment l'exemple du texte consacré à la Planèze de Salers : **“ Planèze de Salers au soleil de six heures : longues pentes nues et molles montant vers les dents volcaniques : le soleil, plus que sur la planèze de Saint-Flour moins bien exposée, dore merveilleusement les couleurs du chaume sec ; le gazon est luisant et lustré comme une robe de pur-sang. Le silence de la nuit au milieu des pâturages garde quelque chose de domestique ; les clarines des vaches par moments s'éveillent et tintent faiblement : rien de plus frais et de plus naïf que ces rêves bovins carillonnés ”**⁹²³. Bernhild Boie note à propos de ce passage que **“ Les deux-points signalent une transformation et un changement de direction dans la pensée ou la vision ”**⁹²⁴.

Le paysage est donc mobile. Il n'apparaît pas dans ce que la tradition descriptive nomme un tableau. Il se constitue au contraire par une série de glissements qui sont autant ceux du regard, du corps qui se déplace, que ceux de l'heure. En effet, le texte n'épouse pas ici la lente coulée de la durée, mais il saute capricieusement d'un fragment de temps vers l'autre ; on passe ainsi subitement du **“ soleil de six heures ”** au **“ silence de la nuit ”**. Seul un point et la coupure du texte en deux phrases matérialisent ce saut temporel, sur le plan stylistique. Le paysage se réduit finalement à une série de notes brèves qui ne prétendent pas le décrire exhaustivement, mais esquisser ses données essentielles, à la manière d'un peintre. Il en résulte une sorte de schéma vivant dont les éléments sont autant de signes emblématiques.

Parfois, le texte se concentre au contraire jusqu'à l'abstraction. C'est notamment le cas d'un fragment des *Carnets du grand chemin* : **“ Le matin, quand je m'éveille au**

⁹²² Notice des *Lettrines*, p.1338.

⁹²³ *Lettrines 2, op. cit.*, p.257-258.

⁹²⁴ Notice des *Lettrines*, op. cit., p.1338.

soleil déjà levé et que la marée est haute, il se fait sous mon balcon un remue-ménage profus de grandes eaux contre les rocs qui est le fracas même de la fraîcheur, et qui douche le réveil à pleins seaux comme l'éclaboussement de la cascade ”⁹²⁵. Ici, la phrase d'une seule coulée suit avec souplesse le fracas et le mouvement rejaillissant des eaux agitées sous la maison de Sion. Son extrême flexibilité, sa longueur et les nombreux jeux d'allitérations et d'assonances qui la rythment d'échos variés finissent par en pulvériser le sens, à l'instar de l'écume dispersée dans l'air. Les mots et les sons s'associent et s'appellent de proche en proche, donnant ainsi le sentiment d'une écriture improvisée qui aurait la puissance et l'agilité des vagues. C'est ainsi que la “ **fraîcheur qui douche le réveil à pleins seaux comme l'éclaboussement de la cascade** ” entraîne l'évocation du “ **bruit du torrent, que j'aimais tant dans les nuits des Alpes** ”, et rejaillit plus tard dans l'évocation des baignades matinales : “ **c'est là que gît pour moi l'invitation profonde au bain, qui est invitation aux ébats rejaillissants des marsouins et des dauphins, à l'aspersion, au recrachement, à la rupture et à l'éclaboussement des eaux réjouies aux jeux divins des Tritons, qui n'ont d'objet que l'exaltation de l'élément immensément saccageable et violable** ”

⁹²⁶. Dans la notice des *Lettrines*, Bernhild Boie relève cette vitesse stylistique et signale que, de l'aveu même de Julien Gracq, la plupart des textes brefs des *Lettrines* et des *Carnets du grand chemin* ont été rédigés en peu de temps, dans l'espace d'une heure ou d'une après-midi, exception étant évidemment faite des séquences plus longues, comme par exemple les récits de voyage dans le Massif Central ou le Sud-Ouest. L'auteur s'est contenté de leur apporter quelques corrections et de les épurer, mais pour aucun des fragments finalement publiés, il ne s'est autorisé de réécriture intégrale et laborieuse.

L'effacement relatif de la cohérence verbale et la succession ininterrompue des substantifs homophones, vaporisent peu à peu le sens. Le paysage liquide échappe aux lois de la notation esquissée comme à celles de la description, et donne naissance à un véritable poème en prose qui rappelle à certains égards l'évocation presque abstraite du rivage méditerranéen dans *Bord de la mer et schistes à Collioure*, d'André Frénaud : “

L'immobilité sans cesse renouvelée, qui tremble. / La clarté chevelue de l'éphémère dans l'épaisseur hésitante. / Petits grouillements enfouis entre les continents miniatures. / Le cheminement du sang ferrugineux dans la pierre. / Le mouvement de mon sang qui s'y reconnaît. / Tous les éléments qui s'échangent font une buée / dans l'air solennel, endorment la mer ”⁹²⁷.

Certes, Julien Gracq n'est pas ici hanté par l'angoisse de la mort et ne lit pas dans le mouvement des eaux pulvérisées une manifestation de l'instabilité universelle des êtres et des choses ; tout au contraire, le paysage des vagues matinales enclenche une écriture de la force vitale, pour laquelle les bains de mer sont des jeux érotiques violents. Il n'en reste pas moins que les deux textes parviennent à suggérer un paysage travaillé par le puissant dynamisme des vagues qui le battent, le pulvérisent, en se brisant elles-mêmes

⁹²⁵ *Carnets du grand chemin, op. cit.*, p.1007.

⁹²⁶ *Id.*, p.1007-1008.

⁹²⁷ André Frénaud, *Lieux d'approche*, in *Il n'y a pas de Paradis*, Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1967, p.91-92.

contre la côte. D'une manière générale, les paysages marins de Julien Gracq manifestent souvent le même goût de l'énergie vitale des éléments.

Si l'homme doit renouer les “ *noces rompues* ” avec la terre, il semble qu'il n'ait jamais brisé le pacte érotique qui l'unit aux vagues et à la mer, et retrouve toujours à sa disposition la même complicité fougueuse avec les eaux marines. On le constate déjà dans les premières pages d'*Un beau ténébreux*, lorsque Gérard se laisse fasciner à vide par la violence inextinguible des vagues. Le même sentiment d'enthousiasme sensuel reparait dans *Lettrines 2*, à l'occasion de la séquence intitulée *Marines* : “ ***tout est mouvement, animation, alacrité joyeuse et joueuse. Il est dix heures : à côté de la jeunesse, de la lumière de la mer, la lumière sur les arbres et les maisons de la côte semble déjà mûre et vieillie ; les royaumes du matin se rafraîchissent et se prolongent sur les vagues ; on est presque surpris de ne pas voir marsouins et dauphins s'ébattre et matérialiser une si exaltante jubilation*** ”⁹²⁸. Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il oppose la vitalité marine et l'immobilité presque funèbre de la côte, par l'intermédiaire des états de la lumière et des mouvements des vagues. La mer est donc à cet égard une anti-terre que n'affecte pas la pesanteur des heures déjà écoulées. Comme dans le fragment des *Carnets* consacré aux jeux des eaux pulvérisées, la mer est une invitation à la jouissance et se peuple, sinon de créatures mythologiques ou semi fabuleuses, du moins de leur présence imaginaire.

Dans d'autres textes de *Marines*, la mer présente une face plus étrange, mais elle reste toujours chargée d'une sensualité ardente qui ne demande qu'à éclater : “ ***sous ce rideau coule une mer huileuse et alourdie qui en approchant du rivage se plisse comme un brocart en longues et lisses ondulations soyeuses. Le vent de terre les écrête à l'instant de déferler et leur arrache comme à une dune une crinière crissante*** ”⁹²⁹. Les associations tissent un réseau d'images et de sonorités qui préparent graduellement l'image finale. La mer coule en effet sous un rideau de brume nimbée de “ ***soleil japonais, rouge et rétréci*** ”. Elle est d'abord “huileuse et alourdie”, mais manifeste bientôt les qualités d'une étoffe. Elle se plisse à l'approche du rivage et devient soudain semblable à un brocart tissé de longues vagues soyeuses. La métamorphose s'achève alors grâce à la brusque irruption du vent de terre qui arrache à cette matière sensuelle une sorte de crinière de Méduse. Ainsi, par une succession de glissements insidieux, suivis d'une attaque presque amoureuse, la mer traverse une série d'états qui la féminisent et l'érotisent, sans jamais l'incarner dans une figure définitive. On ne s'étonne donc pas, quand quelques pages après surgit une femme solitaire sur le bord d'une plage. Il faut transcrire intégralement ce texte pour mieux en mesurer la saveur singulière : “ ***La plage entièrement déserte de l'heure du dîner, au moment où le crépuscule s'assombrit. Très grande, élancée, très bien faite, les cheveux dénoués, les bras nus, la taille serrée dans une de ces longues jupes de gitane aux bandes biaisées qui sont à la mode cette année et qui traînent fastueusement sur le sable, une femme toute seule, faisant jouer avec ostentation ses hanches l'une après l'autre et renversant parfois le visage d'un mouvement voluptueux du cou, s'avance*** ”

⁹²⁸ *Lettrines 2, op. cit.*, p.366-367.

⁹²⁹ *Id.*, p.364-365.

vers la mer à pas très lents, avec la démarche théâtralissime d'une cantatrice qui marche vers la rampe dans l'aria du troisième acte. Il y avait dans ce jeu du seul mimé devant l'étendue vide une impudeur tellement déployée qu'elle en devenait envoûtante ; aucun miroir au monde, on le sentait, aucun amant n'eût pu suffire à une telle gloutonnerie narcissique : elle marchait pour la mer ”⁹³⁰.

Bien que ce court passage semble faire exception dans la vaste collection des paysages gracquiens, il révèle beaucoup plus que ce que montre sa surface. Outre l'allusion évidente à Patrice de La Tour du Pin⁹³¹, ce texte éveille d'autres échos, qui ne doivent pas tous à la volonté de l'auteur. Il y a en effet dans cette scène quelque chose d'inconsciemment durassien. La situation de la promeneuse anonyme, le style des premières lignes et de la conclusion semblent en effet appartenir, dans une certaine mesure, à l'univers de Marguerite Duras. On pense aussi à l'écrivain japonais Kawabata Yasunari, particulièrement pour cette raison que le texte se constitue en une sorte de minuscule récit dans lequel rien de décisif ni de clairement interprétable ne se produise. Kawabata est en effet le créateur d'un genre littéraire inédit. Il s'agit du “ roman miniature ”, ou, selon la traduction littérale du terme japonais, des “ romans qui se tiennent dans le creux de la main ”.

Selon Fujimori Bunkichi, le “ **roman miniature** ” consiste souvent en un simple “ **épisode qui suggère un arrière-plan beaucoup plus vaste et complexe. Parfois, c'est l'esquisse rapide de toute une intrigue, sous l'apparence d'un plan de roman. Quelquefois, ce n'est qu'un refrain développé autour d'une idée, d'un thème, d'une image, ou même à partir d'un simple mot** ”⁹³².

Cette dernière définition convient davantage que les précédentes à l'atmosphère et la substance du texte de Gracq. L'auteur des *Lettrines* ignore peut-être tout de l'oeuvre de Kawabata, et même s'il la connaît, il est douteux qu'elle lui ait inspiré une manière de voir et d'écrire. La ressemblance à distance entre la marine à la promeneuse de *Lettrines 2* et les “ romans miniatures ” de Kawabata est sans doute fortuite ; elle n'éclaire pas moins certains aspects insoupçonnés des fragments gracquiens. Julien Gracq a déclaré à plusieurs reprises combien l'écriture romanesque peut devenir pesante, en raison de la longue durée qu'elle implique. Il s'en explique notamment dans *En lisant en écrivant* : “ **C'est la lenteur de l'art d'écrire, dans son exécution mécanique, qui depuis des années déjà me rebute parfois et me décourage. (...) Ce que j'envie aux peintres et aux sculpteurs, ce qui rend (du moins je l'imagine tel) leur travail si sensuellement jubilant et régulier, c'est l'absence complète de ces temps morts – si minimes soient-ils - c'est le miracle d'économie, le feed-back de la touche ou du coup de ciseau, qui dans un seul mouvement à la fois crée, fixe et corrige** ”⁹³³.

⁹³⁰ *Ibid.*, p.366-368.

⁹³¹ *Le Jeu du seul* est en effet le titre d'un recueil poétique de Patrice de La Tour du Pin, paru en 1946

⁹³² Yasunari Kawabata, *Romans et Nouvelles*, Collection Classiques modernes, Le livre de Poche, Paris, 1999, p.14.

⁹³³ *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, PII, p.556.

Dans l'entretien filmé réalisé en 1995 avec Michel Mitrani, il revient sur cette lenteur de l'écriture romanesque, et justifie par elle le choix des textes fragmentaires qui jalonnent son oeuvre à partir des *Lettrines* et conduisent à l'abandon de la fiction après les nouvelles de *La Presqu'île*. Il n'en reste pas moins que les textes brefs ne sont jamais de simples séries de descriptions. Un suspens d'écriture les anime toujours, ne serait-ce qu'à travers une certaine manière de faire jouer l'écriture, dans des séries d'élan rapides vers un but retardé, comme dans le texte consacré à la planèze de Salers, ou dans les systèmes de rejets successifs qui emportent le lecteur dans leur sillage, comme dans l'évocation des vagues matinales à Sion.

Rares sont les fragments qui font apparaître une figure humaine et la mettent en scène dans une situation précise, quoique suspendue par une contemplation à distance. La marine à la promeneuse solitaire est un exemple très singulier de cette manière. Les linéaments d'un récit latent y apparaissent sans se développer, et c'est précisément de cette indétermination active que naît tout le mystère de cette scène. On n'en saura pas plus, ni de la promeneuse anonyme, ni finalement du regard qui l'observe, mais si l'on songe aux promeneurs rencontrés par Gérard sur la grève de Kérantec, dès la première page d'*Un beau ténébreux*⁹³⁴, et si l'on se souvient aussi de leur rôle annonciateur, on est en droit d'imaginer le parti narratif que Julien Gracq aurait pu tirer de la promeneuse anonyme de *Lettrines 2*.

Le mystère de la promeneuse rappelle aussi l'univers de Kawabata pour d'autres raisons. A l'instar des narrateurs masculins des romans de l'écrivain japonais, le narrateur de cette marine observe secrètement la solitude d'une femme ; la promenade de l'inconnue devient alors une mystérieuse épiphanie de sensualité et de beauté. On ne saura rien de cette femme, sinon l'apparition théâtrale qui fait songer à la démarche des geishas et des actrices qui peuplent justement les romans de Kawabata. C'est aussi en cela que ce texte de quelques lignes devient l'équivalent d'un récit suspendu.

Dans la plupart des textes des *Lettrines* ou des *Carnets*, la situation est encore plus épurée : elle se réduit à la circulation du voyageur qu'est Julien Gracq. Le paysage est révélé selon le point de vue exclusif de l'écrivain qui en habite l'espace et s'y déplace. Il ne s'agit presque jamais de récits au sens propre du terme, sauf dans le cas où Julien Gracq revisite ses souvenirs de combattant et raconte l'étrange épopée de la drôle de guerre et de l'invasion de mai juin 40. Beaucoup de ces textes sont en fait de véritables poèmes en prose. Toutefois, l'écriture de Julien Gracq leur donne une vitesse intérieure que Bernhild Boie a très finement analysée dans sa notice des *Lettrines*. Elle remarque notamment que le travail sur la syntaxe crée un élan singulier “ **qui donne au lecteur l'impression d'être chaque fois précipité dans le texte plutôt que de l'approcher** ”⁹³⁵.

⁹³⁴ “ Une fille cependant, toute seule, suivait le bord de la grève, à contresens du courant de la fourmilière. Très désœuvrée, lente et nonchalante – se baissant parfois pour ramasser un coquillage, une épave – ou bien regardant vaguement vers le large, et à ce moment toujours ses mains venaient se poser bêtement sur ses hanches – quelle pensée bien à soi dans cette tête rustique ? ”, *Un beau ténébreux*, op. cit., Pl, p.104. La promeneuse de *Lettrines 2* semble être une version moderne et plus captivante de la jeune fille de Kérantec. Le lecteur se pose à son sujet les mêmes questions que Gérard, même si l'interprétation du narrateur anonyme leur fournit des éléments de réponses. Loin de répondre, l'interprétation du narrateur relance d'ailleurs les questions et leur donne la forme du rêve.

Le texte donne parfois le sentiment d'être déjà en mouvement, lorsqu'il se fixe sur la page, si bien que le lecteur est aussitôt saisi dans le sillage d'une pensée qui l'emporte : "**La route plonge et zigzague dans le pli creusé de la forêt et soudain se transforme en une rue de village pavée en lit de torrent**"⁹³⁶.

La description jaillit dès les premiers mots et fait circuler ses images avec une rare énergie. L'évocation de ce fragment de montagne vosgienne dévale littéralement la rue pavée du village et répète toutes les métamorphoses du paysage, dans l'espace accéléré de deux phrases. L'article défini par lequel s'ouvre ce passage prend le lecteur au dépourvu en le plaçant sans nulle préparation, au beau milieu d'une route inconnue de lui, que l'auteur lui fait dévaler à tombeau ouvert. L'écrivain joue ici le rôle d'Allan qui conduit à très vive allure dans les lacets de Kérantec, dévoilant et animant pour ses passagers, le paysage vertigineux des falaises surplombant le "**miroir plan de la mer**"⁹³⁷. La phrase entre en effet dans le village avec la souplesse violente de la voiture de sport argentée du beau ténébreux. Le nom du village n'apparaît d'ailleurs qu'à la fin de cette description torrentielle, moins comme la définition d'un lieu par son toponyme, que sous la forme d'un élément synthétique surgissant finalement du texte, comme une pierre violemment roulée et sculptée par une cascade qui la projette en avant : "**c'est Lapoutroie, sur le versant alsacien des Vosges**"⁹³⁸.

Ailleurs, cette précipitation du paysage s'adosse au rebord d'un simple nom de lieu, à la manière d'un nageur plongeant dans l'eau et propulsant d'emblée son corps tendu, le plus loin possible du bord : "**Ajaccio : plage de l'Adriane. Nous quittions la ville le matin par le car ; nous établissions nos quartiers dans un petit bar de la plage. On y bourdonnait à midi sur le sable, à l'ombre d'un grêle parasol, mais excellemment, de poisson grillé et de fruits, dans le bourdonnement des guêpes de la canicule**"⁹³⁹. Le pronom personnel joue ici le même rôle que l'article défini du fragment précédent. Nous sommes d'emblée jetés dans les habitudes quelque peu frénétiques d'un petit groupe de vacanciers. On ignore d'ailleurs leur nombre, pas plus qu'on ne sait de qui il s'agit : sans doute s'agit-il d'un couple formé par l'auteur et une femme non identifiée, peut-être d'une petite société d'amis. L'absence de tout repère temporel précis, l'usage immédiat du passé simple, le choix même du verbe "quitter" qui semble dire : "au commencement était le départ" ; tous les éléments syntaxiques et lexicaux de cette phrase contribuent à créer un sentiment d'existence sans attaches à laquelle seul importe son élan.

La suite du texte accumule les formules brèves, les changements d'heure et de jour, les indices de mouvement fiévreux et la notation de nombreuses sensations intenses : "

⁹³⁵ Notice des *Lettrines*, *op. cit.*, p.1337.

⁹³⁶ *Carnets du grand chemin*, *op. cit.*, p.943.

⁹³⁷ *Un beau ténébreux*, *op. cit.*, Pl, p.153.

⁹³⁸ *Carnets du grand chemin*, *op. cit.*, pII, p.944.

⁹³⁹ *Id.*, p.946.

Dès sept heures du matin, quand nous sortions de la maison, la chaleur sèche faisait vibrer les rues : ce furent huit journées tout entières d'un bleu d'argent, cousues l'une à l'autre plutôt que séparées par le bref entracte de la nuit de velours. A peine arrivés, nous nous dévêtions et nous plongeons, explorant avec une curiosité inépuisable la faune et la flore de ces fonds transparents : les masques sous-marins étaient alors dans leur nouveauté ; à peine séchés sur la rôtissoire du sable, nous replongions ; quand nous émergions, et que nos oreilles se débouchaient, une voix de ténorino fluette buccinait obstinément sur les eaux, dans la distance, comme une revanche de Trafalgar⁹⁴⁰.

On retrouve l'usage des deux points, et l'effet d'enchaînement rapide, produit par cette syntaxe heurtée. Cependant, la discontinuité n'est qu'apparente : de vide en vide, se développe un véritable tissu verbal, semblable à la coulée des jours successifs évoquée par le texte. Nous retrouvons ici les qualités mentionnées par Jean-Louis Leutrat : **“ Le texte est un tissu sans couture, une sorte de patchwork, à l'intérieur duquel béances, déchirures et ruptures sont comme survolées par la vitesse de l'écriture : “ L'utilisation des deux points, qui “ marquent la place d'un mini effondrement dans le discours ” et qui sont “ la trace d'un menu court-circuit ”, est comme l'équivalent des “ petits précipices intimes ” : les uns et les autres s'enjambent très vite et ne rompent pas un continuum débarrassé de l'obsession de la suture**⁹⁴¹. Ainsi, L'écriture de Julien Gracq réussit à fixer un paysage spatio-temporel en franchissant sans cesse les vides qu'elle instaure comme autant de points de passage, projetant et déployant ainsi un tissu continu de phrases et d'images. Tissu dépourvu de toute suture et sauts de vides en vides, ne sont finalement que l'avvers et le revers d'un même élan paradoxal d'où surgissent les images mobiles du monde.

Toutes ces figures de la vitesse et du saut, participent d'une véritable conscience mobile où le monde n'est plus un spectacle, un tableau à contempler et à décrire, mais la résultante d'une dynamique de la perception et de la pensée. Patrick Née voit dans cette double vitesse du vécu et de sa transcription écrite l'une des clés permettant de relier l'imaginaire et la poétique de Julien Gracq à l'expérience phénoménologique : **“ Ce qui compte en effet, c'est moins la production de belles images que l'immersion du corps du sujet dans le flux de l'objectal. Un texte quasi introducteur de *En lisant en écrivant en livre* étonnement témoignage : Gracq y envie la main du peintre, directement engagée par son acte dans la matière même de la peinture – elle-même, implicitement, partie prenante de la matière en général du monde. Là où l'écrivain, dans sa hâte à jeter les mots sur la page, tente en permanence de prendre de vitesse le divorce toujours imminent entre “ l'agitation chaleureuse de l'esprit ”, et “ la fixation matérielle de l'oeuvre ” - le peintre, lui, ouvre un dialogue “ qui semble véhiculer à chaque instant comme un esprit de la matière vers le cerveau et une matérialité de la pensée vers la main ”. On croirait presque lire Merleau-Ponty**⁹⁴² !

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p.946-947.

⁹⁴¹ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.145.

⁹⁴² Patrick Née, *Julien Gracq phénoménologue ? in Julie Gracq 2 un écrivain moderne, op. cit.*, p.173.

C'est bien en effet d'immersion qu'il s'agit ici. L'expérience de la présence au monde est une trajectoire, une pulvérisation dynamique de perceptions, qui épouse chaque fois de l'intérieur un vecteur d'être, bien plutôt qu'elle ne cherche à dépeindre une scène. On comprend dès lors que Julien Gracq multiplie les textes en forme de notes fragmentaires. Ce choix n'est pas seulement dû, comme certaines pages d'*En lisant en écrivant* pourraient le laisser croire à la seule "**lenteur de l'art d'écrire, dans son excécution mécanique**"⁹⁴³, mais à la nécessité de saisir la multiplicité du monde dans son instantanéité sans cesse renouvelée.

Parfois, cette écriture emprunte d'autres voies et fait surgir tout un monde à demi imaginaire à la surface d'un paysage réel. L'évocation du lac de Lucerne par temps d'orage offre un tel point de départ : "**Lucerne sous une noire pluie d'orage : noires sont les montagnes, noir est le lac d'encre ; longtemps encore après l'averse, dans le crépuscule, les allées d'arbres qui bordent le quai, plus touffus sous la lueur des arcs électriques, dégouttent pesamment**"⁹⁴⁴. On retrouve dans cette ouverture l'écriture par séries de notations rapides, caractéristique des textes brefs. Un paysage est fixé dans ses éléments essentiels. Cependant, l'usage insistant des valeurs sombres, le noir et l'encre, lui confère le double statut d'image gravée et de décor énigmatique. On retrouve notamment le goût des contrastes violents et du noir d'encre chers à Julien Gracq. Jean-Louis Leutrat par le à ce sujet de "**manière noire**"⁹⁴⁵ et signale les décors à demi noyés d'ombres noires d'*Au château d'Argol*, d'*Un beau ténébreux* et du *Roi Cophetua*.

Le règne du noir dans l'évocation de Lucerne ne sert donc pas seulement une intention picturale ; il crée un climat propice aux songes éveillés et aux représentations fantastiques. Bientôt en effet, des édifices à demi réels apparaissent : "**à gauche, les hautes baies en plein cintre, illuminées du casino et de la haie des grands hôtels battus par les feuillages – plus béantes que les arcades suspendues de Saint-Sulpice qui servent de porche à l'air bleu – donnent sur des escaliers de marbre, des torchères de bronze, des lustres de Venise, des tentures de velours rouge drapées comme des rideaux de scène. Degrés de marbre, torchères, lustres, tentures, tout frappe par une démesure massive et désertique ; on ne voit presque personne**"⁹⁴⁶. Graduellement, le paysage se métamorphose au point que l'évocation ressemble de plus en plus à un récit de rêve. On songe aussi à l'atmosphère de certains poèmes de *Liberté grande*, notamment *Venise*, *Grand Hôtel*, ou *Scandales mondains*. L'absence de promeneurs, de clients ou du personnel habituel des casinos et des hôtels de luxe, contribue à cette impression de voir selon la logique du songe. Le paysage onirique achève de se cristalliser lorsque l'auteur le compare explicitement au décor étrange "**que saisit, dans le prologue du film L'année dernière à Marienbad, la**

⁹⁴³ *En lisant en écrivant*, op. cit., PII, p.556.

⁹⁴⁴ *Carnets du grand chemin*, op. cit., p.944.

⁹⁴⁵ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, op. cit., p.81.

⁹⁴⁶ *Carnets du grand chemin*, op. cit., p.944.

caméra coulissant dans l'enfilade des salons évacués ”.

Cette comparaison ne désigne pas seulement l'irréalité du paysage mondain, elle communique à l'écriture le mouvement en travelling de la caméra, si bien que l'évocation de la ville déserte après, devient elle-même une sorte de prologue et donne au texte une sourde tension dramatique. La référence au cinéma appelle bientôt l'image de l'opéra et de sa théâtralité fastueuse. Dès lors, le mouvement glissant du texte trouve le point magnétique qu'il recherchait aveuglément : **“ Ce qui s'avance pour l'imagination, avec une pâleur et une démarche de théâtre, sur ces parvis retentissants et le long de la muraille tuyautée des velours rouges, n'a et ne saurait avoir avec le monde de 1980 nul commerce : c'est le profil du ténor De Reszké, tel qu'il blasonne encore les paquets de cigarette, c'est une diva du temps de Caruso ou de Chaliapine au bras d'un archiduc inconnu, (...) c'est le dolman bleu du Roi vierge ou (...) assassinée non loin d'ici sur l'embarcadère d'un lac suisse – l'impératrice de la solitude ”.** Dans ce passage, digne à certains égards d'Alain Robbe-Grillet, que Julien Gracq n'aime pourtant guère⁹⁴⁷, un cortège de fantômes célèbres se lève soudain et vient hanter le paysage irréel des casinos et des hôtels de Lucerne.

Le monde est également cette réserve imprévue de présences fantasmagoriques, que la conspiration d'une atmosphère et de l'imaginaire d'un voyageur suffit à éveiller et faire surgir quelques instants. La face de la terre ainsi offerte à la conscience n'est alors plus seulement l'espace d'un paysage tendu vers l'horizon, mais devient une sorte d'hologramme peuplé de figures mythiques et solitaires, à l'instar de l'impératrice d'Autriche avec laquelle s'achève le texte. La visite de Lucerne après la pluie prend ainsi la forme d'une sorte de récit latent qui emprunte son modèle au mouvements abstrait de la caméra dans le prologue de *L'année dernière à Marienbad*, pour mieux figurer son propre suspens entre évocation et narration onirique. Une fois encore, la représentation d'un paysage déborde insidieusement le cadre traditionnel de la description pour atteindre, par d'autres voies que celles de la vitesse syntaxique, une forme de narrativité paradoxale qui se rassemble sans jamais s'avouer directement ni se déployer dans une “ histoire ” clairement identifiée comme telle.

Il semble donc que les textes brefs des *Lettrines* et des *Carnets du grand chemin*, mais aussi, sans doute, dans une large mesure, ceux des *Eaux étroites*, de *La forme d'une ville*, ou d'*Autour des sept collines*,⁹⁴⁸ se souviennent à leur manière de l'écriture de fiction, pour en conserver une certaine trame à peine visible qui donne toute sa secrète puissance d'évocation à ces fragments de la présence au monde. Ce souvenir qui continue durablement d'irradier l'écriture de Julien Gracq donne naissance à des textes étranges qui échappent à toute classification conventionnelle. Ils sont comme des récits spectraux qui continuent de diffuser une sorte de phosphorescence narrative à l'intérieur de textes qui ne relèvent cependant plus, ni du genre romanesque, ni davantage de

⁹⁴⁷ On pense notamment aux scènes mondaines de la dernière partie de *Souvenirs du triangle d'or*. Il n'est d'ailleurs pas impossible que Julien Gracq se soit plu à mêler à ce texte une subtile allusion parodique suggérée par la référence initiale au prologue de *L'année dernière à Marienbad*. Le profil du ténor “ tel qu'il blasonne encore les paquets de cigarette ”, constitue un indice en faveur de cette hypothèse. Le jeu de miroir entre le souvenir du visage archétypique d'un artiste autrefois célèbre et désormais oublié, et sa représentation stylisée évoque en effet de façon troublante systèmes de mise en abyme robbe-grilletiens.

l'écriture de nouvelles. L'expérience de la présence au monde n'est pas étrangère à cette manière si singulière. Elle en est justement l'objet fondamental. L'écriture de Julien Gracq devient alors récit de ce qui par nature n'a pas d'histoire, et l'accueille dans une substance textuelle qui lui permet d'apparaître comme telle.

C'est ainsi que traverser un grand paysage, dévaler une route, épouser les inflexions d'un lieu, hanter une ville étrange et invoquer les présences invisibles qui continuent de l'habiter, sont autant de manières de raconter la fiction vraie du monde. Julien Gracq n'a certes pas écrit de roman miniature, au même sens que Kawabata, mais il a inventé, sans le théoriser ni même sans doute, clairement l'apercevoir, sous l'effet d'une simple nécessité intérieure, la forme vacillante du récit spectral.

Cependant, Les lieux, même diversifiés à l'extrême, ne sont jamais de simples espaces dépareillés. Chaque paysage exprime spontanément sa propre essence pour celui qui le contemple ou le traverse. Dans *Les Eaux étroites*, Julien Gracq parle à ce propos de génie des lieux : “ **Ainsi, pendant de longues minutes, la barque progresse dans le silence glauque ; en même temps que le soleil, les falaises arrêtent jusqu'au moindre souffle d'air. Au milieu de l'excursion de l'Evre, ces moments de silence, dans ma mémoire, viennent se poser comme un long point d'orgue ; ce silence, un doigt sur les lèvres, debout et immobile, et matérialisé à demi au creux de ces étroits pleins de présences païennes, c'est vraiment le génie du lieu qui l'impose** ”⁹⁴⁹. Le génie du lieu, au sens gracquien, n'intéresse que les pouvoirs immédiats du lieu sur celui qui le contemple ou le traverse. C'est en quelque sorte l'esprit de la terre qui se révèle quelques instants, dans un espace donné replié sur lui-même. Sur ce point, Julien Gracq diffère profondément de Michel Butor. Pour ce dernier, le génie du lieu signifie essentiellement “ **le singulier pouvoir qu'exerce une ville ou un site sur l'esprit de ses habitants ou de ses visiteurs** ”⁹⁵⁰

Dans *Le Génie du lieu*, Michel Butor s'applique initialement à rendre compte de quatre villes, (respectivement, Cordoue, Istanbul, Salonique et Delphes), et de restituer leur relation à l'histoire culturelle de la Méditerranée. Les quatre villes représentées dans le premier volume du *Génie du lieu*, sont envisagées du point de vue de leur rôle emblématique et de leur apport à la civilisation Méditerranéenne, ainsi qu'à la culture de

⁹⁴⁸ Ces ouvrages se divisent en effet systématiquement en de nombreux fragments que ne relie qu'un fil conducteur général : celui de la promenade en barque dans *Les Eaux étroites*, celui des parcours nantais dans *La forme d'une ville*, ou celui du voyage romain dans *Autour des sept collines*. Chaque fragment constitue donc un tout unifié qui peut se lire pour lui-même et possède son propre horizon intérieur. Dans sa notice des *Lettrines*, Bernhild Boie compare avec raison les séries de textes brefs de Julien Gracq à la définition que Friedrich Schlegel donne de l'écriture fragmentaire. Selon cet auteur, le fragment est “ une petite oeuvre d'art ” et doit être “ totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson ”, *Figures et paraboles*, Bibliothèque de la Pléiade, p.959. Il faut cependant ajouter, que le fragment gracquien diffère du “ hérisson ” de Schlegel, en ce qu'il est animé de l'intérieur par un élan et une ligne de fuite plus ou moins distincte. En ce sens, le fragment gracquien est un monde mobile organisé par le vecteur des phrases et de réseaux d'images que celles-ci engendrent.

⁹⁴⁹ *Les Eaux étroites*, op. cit., p.544.

⁹⁵⁰ Michel Butor, *Le Génie du lieu*, introduction, Les Cahiers Rouges, Grasset, Paris 1958.

l'Occident. La seconde partie de l'ouvrage tente de percer le mystère de l'Égypte et d'expliquer l'étonnement de ses habitants devant leur propre passé. A travers cette étude poétique, Michel Butor propose des modèles de référence pour la culture du présent qui est invitée à cheminer vers le futur à partir d'un enracinement lointain dans l'Histoire. Par la suite, la série des volumes intitulés *Le Génie du lieu*, élargit progressivement son champ d'investigation poétique, trouve un écho dans *Mobile*, *Description de San Marco*, *6.810.000 litres d'eau par seconde*, et s'achève avec *Transit A Transit B*, et *Gyroscope*.

L'extension des territoires parcourus est telle qu'on peut presque parler d'une mondialisation et d'une déterritorialisation du génie des lieux. En même temps qu'il cherche à représenter la terre, grâce à divers moyens poétiques, narratifs, et même typographiques, Michel Butor fait dialoguer les textes indigènes avec sa propre écriture et les voix multiples des hommes, qu'ils soient des touristes, comme dans *Description de San Marco*, ou les habitants d'un lieu donné. Le projet encyclopédique de Michel Butor ne se départit jamais d'un certain volontarisme universaliste et assume très clairement sa dimension utopique. La terre n'est pas pour lui tissée d'une multiplicité d'espaces irréductibles, mais se présente plutôt comme un immense polyèdre dont les faces éloignées sont mises en coïncidence par différents dispositifs textuels.

Telle n'est pas l'intention de Julien Gracq. Ce dernier n'envisage pas la notion de génie du lieu comme un programme littéraire, géographique et pédagogique, mais à partir de l'expérience intime que la subjectivité nomade peut vivre en traversant un paysage donné, ou les fragments d'espaces qui scandent et démultiplient de l'intérieur ce paysage. Même *Autour des sept collines* se tient à distance de la tentation universaliste et pédagogique de Michel Butor. La Rome de Julien Gracq n'est pas celle de *La Modification*. Le titre même du livre de Julien Gracq sonne comme un manifeste. Rome en est en effet l'absente. Les “ **sept collines** ” se contentent d'une allusion purement géographique au site de Rome. La locution “ Autour des ” avoue implicitement une indécision dédaigneuse dont nous reparlerons, mais qui montre à elle seule que Julien Gracq ne cherche jamais à établir un atlas des lieux et de leur esprit.

Dès les premières pages, Julien Gracq se démarque fermement de tous les écrivains fascinés par Rome ; il exprime ses vives réticences dans une formule qui pourrait notamment s'appliquer à l'engouement de Michel Butor pour cette ville : “ **A Rome, tout est alluvion, et tout est allusion** ”⁹⁵¹. C'est la raison pour laquelle, *Autour des sept collines* présente un parcours volontairement arbitraire et décousu alors que les livres de lieux de Michel Butor cherchent toujours à composer des systèmes de cohérence dont le célèbre *Mobile* témoigne admirablement. A cette structuration cartographique, historique, botanique et livresque, Julien Gracq oppose toujours la seule logique d'une subjectivité nomade qui ne se souvient pas d'établir une encyclopédie poétique du globe ou de telle de ses vastes régions géographiques ou culturelles.

A la différence de Michel Butor, Julien Gracq ne cherche donc pas à épuiser le lieu. Ainsi, dans *Lettrines 2*, l'organisation des parties propose un cheminement plutôt qu'une restitution à vocation hypothétiquement – utopique – exhaustive. Les titres de ces parties le montrent à eux seuls : *Chemins et rues*, qui peuvent intéresser aussi bien le Paris

⁹⁵¹ *Autour des sept collines*, op. cit., p.882.

contemporain, (p.250), la planète de Salers, (p.257), les retours en train dans le Quimper d'avant guerre ; *Distances, Marines, Amérique, Europe*. Ici encore domine la logique du patchwork intime qui fait toute la poésie des *Lettrines* ou plus tard, des *Carnets du grand chemin*.

Le génie du lieu tel que Julien Gracq le conçoit n'est donc pas l'expression d'une totalité naturelle et culturelle par une poésie encyclopédiste ; il ne signifie pas davantage la quête ontologique et esthétique d'un pays de la vérité. Il s'agit bien plutôt de l'incertaine intimité de l'homme et de la terre, tels que le modèle du Romantisme allemand et le goût du nomadisme solitaire peuvent l'inspirer et la susciter dans des expériences d'autant plus émouvantes qu'elles intéressent d'abord le voyageur, ensuite seulement, l'écrivain. A bien des égards, Julien Gracq serait à cet égard beaucoup plus proche d'écrivains venus après lui, et qu'il dit apprécier, comme par exemple le Pierre Bergounioux des *Chevrons*, ou le Pierre Michon de *La Grande Beune*.

Le monde ne se dévoile donc jamais dans une vision panoramique qui permettrait au voyageur ou à l'observateur de le tenir intégralement sous son regard. Lorsque sa rude matérialité ou sa forme sphérique se manifestent subitement, comme par exemple dans *Les carnets du grand chemin, Liberté grande* ou *Au château d'Argol*, la terre surgit toujours pour la conscience d'un paysage singulier dont les qualités spécifiques, alliées au regard ou à l'état d'esprit particulier dans lequel se trouvent les personnages ou leur auteur, suscitent cette épiphanie insolite. Le monde se donne d'abord dans ses paysages ; il est tout entier paysage livré à l'oeil et au pas du marcheur. On ne peut dévisager la face de la terre comme le fait Simon dans *La Presqu'île*, que de l'intérieur d'un espace où l'on circule, s'arrête, observe, attend, pour repartir ensuite. La conscience nomade rencontre alors un paysage, qui tient autant à sa présence vigilante, qu'aux données morphologiques de l'espace visité et observé.

Cependant ces paysages aux multiples éléments indépendants, cette paradoxale face de la terre qui se montre tout entière en chacune de ses manifestations, à travers la série infinie de ses aspects ne suggère pas moins une signification à la conscience attentive. Cette extrême diversité risque d'égarer le lecteur et de lui laisser croire que pour Julien Gracq, tous les lieux sont égaux, sans que jamais puisse être identifié, délimité ni défini un type de paysage élu. Il est certain, en dépit des préférences accordées par exemple à la Bretagne ou au Massif Central, que les paysages élus ne correspondent jamais à un terroir délimité que l'écrivain ne cesserait d'explorer et de chanter, à la manière de Giono ou de Ramuz.

Le paysage gracquien ne s'enracine nullement dans un " pays ", au sens proustien du terme. Le paysage est plutôt le produit d'une rencontre entre l'écrivain voyageur et rêveur et tel ou tel haut lieu privilégié dont la morphologie et le rapport concret avec ce qui l'entoure sollicite aussitôt l'imaginaire. Le premier texte de la séquence intitulée *Paysage et roman*, dans *En lisant en écrivant*, définit les données fondamentales du haut-lieu par excellence, et permet de comprendre davantage le système des préférences gracquiennes en matière de paysage. Il montre que de la diversité des paysages en archipel, se dégage une poétique d'ensemble, c'est-à-dire une forme de vérité d'inclination et de pressentiment subjectif. Comme le laisse très clairement entendre le titre *Paysage et roman*, les paysages gracquiens ne dérivent pas seulement des noces

secrètes entre le monde et l'imaginaire de l'auteur : ils puisent aussi leur sens et leur valeur dans le très riche terreau de la littérature, qu'il s'agisse de reconnaître un paysage poétique dans un lieu réel, comme le fait Grange en identifiant le val de Meuse au domaine d'Arnheim, ou au contraire d'analyser la configuration et la texture particulières des paysages créés et évoqués par les grands écrivains, comme par exemple, dans *En lisant en écrivant*.

3) Ce qui nous parle dans un paysage

Dans *En lisant en écrivant*, Julien Gracq consacre quelques pages importantes au problème du paysage et du roman. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, l'auteur ne limite pas ses analyses à une théorie de la représentation littéraire des paysages. Bien au contraire, cette séquence commence par une réflexion toute personnelle dans laquelle Julien Gracq interroge sa propre sensibilité aux paysages. On constate à cette occasion que la terre n'a pas seulement une face qu'on peut dévisager en la parcourant ou en la contemplant, elle est également une parole qui peut solliciter à l'improviste l'esprit du voyageur et qui vient remplir le sentiment de la présence au monde d'un véritable contenu de pensée, on pourrait même presque dire, de méditation métaphysique, si toutefois ce contenu n'était plutôt vécu que projeté dans l'horizon d'une réflexion spéculative coupée de sa source.

Cette sollicitation n'est jamais arbitraire ; elle présuppose une prédisposition qui la rend efficace. Ainsi, Julien Gracq mentionne à son propre sujet l'existence d'un “ **goût, surtout des vastes panoramas** ”⁹⁵². On voit donc que la parole du paysage n'est aucunement le jaillissement spontané d'un Verbe transcendant qu'il suffirait d'entendre, dans les circonstances privilégiées d'une révélation, mais peut-être bien, une fois encore, une certaine forme d'image auratique manifestée dans le langage, une adresse de ce que la conscience contemple, un regard retourné vers elle dans le mode du verbe poétique. Quelques exemples contradictoires permettront de mieux comprendre la spécificité de cette parole.

Ainsi, le paysage gracquien n'est nullement la membrane mystique à travers laquelle vient vibrer la voix de Dieu. Dans la *Bible*, un lieu ou un phénomène naturel peuvent devenir les instruments d'une telle épiphanie. C'est notamment le cas dans l'épisode du buisson ardent, lorsque l'Ange se manifeste à Moïse sous la forme d'une flamme de feu jaillissant d'un buisson sans le consumer : Yahvé le vit s'avancer pour mieux voir, et Dieu l'appela du milieu du buisson : “ **Moïse ! Moïse !** ”⁹⁵³. De la même manière, le mont Sinaï est le théâtre d'une série de manifestations exceptionnelles au cours desquelles Yahvé transmet ses commandements à Moïse et se révèle indirectement à lui. Le motif de la révélation sur la montagne hante l'imaginaire de Julien Gracq et la figure de Moïse est même explicitement évoquée dans le premier texte de *Paysage et roman*. Cependant, Julien Gracq ne retient de Moïse que “ **le don de clairvoyance** ”⁹⁵⁴ qu'il associe “ à

⁹⁵² *En lisant en écrivant, op. cit.*, p.616.

⁹⁵³ Exode, 3 4.

l'embrassement par le regard de quelque vaste panorama révélateur ", sans pour autant mentionner Dieu ni aucun arrière-monde mystique.

La parole du paysage n'est pas non plus une sommation ontologique. L'homme n'est pas appelé à devenir "**berger de l'Etre**", selon l'expression consacrée de Heidegger. La parole du paysage gracquien demeure toujours une sollicitation concrète, elle appelle le corps et l'esprit et s'apparente davantage à quelque invitation au voyage qu'à la demande ineffable. Pour Heidegger, en effet, "**la parole elle-même n'est pas plus l'expression qu'elle n'est une activité de l'homme. La parole est parlante**", et "**L'homme parle pour autant qu'il répond à la parole**"⁹⁵⁵. Loin de ces formules obscures, ressassées par Heidegger jusqu'aux limites du non-sens, Julien Gracq entretient une relation plus mystérieuse et plus distanciée avec la voix du monde, comme en témoigne l'usage de l'italique, dans la question inaugurale de *Paysage et roman* : "**Qu'est-ce qui nous parle dans un paysage ?**"⁹⁵⁶. On pourrait penser que l'auteur est plus proche de la conception romantique. Pourtant, le paysage gracquien n'enseigne pas non plus les aphorismes énigmatiques d'une sagesse naturelle que le poète voyageur aurait à déchiffrer. Il diffère en cela du monde tel que le conçoivent et le représentent les romantiques allemands, notamment Novalis dans *Les disciples à Saïs*.

On ne peut non plus identifier la parole du paysage et les voix mystérieuses qui résonnent souvent dans la poésie contemporaine, comme dans l'oeuvre de Philippe Jaccottet. Ce poète se met régulièrement à l'écoute d'appels ou de chants étranges qui sont autant de pressentiments, de d'invocations ou d'interrogations indéchiffrables. Parfois, comme dans *L'Effraie*, l'appel inquiétant est celui d'un oiseau de nuit et renvoie le poète à la seule présence immotivée du monde : "**Vient cet appel / qui se rapproche et se retire, on jurerait / une lueur fuyant à travers bois, ou bien / les ombres qui tournoient, dit-on, dans les enfers. / (Cet appel dans la nuit d'été, combien de choses / j'en pourrais dire, et de tes yeux...) Mais ce n'est que / l'oiseau nommé l'effraie, qui nous appelle au fond / de ces bois de banlieue**"⁹⁵⁷.

L'appel entendu au milieu de la nuit est certes une voix de la terre. Il redevient même à la fin le cri de l'effraie, dont le nom est ici doublement emblématique. Pour autant, le poème ne dit pas un accord mais justement un effroi métaphysique qui intéresse moins l'âme que la chair et la conscience infiltrée en elle : "**Et déjà notre odeur / est celle de la pourriture au petit jour, / déjà sous notre peau si chaude perce l'os**". Le cri a circulé dans le monde comme une plainte ou un rappel ; il s'ouvre sur un abîme sans nulle commune mesure avec l'accord de l'homme et du paysage célébré par Julien Gracq.

Cependant, comme Philippe Jaccottet, Julien Gracq sait lire à même la chair du monde et découvrir dans la substance de l'expérience immédiate, quelque chose d'une

⁹⁵⁴ *En lisant en écrivant, op. cit.*, p.617.

⁹⁵⁵ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Collection Tel Gallimard, Paris 1976, p.21.

⁹⁵⁶ *En lisant en écrivant, op. cit.*, p.616.

⁹⁵⁷ Philippe Jaccottet, *L'Effraie*, in *Poésie, 1946-1967*, Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1977, p.25.

signification métaphysique qui ne se coupe jamais de son substrat sensible. Le sens et les pressentiments paraissent à la surface du monde qui les suggère. Ils sont inséparables de l'ouverture des paysages et de la mesure immédiate des distances par le poète contemplatif. Mais ces valeurs s'expriment différemment chez Julien Gracq et Philippe Jaccottet.

Dans *Paysage et roman*, le paysage parle à celui qui aime les “ **vastes panoramas** ”⁹⁵⁸, et l'expérience visuelle de “ **l'étalement dans l'espace** ” incarne “ **un chemin de vie** ” **virtuel et variantable, que son étirement au long du temps ne permet d'habitude de se représenter que dans l'abstrait** ”. Le panorama tendu vers l'infini de l'horizon ne propose pas seulement son espace, il le présente spontanément à la conscience comme espace-temps figurant l'ouverture indéfinie de l'existence. Les distances sont alors un “ chemin de vie ” qui invite doublement l'écrivain : “ **Tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche ; le genre d'enthousiasme qu'il communique est une ivresse du parcours. Cette zone d'ombre, puis cette nappe de lumière, puis ce versant à descendre, cette rivière guéable, cette maison déjà esseulée sur la colline, ce bois noir à traverser auquel elle s'adosse, et, au fond, tout au fond, cette brume ensoleillée comme une gloire qui est indissolublement le point de fuite du paysage, l'étape proposée de notre journée, et comme la perspective obscurément prophétisée de notre vie** ”⁹⁵⁹.

L'expérience commence par un élan physique. Le mouvement du corps est sollicité par le paysage aux lointains ouverts. L'étalement de l'espace propose immédiatement un désir de possession qui est une ivresse et fait de la marche une forme de joie érotique : “ **Un chemin de la vie qui serait en même temps, parce qu'éligible, un chemin de plaisir** ”, déclare très explicitement Julien Gracq. On retrouve ici l'éloge des plaisirs de la marche, auquel se livre déjà Julien Gracq dans *Lettrines 2* : “ **A marcher ainsi seul sur les routes, une imprégnation se fait du pays traversé (...) on emporte avec soi comme un pollen quelque chose de sa substance qu'on incorpore** ”. Ici la marche est participation substantielle du corps mobile du marcheur à la chair du monde. Le voyageur recueille la quintessence des paysages traversés et les assimile à sa propre chair et à son esprit.

Dans *Paysage et roman*, la modalité du plaisir est différente. La possession n'est pas imprégnation, mais franchissement, conquête de l'espace jalonné par des repères qui servent d'étapes au désir et le relancent sans cesse vers un nouveau repère. Chacun de ces repères est un élément saillant du paysage que vise le désir du marcheur, sur la base d'une mesure visuelle. Le démonstratif exprime sur le plan du langage cette libre volonté qui se saisit du paysage, isole successivement “ **Cette zone d'ombre** ”, “ cette nappe de lumière, etc, et court ainsi qu'un éclaireur devant le marcheur enthousiaste. Le monde ouvert s'offre sans résistance au caprice joyeux de l'écrivain, dans une succession d'étapes faciles à accomplir : le versant prochain descend en pente douce, la rivière est guéable. Comme dans les rêves ou les contes, il suffit de vouloir pour atteindre et

⁹⁵⁸ *En lisant en écrivant, op. cit.*, p.616.

⁹⁵⁹ *Id.*, p.616.

posséder, comme l'indique la répétition de l'adverbe de temps souligné par l'italique.

Jusqu'à ce point du texte, Julien Gracq semble fort éloigné de la sensibilité et des préoccupations de Philippe Jaccottet. Chez ce poète, la relation avec le paysage et le sentiment de l'espace ouvert qui l'accompagne, sont souvent le fait d'une conscience immobile. Dans *Les distances*, la mesure de l'espace est perçue par une pensée et un regard contemplatifs. Les oiseaux tournent dans le ciel et le monde est tissé d'une multiplicité de mouvements qui entourent le poète immobile : “ **Ainsi nous habitons un domaine de mouvements / et de distances** ”⁹⁶⁰. Habiter est un verbe rarement employé par Julien Gracq. Il est vrai que dans *Liberté grande*, la terre est habitable, comme le déclare le titre de la seconde partie du recueil, mais elle ne le devient que pour un nomade qui va au fil des rues et des routes, celles de *Paris à l'aube*, de *L'Explorateur*, des *Hautes terres du Sertalejo*, celles de *Gomorre*, ou d'*Aubrac*. Comme l'écrit Julien Gracq au début de *Paysage et roman*, l'étalement de l'espace est inséparable d'une “ **ivresse du parcours** ”⁹⁶¹. Même si l'écrivain ne fait encore que contempler les distances à partir d'un point fixe, son oeil les parcourt d'avance et prépare le trajet du piéton. A l'inverse, le poète des *Distances* demeure immobile au milieu du mouvement général qui signifie moins pour lui une ivresse d'être qu'une dépense trop rapide de l'énergie vitale. Le poète qui la constate avec stupeur n'en est d'ailleurs pas exclu, dans la mesure où, à son insu, il en occupe le centre.

Il arrive cependant que des piétons circulent à l'intérieur des paysages de Philippe Jaccottet, comme dans *La Promenade A La Fin De L'Eté* : “ **Nous avançons sur des rochers de coquillage / sur des socles bâtis de libellules et de sable, / promeneurs amoureux surpris de leur propre voyage, corps provisoires, en ces rencontres périssables** ”⁹⁶². La promenade n'est pas la libre randonnée à laquelle se livre le voyageur gracquien. Les personnages ne marchent qu'avec précautions. Le sol n'est pas une chair familière qui s'offre à leur pas, mais un tuf funéraire à la surface duquel ils se déplacent à leurs risques et périls, sachant déjà qu'ils y seront bientôt résorbés. Les promeneurs de Philippe Jaccottet ne possèdent pas le paysage, ils y sont inclus. Il n'y a en effet pas d'horizon, et ceux qui s'avancent amoureux savent bien qu'ils appartiennent au sol qui semble les soutenir et se dispose à les incorporer à sa matière. On est loin du marcheur enivré de puissance qui franchit sans rencontrer nulle menace et nul obstacle, le paysage étalé devant lui.

Pourtant, la deuxième partie du parcours gracquien nuance soudain l'ivresse du parcours d'une coloration plus sombre. Bientôt, le marcheur s'approche d'une maison esseulée sur une colline, et séparée de lui par un bois noir qu'il faut à présent traverser. On songe ici aux paysages rieurs qui deviennent subitement inquiétants dans les contes de Grimm ou de Ludwig Tieck. On songe notamment aux métamorphoses qui affectent sinistrement les paysages dans *Eckbert le blond* ou dans *Le Runenberg*.⁹⁶³

⁹⁶⁰ Philippe Jaccottet, *L'Ignorant, Poésie, 1946-1967, op. cit.*, p.84.

⁹⁶¹ *En lisant en écrivant, op. cit.*, p.616.

⁹⁶² Philippe Jaccottet, *La Promenade A La Fin De L'Eté, Poésie, 1946-1967, op. cit.*, p.85.

Mais contrairement aux poètes du Romantisme allemand, Julien Gracq ne se contente pas de fixer des symboles dans les formes familières ; il précise explicitement leur signification. Le fond du paysage superpose les significations dans une vision simultanée. Les lointains sont éclairés par une “ **brume ensoleillée** ” qui est “ **comme une gloire** ”. Ils désignent ainsi “ **le point de fuite du paysage** ”, à l’heure où la lumière rasante atteint les tonalités les plus vives et les plus chaudes que Julien Gracq décrit minutieusement dans *Les Eaux étroites*, lorsqu’il définit les caractères sensibles de ce qu’il nomme “ **l’embellie tardive** ”⁹⁶⁴. Dans le même temps, cette ouverture indéfinie figure “ **l’étape proposée de notre journée, et comme la perspective obscurément prophétisée de notre vie** ”⁹⁶⁵. Le fond du paysage prend alors une valeur existentielle et métaphysique pour le marcheur qui l’observe : il tient dans sa forme sensible une image de notre condition, et c’est en cela même qu’il parle “ **confusément, mais puissamment de ce qui vient, et soudain semble venir de si loin au-devant de nous** ”⁹⁶⁶. C’est en cela que le paysage suscite pour la conscience qui le contemple attentivement, bien plus qu’un simple espace, un espace-temps avant-coureur qui répond à la sollicitation de notre regard.

Jamais les formulations de Julien Gracq n’avaient été si proches de celles de Georges Didi-Huberman. Dans l’expérience du paysage, ce que nous voyons nous regarde réellement, nous concerne et nous parle, autant de façons de dire la même chose : que l’épiphanie du paysage dans la perspective de la conscience qui vise le monde est image auratique donnée dans la luxuriance de la lumière d’une “ **transparence augurale où, si tout est chemin, tout est pressentiment** ”⁹⁶⁷. Cette manifestation, qui dialectise le temps en le projetant du fond de l’espace vers celui qui s’avance propose donc un “ **engouffrement de l’avenir dans la délinéation, pourtant si ferme, si stable, des traits de la Terre** ”, devenant “ **l’aiguillon d’une pensée à demi divinatoire, d’une lucidité que la Terre épure et semble tourner toute vers l’avenir** ”⁹⁶⁸. Cette faculté de projection du temps à partir de la terre, cette ouverture de la pensée à une demi divination qui la rend clairvoyante comme Moïse, sans que la suggestion du monde s’ouvre vers le haut, constitue par excellence une expérience auratique du monde, l’une des plus pures et les plus complètes de l’œuvre de Julien Gracq, dans la mesure où elle exclut toute anecdote au seul profit du contact intime direct avec le monde, sur le mode de la perception dévoilante.

Dans la poésie de Philippe Jaccottet, le bord de l’horizon devient à la tombée du jour

⁹⁶³ Voir *Romantiques allemands*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.

⁹⁶⁴ *Les Eaux étroites*, op. cit., p.544.

⁹⁶⁵ *En lisant en écrivant*, op. cit., p.616.

⁹⁶⁶ *Id.*, p.616.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p.616.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p.616.

un signe prophétique qu'il suffit au regard de contempler pour le comprendre : “ **Je garderai dans mon regard / comme une rougeur plutôt de couchant que d'aube / qui est appel non pas au jour mais à la nuit** ”⁹⁶⁹. Toutefois, les pressentiments sont ici plus menaçants. La fin du jour n'est pas comme pour Julien Gracq une dialectique de la gloire et du couchant, ni davantage la double image d'un terme et d'une étape. Tandis que Julien Gracq écrit, citant sans la nommer *La Maison du berger* d'Alfred de Vigny : “ **Les grands pays muets longuement s'étendront** ”, **mais pourtant ils parlent** ”⁹⁷⁰, Philippe Jaccottet affirme que “ **Ce monde n'est que la crête / d'un invisible incendie** ”⁹⁷¹. La lecture que les deux écrivains font du paysage n'est donc pas exactement la même. Le monde de Philippe Jaccottet est en feu, à l'image de l'univers héraclitéen ou stoïcien. Sa présence actuelle dissimule son instabilité mortelle. L'existence humaine est précaire, vouée au très commun destin de tous les êtres : “ **Oui, oui, c'est vrai, j'ai vu la mort au travail / et, ans aller chercher la mort, le temps aussi, / tout près de moi, sur moi, j'en donne acte à mes deux yeux** ”⁹⁷².

Julien Gracq ne ferme pas inexorablement les perspectives du monde et de la vie. Sans doute l'homme est mortel, mais cette certitude n'est pas amère ni violemment angoissée. La parole des lointains demeure confuse, et sa puissance signifie autant l'appel vital que l'avertissement des fins dernières. L'impersonnel de “ ce qui vient ” et la nuance aussitôt apportée par “ **et soudain semble venir de si loin au-devant de nous** ”, brouillent l'idée de la mort au point de suggérer l'approche énigmatique de quelque prodige dont on ne sait encore s'il est fatal ou désirable. Cette indétermination majeure hante toute l'oeuvre de Julien Gracq depuis *Au château d'Argol* dont le premier chapitre s'achève déjà par la description prolongée d'un paysage immense à l'horizon chargé de très nombreux pressentiments contradictoires.

On peut songer ici à la fin du *Roi Cophetua*, récit qui présente une situation certes bien particulière, mais se rapproche en dernière instance de la métaphysique de *Paysage et roman*. Après la longue journée funèbre, puis l'étrange nuit d'amour passée en compagnie de la “ **servante maîtresse** ”, le narrateur quitte La Fougeraie, dans les rues vacantes et ensoleillées de Braye-la-Forêt : “ **Je me rappelai que c'était le Jour des morts . Mais l'angoisse qui avait pesé sur moi toute la soirée s'était envolée** ”⁹⁷³. La villa de Jacques Nueil n'est finalement qu'une étape étrange, l'un de ces “ **châteaux périlleux** ” **qui apparaissent fréquemment dans l'oeuvre de Julien Gracq. Le temps et l'espace se renouvellent : un soleil jeune et encore mouillé entrainé à flot** ” ; le monde renaît littéralement devant les pas du marcheur qui s'éloigne, tandis que s'ouvrent à nouveau les lignes de fuite du paysage : “ **les villas dans la perspective des arbres** ”.

⁹⁶⁹ Philippe Jaccottet, *Champ D'Octobre, Poésie, 1946-1967, op. cit.*, p.141.

⁹⁷⁰ *En lisant en écrivant, op. cit.*, p.616.

⁹⁷¹ Philippe Jaccottet, *Oiseaux, Fleurs et Fruits, Poésie, 1946-1967, op. cit.*, p.108.

⁹⁷² Philippe Jaccottet, *A la lumière d'Hiver, Collection Poésie, Gallimard, Paris 1977, p.79.*

⁹⁷³ *Le Roi Cophetua, op. cit.*, Pl, p.522.

sortaient du matin une à une, au long de ma route, neuves et lavées ". L'avenir redevient une réserve d'existence à l'état libre et euphorique, et permet au regard de circuler sans nulle entrave dans les profondeurs du paysage matinal : "**Je regardais à travers les vitres petites la forêt matinale : quelque chose qui n'était pas seulement la pluie l'avait rafraîchie, apprivoisée, comme si la vie pour un moment était devenue plus aérée, plus proche. Il allait faire beau ; je songeai que toute la journée ce serait encore ici dimanche**"⁹⁷⁴.

Telle est aussi la leçon de *Paysage et roman*. Les paysages font jouer les catégories de la liberté et du destin à travers leur espace et "**la distribution des couleurs, des ombres et des lumières**"⁹⁷⁵, qui tissent leur substance temporelle et la présentent au regard du marcheur. La fin du *Roi Cophetua* incarne justement cette "**transparence augurale**" du matin. La vie s'y offre simultanément comme présence immédiate entièrement accessible, et comme un devenir horizontal éternisée par l'étirement indéfini de l'espace-temps local. La pensée de la mort et de la guerre s'efface pendant l'espace d'une seule journée d'existence rajeunie. Le jour des morts cède ainsi la place au dimanche, même si la formule employée par le narrateur sous-entend bien qu'il s'agit seulement là d'une trêve. Si la vie devient proche, et avec elle la perspective de sa propre fin, c'est que l'ouverture de l'espace laisse affluer l'avenir à la manière d'un fleuve taillant sa route dans les échancrures du relief. Alors que la physiologie du monde, les "**traits de la Terre**", suggèrent un sentiment de pérennité, le surgissement du futur éveille la conscience à l'idée de mouvement vital.

La "**Terre**", (à laquelle l'auteur accorde ici une majuscule significative), participe elle-même à cet éveil de la pensée, puisqu'elle épure et oriente vers l'avenir la pensée. Ainsi, la "Terre" et l'avenir conspirent dans un élan réciproque, en faveur de cette révélation poétique et existentielle. La notion de figure peut ici s'entendre au double sens du terme. On passe ainsi des traits fermes et stables de la "Terre" au visage du sujet clairvoyant, du "**panorama révélateur**" au regard divinatoire du prophète biblique. Alors se réalise un véritable "**embrassement par le regard**" de la face de la "Terre" et du visage de l'homme. L'accord est bien à la mesure du sentiment lucide de l'existence.

Voir l'avenir, doublement prometteur et prédestiné, dans l'ouverture étirée de l'espace, c'est accomplir notre être-au-monde à son plus haut degré, sur le mode immédiat de la présence concrète. Le paysage n'est plus alors simple étendue particulière ; il est la "Terre" se révélant avec ce qu'elle révèle. Cette réciprocité cesse d'étonner quand on lit sur un second plan la phrase qui la formule. Ce n'est en effet pas seulement la lucidité du voyageur que "**la Terre épure et semble tourner vers l'avenir**". La "Terre" tourne aussi sur elle-même et parcourt le temps selon le cycle alterné des jours et des nuits. L'ouverture de l'horizon montrant les paysages du lendemain dans la lumière du couchant, coïncide avec le mouvement fondamental du globe. On serait presque tenté de dire que "la terre est pure et semble tourner toute vers l'avenir", de même qu'elle est déjà "**bleue comme une orange**" selon Breton. Si l'on

⁹⁷⁴ *Id.*, p.523.

⁹⁷⁵ *En lisant en écrivant, op. cit.*, PII, p.616.

songe que son mouvement et celui des jours et des nuits qui se succèdent signifient pour l'homme un cheminement vers la mort, on peut encore lire autrement ce même fragment : **“ la Terre épure et semble tourner toute vers l'avenir ”**. Ainsi, la “ Terre ” ne se contenterait pas d'épurer la pensée ; elle ferait de la vie elle-même une simple épure tendue vers l'horizon du temps, du renouveau et de la mort. On comprendrait mieux alors la référence à Moïse. Yahvé lui accorde en effet de contempler la Terre Promise, depuis la cime du mont Nebo, mais ne lui permet pas d'y pénétrer. Toutefois, le voyageur gracquien ne se heurte pas au même interdit : s'il se sait mortel, il ne se voit cependant pas refuser l'entrée de la Terre Promise.

Sa Terre Promise n'est nullement un pays sacré dans lequel on ne peut entrer, mais elle est toute la terre, offerte à ses parcours et ses regards. Plutôt que de terre Promise, il faudrait plutôt parler de **“ pays où l'on arrive toujours et l'on arrive jamais ”**. En effet, le marcheur ne cesse de franchir les étapes et conquiert peu à peu le paysage ; simultanément, la ligne de fuite de l'horizon, la tombée radieuse du jour, et l'étendue infinie du monde, proposent toujours à son désir de nouveaux territoires et de nouveaux **“ chemins de vie et de plaisir ”**.

En ce sens, Julien Gracq ne considère pas les grands panoramas, ni les chemins qui s'enfoncent vers l'horizon de la même manière qu'Yves Bonnefoy. La croisée des chemins et l'ouverture de l'horizon n'invitent pas tant le poète à posséder le paysage, qu'à rejoindre, ou s'efforcer de découvrir le mythique pays de la vérité : **“ J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque ; là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu ”**⁹⁷⁶. Tout paysage propose donc à Yves Bonnefoy ce sentiment mêlé d'incertitude et d'espérance. L'arrière-pays n'est pas seulement le territoire qui fait signe au-delà d'une route, d'une crête, d'un rideau d'arbres, et se livre d'avance au pas du voyageur. Il n'est pas davantage promesse révélatrice des journées à venir, ni de la vie ouverte à l'infini. L'arrière-pays, tel que le conçoit Yves Bonnefoy, est le séjour de l'absolu, **“ le pays de l'intemporel ”**, un pays **“ où la chair, comme a dit Rimbaud, est encore un fruit pendu dans l'arbre ”**, où la conscience peut **“ appréhender l'univers (...) non dans le heurt déjà des existences, mais dans la musique des essences ”**⁹⁷⁷.

L'arrière-pays est donc le domaine de l'éternité où la forme parfaite des êtres et des choses coïncide exactement avec leur vérité idéale, et se révèle comme telle à l'esprit. Ce n'est donc pas l'horizon déployé de la terre, qui incarne instantanément la réalité enivrante et vaguement inquiétante du devenir. Le pays des essences d'Yves Bonnefoy est plus élevé que les autres, au double sens ontologique et géographique, tandis que le grand paysage panoramique de Julien Gracq est plutôt le lieu d'un ravissement visuel, existentiel et érotique. C'est ainsi que le Massif Central joue un rôle fort différent dans l'oeuvre de Julien Gracq et dans celle d'Yves Bonnefoy. Pour le poète de *L'Arrière-Pays*,

⁹⁷⁶ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-Pays*, Collection Poésie, Gallimard, 1992, p.9.

⁹⁷⁷ *Id.*, p.104.

cette région est d'abord le lieu d'un enracinement privilégié qui date de l'enfance et des vacances scolaires : **“ Oui, je trouvais beau ce pays, il m'a formé⁹⁷⁸ 00, dans mes choix profonds, avec ses grands causses déserts, où affleure la pierre grise, et ses orages de plusieurs jours, quelquefois, au-dessus des châteaux fermés ”⁹⁷⁹.**

Cependant, le pays des vacances ne se distingue pas seulement par son âpreté saisissante. L'espace élu est identifié avec la saison de l'abondance et de la plénitude : **“ Quand nous repartions en septembre, à peine si se formaient les premiers brouillards, nous laissions le raisin, souvent, à mûrir encore et c'était donc un été sans fin qui nous accueillait l'an d'après ”⁹⁸⁰.** Le territoire des vacances accède ainsi au rang d'archétype. Le Massif Central n'est plus un simple élément de la géographie française, mais le foyer d'un univers intérieur : **“ En vérité, ce “ massif central ”, coloré ainsi d'absolu, ressemble beaucoup à l'arrière-pays de mes rêveries ultérieures ”⁹⁸¹.**

Il en va autrement dans le cas de Julien Gracq. Le “ massif ”, comme le nomme familièrement l'écrivain, n'est pas un lieu d'enfance, mais un territoire de longs parcours en voiture, où se révèle à nu la face de la terre, en ce qu'elle a de plus violemment tellurique. En outre, les paysages du Massif Central éveillent chaque fois le même sentiment et le même désir : **“ sur ces hauts plateaux déployés où la pesanteur semble se réduire comme sur une mer de la lune, un vertige horizontal se déclenche en moi, qui, comme l'autre à tomber, m'incite à y courir, à m'y rouler, à perdre de vue, à perdre haleine ”⁹⁸².** Le vertige horizontal de Julien Gracq s'oppose ainsi à la hantise des carrefours d'Yves Bonnefoy. L'ivresse intéresse le déroulement infini de l'espace qui est simultanément lieu une étendue océanique et son propre arrière-pays, sans nulle césure et nulle hiérarchie ontologique. Il s'agit davantage de faire corps avec le paysage, de s'y ébattre à la manière d'un cheval sauvage, et de s'y plonger à perte de vue, au double sens du terme.

Les grands panoramas ne sont donc pas les hauts-lieux de la vérité, l'authentique pays intemporel des essences, mais les immenses pays de la libre errance, entièrement livrés à la possession euphorique du voyageur. Intemporels, au sens où ils ne relèvent

⁹⁷⁸ *Le pays natal de Julien Gracq a également joué un rôle formateur, comme on le constate à la lecture des Eaux étroites et de La forme d'une ville. Mais, comme on le verra bientôt, il n'est pas pour autant l'archétype d'un “ arrière-pays ” idéal dont l'écrivain chercherait vainement à découvrir l'incarnation terrestre, pour y puiser le sentiment de la vérité et de l'être total. La promenade le long de l'Evre, les parcours effectués par le collégien, puis le lycéen, au cours des années nantaises, déterminent plutôt des affects et des pentes de l'imagination qui nourrissent l'oeuvre et la vie, de manière non exclusive. Ils obéissent essentiellement à la logique de ce que Julien Gracq nomme les “ préférences ”, plutôt qu'ils ne donnent naissance à une quelconque nostalgie ontologique.*

⁹⁷⁹ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, op. cit., p.103.

⁹⁸⁰ *Id.*, p.104.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p.104.

⁹⁸² *Carnets du grand chemin*, op. cit., PII, p.973.

pas de la logique culturelle et historique, ils ne sont cependant pas un royaume d'existences idéales, délivrés de la mort, mais parlent sans cesse à l'esprit comme au corps, du devenir ouvert et des confins de l'existence.

Mais la parole du paysage ne s'adresse pas seulement à la conscience métaphysique de l'homme qui le contemple et le traverse. Elle intéresse également l'écrivain qui trouve en elle un aliment poétique fondamental. Il ne s'agit pas simplement de l'influence qu'un lieu réel peut exercer sur un auteur, mais davantage d'une forme de fascination qui donne à l'écriture son impulsion vitale. Ainsi, des noces secrètes unissent le monde et l'écriture, bien au-delà du simple jeu des très traditionnels souvenirs des paysages d'enfance dont nous parlerons dans notre torisième chapitre. *Un balcon en forêt* en offre un exemple significatif de la manière dont un paysage peut exercer une influence fondamentale sur l'écriture d'un livre, bien au-delà du simple éblouissement personnel du voyageur subjectif célébrant les noces de sa conscience avec le monde.

Le projet du *Balcon en forêt* s'enracine en effet dans le désir ancien d'évoquer le climat de la Drôle de guerre, ainsi que le précise Julien Gracq en 1968, dans un entretien radiophonique avec Jean Paget. Quelques épisodes de guerre vécus par Julien Gracq sont déjà transposés dans *Un beau ténébreux*, sans subir nulle altération. Comme le note Bernhard Boie, le titre du roman futur "**se trouve comme secrètement pressenti**"⁹⁸³ dans l'un des poèmes de *Liberté grande* : "**(...) je redescendais chaque soir aux champs calmes, les mains pleines comme celui qui touche une femme, appuyant le front encore, les yeux fermés, ainsi que le coeur manque et qu'on marche en dormant, au songe odorant et au vide sous le soleil de ce village accoudé à la forêt comme un après-midi d'été au balcon de sa nuit sauvage**"⁹⁸⁴.

L'intérêt de cette référence est notamment de révéler à l'état pur l'un des motifs essentiels de l'imaginaire gracquien. Il s'agit moins en l'occurrence d'un paysage précis que d'un type de paysage constitué par la relation entre deux pôles antagonistes et cependant étroitement liés l'un à l'autre. C'est ici le village et de la forêt⁹⁸⁵. Cette dernière devient même le balcon du village, par l'intermédiaire du couple de comparatifs "**après-midi d'été**" et "**nuit sauvage**". L'île forestière isolée, réunissant et protégeant une minuscule communauté humaine reparaît en effet souvent dans l'oeuvre de Julien Gracq. *Un balcon en forêt* en donne évidemment la version la plus développée, mais on la retrouve aussi dans *Le roi Cophetua*. Comme son nom l'indique à lui seul, le village de Braye-la-Forêt est bâti en lisière d'un vaste forêt, et les villas nichées dans leurs parcs se confondent avec la masse des arbres. La Fougeraie, puis les rues dominicales du village deviennent un asile sylvestre au milieu de la guerre. Lorsque le narrateur s'éveille, la basse continue de la canonnade s'est miraculeusement éteinte : "**La vie s'était remise en ordre ; une charrette invisible cahotait dans le chemin feuillu qui longeait le**

⁹⁸³ Voir la notice d'*Un balcon en forêt*, PII, p.1278.

⁹⁸⁴ *L'Explorateur, Liberté grande, op. cit.*, PI, p.309.

⁹⁸⁵ Marc Eigeldinger consacre des pages remarquables à cet imaginaire de la forêt dans *La mythologie de la forêt dans l'imaginaire romanesque de Julien Gracq, Cahier de L'Herne Julien Gracq, op. cit.*, p.236-245.

parc ; le bruit clair de la vaisselle heurtée montait à travers la cour de l'arrière de la maison ⁹⁸⁶.

On retrouve encore le même dispositif dans les *Carnets du grand chemin*, par exemple à propos de ces villages de Sologne “ **où on circule si peu dans les rues** ”, et qui “ **ne parlent pas d'abandon ou de délaissement (...), mais plutôt d'une activité cachée et à demi clandestine, qui fuirait le jour les lieux bâtis et coulerait silencieusement de l'aube à la nuit dans les bois, les landes, et les friches des alentours qui l'absorbent** ” ⁹⁸⁷. Quelques pages plus loin, le bien nommé Lapoutroie, village du versant alsacien des Vosges que nous avons déjà traversé présente les mêmes caractéristiques : La route plonge et zigzague dans le pli creusé de la forêt et soudain se transforme en une rue de village pavée en lit de torrent. (...) le village allongé de tout son long dans le thalweg du val boisé semble fait de la débâcle tirée et industrieusement utilisée d'une coupe forestière ⁹⁸⁸.

L'écriture d'*Un balcon en forêt* s'alimente cependant à d'autres sources. Dans son entretien avec Jean-Louis de Rambures, Julien Gracq mentionne le contact direct avec le paysage des Ardennes et la lecture des *Communistes* d'Aragon, qui lui révèle l'existence des maisons fortes des Ardennes : “ **Puis, j'ai été faire, un jour, une longue promenade à pied en Ardenne : cela m'a frappé. Mais le déclic, je crois, a été quelques lignes d'Aragon dans Les Communistes, où il parle des maisons fortes de l'Ardenne, dont je ne connaissais pas l'existence. Alors, le livre s'est enclenché, probablement, j'y repense, parce qu'il y avait pour moi dans cette image un symbole très simple, un condensé significatif qui me parlait beaucoup : la guerre au sous-sol, la paix au premier étage. Tout cela d'ailleurs est on ne peut plus capricieux et sans règle** ” ⁹⁸⁹.

Julien Gracq souligne à juste titre cette absence de règles. En effet, à la question : “ **Comment est né Un balcon en forêt ?** ” il répond en 1958 : “ **De l'image des Ardennes** ”, ou encore “ **de l'idée de la solitude** ” ⁹⁹⁰. Ce n'est que douze ans plus tard qu'il signale l'influence des quelques lignes consacrées par Aragon aux maisons fortes. Comme le note Bernhild Boie, “ **Il n'y a ici nulle contradiction, le regard seulement se déplace et saisit chaque fois une autre région de cet arrière-pays ou se prépare l'écriture** ” ⁹⁹¹. En l'occurrence, le *Balcon* doit autant au voyage d'une journée accompli en octobre 1955, qu'à la lecture d'Aragon, ce qui prouve assez que si ce roman a en effet pour objet la Drôle de guerre, il ne s'enracine pas moins dans une relation pure de

⁹⁸⁶ *Le Roi Cophetua*, op. cit., PII, p.522.

⁹⁸⁷ *Carnets du grand chemin*, op. cit., p.941.

⁹⁸⁸ *Id.*, p.944.

⁹⁸⁹ *Entretien avec Jean Louis de Rambures*, p.1191.

⁹⁹⁰ *Arts*, 17-23 septembre 1958.

⁹⁹¹ Notice du *Balcon en forêt*, op. cit., PII, p.1282.

présence au monde entre l'écrivain et le paysage des Ardennes, en dehors de la matière historique et temporelle où sera inscrit le récit. Au cours du voyage de 1955, Julien Gracq va à pied de la gare de Revin aux Hauts-Buttés, puis à Monthermé où il reprend le train. L'auteur reconnaît volontiers que cette marche de 25 kilomètres, par une très belle journée d'automne, sur des chemins solitaires, lui donne le paysage dont, selon l'heureuse expression de Bernhild Boie “ **vit Un balcon en forêt** ”⁹⁹².

Une incertitude demeure pourtant. L'entretien de 1970 pourrait laisser croire que le voyage dans les Ardennes a précédé la lecture du passage des *Communistes* dans lequel Aragon évoque les maisons fortes. L'ordre de ces événements est cependant inverse. L'image de la maison forte offre à l'imaginaire le point d'ancrage qui manquait jusqu'alors à son désir et le transforme en véritable projet d'écriture ancré dans le réel. De l'aveu même de Julien Gracq, la maison forte des *Communistes* donne en effet naissance à l'idée séduisante d'un “ **farniente de neuf mois au-dessus d'une soute à munitions** ”⁹⁹³. C'est ainsi que Julien Gracq trouve le sujet de son livre, grâce à une combinaison favorable de la lecture et de l'imaginaire. Le sujet est donc bien ce “ **miracle surgi du hasard – quand il surgit – d'une sorte de modèle réduit, à la fois simple et éminemment expressif, capable de tenir dans le creux de la main, et pourtant prometteur d'une infinie capacité d'expansion, pareil au cristal ténu qui, par son simple contact, fait cristalliser à son image parente toute une solution sursaturée** ”⁹⁹⁴.

Le livre futur commence à rassembler ses éléments fondamentaux. C'est alors que Julien Gracq entreprend le voyage dans les Ardennes. Dans un entretien accordé en 1971 à Gilbert Ernst, Gracq donne une étonnante version schématique de ce parcours : “ **Je me souviens très bien, il faisait une belle journée d'octobre. J'étais à Paris et j'ai eu envie d'aller voir l'Ardenne. J'ai pris le train, j'ai débarqué et j'ai marché** ”⁹⁹⁵. Le ton et la formulation quelque peu militaire rappellent le célèbre “ **Veni, Vidi, Vici** ” de Jules César. On y retrouve en filigrane la volonté de prendre possession géographique exprimée dans *Paysage et roman*.

D'une manière générale, cet élan subit de l'auteur vers les lieux futurs de son roman consiste bien en une appropriation par fascination et imprégnation réciproque, comme en témoigne un autre passage de *Paysage et roman* : “ **dans le bois des Manises, où un sentier s'ouvre à moi au fond d'une coupe, la promenade dans le taillis mouillé arrosé de soleil est si riante à dix heures du matin que l'envie me vient presque de m'ébrouer dans le feuillage humide aux senteurs d'automne à la fois terreuses et ailées. Tout ce petit canton sauvage est devenu mien, et les changements que j'y trouve en viennent à se confondre avec ceux d'un canton natal ; les témoins naïfs qui le jalonnent çà et là deviennent presque pour moi ceux d'une histoire qui se**

⁹⁹² Id., p.1282.

⁹⁹³ Givre, n°1, p.26.

⁹⁹⁴ En lisant en écrivant, op. cit., p.649.

⁹⁹⁵ Sur Un Balcon en forêt, entretien avec Gilbert Ernst, Cahier de L'Herne Julien Gracq, op. cit., p.215.

serait réellement passée ⁹⁹⁶.

Un échange complet s'est donc accompli entre le paysage, l'oeuvre et l'auteur. Le petit "**canton sauvage**" qui a fourni le paysage dont vit le livre reçoit à son tour du roman un supplément d'être qui l'isole et le distingue pour son auteur. Il est à la fois une possession subjective du marcheur qui a su découvrir en lui un territoire d'élection, et le témoin réel d'une aventure imaginaire. En ce sens, le paysage des Ardennes est bien plus qu'une simple source d'inspiration, un véritable point de rencontre et de coïncidence entre le monde, l'homme et l'écriture. C'est à ce titre que les senteurs "**terreuses et ailée**" sont l'objet d'une joie animale, et que les éléments du paysage deviennent des témoins. Le souvenir du passage d'Aragon se dilue alors, absorbé qu'il est dans cette terre doublement réelle et fictive. La place du paysage est d'autant plus essentielle que Julien Gracq ne le considère jamais comme un simple décor.

Dans un entretien accordé en 1978 à Jean-Louis Tissier, Gracq déclare en effet : "**Les paysages sont " dans le roman " comme les personnages, et au même titre. Dire quel est celui qui joue le rôle passif, le décor, et celui qui joue le rôle actif, n'a pas de sens pour moi. Tout cela va ensemble. Je dis souvent, et j'ai même dû l'écrire, dans un roman, ce peut être le propos d'un personnage qui fait lever le soleil, ou inversement, c'est un changement de temps qui, tout d'un coup, change la conduite des personnages**" ⁹⁹⁷. On le constate effectivement souvent dans les romans de Julien Gracq, et particulièrement dans le *Balcon*. C'est ainsi que l'état d'esprit de Grange ne cesse de se modifier au gré des modifications du paysage, dès le premier chapitre qui raconte son voyage en train et la nuit passée à Moriarmé. De même, le personnage de Mona semble être une pure émanation de la forêt pluvieuse et brumeuse.

Le paysage réel devient donc bien matière vivante du livre jusque dans ses moindres détails. C'est aussi pour cette raison que l'auteur modifie systématiquement les noms de lieux, non seulement dans le *Balcon en forêt*, mais également dans *La Presqu'île*. Il s'en explique ainsi au cours du même entretien : "**Dans les romans, j'ai une idée directrice, que je peux exprimer de manière assez naïve : " Dans une fiction, tout doit être fictif ". C'est-à-dire que les noms de lieux même ne doivent pas se présenter d'une manière reconnaissable. Je suis frappé par le fait que tout ce qui est introduction dans une fiction, d'un élément réel, est introduction d'un élément étranger, disparate. Si on me dit " quelqu'un joue du piano " dans un roman je ne suis pas gêné, mais si on me dit " c'est la sonate n° untel de Brahms ou de Beethoven ", c'est le monde du catalogue qui apparaît et cela crée une discordance brusque. Pour ce qui est des paysages, il n'y a pas de noms de lieux exacts dans mes romans. (...) Apporter à la fiction des éléments de réalité non transformés doit se faire le moins possible. Tous ces paysages des romans sont des paysages synthétiques. Evidemment, ils se souviennent des paysages réels mais ils sont recomposés, souvent fondus l'un dans l'autre**" ⁹⁹⁸.

⁹⁹⁶ *En lisant en écrivant*, op. cit., p.620.

⁹⁹⁷ *Entretien avec Jean-Louis Tissier*, op. cit., p.1207.

⁹⁹⁸ *Id.*, p.1207.

Le paysage des romans emprunte au paysage réel, mais il le porte sur le plan de la fiction, c'est-à-dire celui d'un imaginaire en acte qui recompose, distribue, associe et mélange, selon ses propres lois ce que lui présente le réel. En ce sens, le romancier possède doublement le monde. Il le parcourt et le fait sien du point de vue subjectif des émotions, des sensations et des pensées ; il le recrée par l'écriture et le transforme en un monde de signes et d'images vivantes qui n'ont plus besoin de se vérifier dans le réel pour exister à part entière. *Le Rivage des Syrtes* en est un exemple particulièrement original, puisque le roman réalise une synthèse complète à partir de sources très diverses : fragments de lande bretonne, lagunes vénitiennes, mais aussi, à la différence du *Balcon*, images simultanément irréelles et précises de paysages orientaux empruntés à l'Histoire antique ou des contrées que Julien Gracq n'a jamais visitées. Même lorsqu'ils sont exclusivement issus de lieux réels, comme c'est le cas dans le *Balcon*, les paysages romanesques de Julien Gracq lui appartiennent donc de plein droit, car ils sont des paysages d'écriture. Comme le dit Gilles Deleuze, "**On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations. Les sensations comme percepts ne sont pas des perceptions qui renverraient à un objet (référence) : si elles ressemblent à quelque chose, c'est d'une ressemblance produite par leurs propres moyens**"⁹⁹⁹.

Gilles Deleuze distingue effectivement les sensations et les affections qui caractérisent la relation vécue avec le monde, des percepts et des affects qui sont les sensations et les affections créées sur le plan de l'art. La relation de la vie et de l'art s'effectue dans un changement de plan qui n'est pas sans évoquer la conception gracquienne du paysage romanesque. Gilles Deleuze n'est jamais si proche de cette conception que lorsqu'il définit la relation du roman avec le monde : "**Le roman s'est souvent élevé au percept : non pas la perception de la lande, mais la lande comme percept chez Hardy ; les percepts océaniques de Melville ; les percepts urbains ou ceux du miroir chez Virginia Woolf. Le paysage voit. En général, quel grand écrivain n'a su créer ces êtres de sensation qui conservent en soi l'heure d'une journée, le degré de chaleur d'un moment, (les collines de Faulkner, la steppe de Tolstoï ou celle de Tchekhov ?**"¹⁰⁰⁰. Pour y parvenir, l'auteur doit bien puiser dans un ensemble de paysages, de sensations et d'émotions réelles, mais il les transfigure par l'écriture et les fixe dans cet organisme poétique qu'est le roman. C'est bien en ce sens que dans *En lisant en écrivant*, Julien Gracq parle de "**l'être ensemble-le roman**", constituant une "**matière romanesque**"¹⁰⁰¹, dont tous les éléments humains et naturels ont la même valeur.

Cette solidarité intime des personnages et des lieux, qui n'est pas sans rappeler la définition de la plante humaine dans *Les Yeux bien ouverts*, permet de mieux comprendre ce qui se produit dans la condensation progressive du désir d'écriture. Un paysage surgissant de la diversité des territoires possibles, vient à la rencontre de l'écrivain, éveille en lui une fascination qui se confirme au cours d'un itinéraire et parle soudain à la

⁹⁹⁹ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p.156.

¹⁰⁰⁰ *Id.*, p.159.

¹⁰⁰¹ *En lisant en écrivant*, op. cit., PII, p.558 et 559.

conscience imaginante qui trouve en lui l'aliment de ce qui n'était encore qu'un vague projet. De la même manière, les paysages traversés sans projet spécifique par le voyageur sollicitent une saisie par l'écriture qui tente de retrouver l'élément vivant d'un instant de rencontre avec le monde, renouvelant ainsi l'expérience vécue sur le plan poétique afin de dégager son essence. C'est en effet de cette manière que Julien Gracq dit avoir travaillé à l'écriture des fragments qui devaient plus tard donner naissance aux textes des *Lettrines* puis à ceux des *Carnets du grand chemin*.

L'auteur explique en effet que dans la plupart des cas, ces textes ont été écrits en une seule coulée destinée à rendre l'émotion perceptive vécue sans la figer dans une description qui objectiverait de manière impersonnelle ce qui est avant tout une expérience subjective. Comme le note justement Bernhid Boie : “ (...) **Gracq ne cherche pas à faire le récit de ce qu'il a vu, pensé, ressenti, donc à reconstruire à rebours une expérience passée, mais bien à saisir, par le rythme même des mots, la résonance essentielle d'une rencontre, celle-là même par laquelle l'imaginaire s'est trouvé mobilisé.** “ **L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible**”, disait Klee¹⁰⁰². On ne saurait mieux dire en effet que le phrasé de l'écriture n'est que le flux résultant du parcours en accord avec un paysage, selon les tracés même de la vision et du corps en mouvement. Les noces de la conscience et de la nature n'étaient finalement pas autre chose que la matière dynamique de cette écriture, on peut donc en conclure que ce qui parle à l'écrivain dans un paysage c'est d'abord sa manifestation en lui, le halo projeté de sa fulgurance, ce que Michel Murat nomme avec raison “ **l'écriture auratique** ” de Julien Gracq.

4) Trouver le monde au fil des routes

De la même manière qu'à travers la diversité des lieux monte une parole du monde, les territoires du multiple sont reliés et traversés par des routes, véritables vecteurs de pénétration et de glissement de la conscience à l'intérieur des paysages. Julien Gracq établit d'emblée une sorte de loi générale de sa relation avec les routes : “ **Presque aucune des routes où j'ai aimé m'engager, et qu'aujourd'hui encore j'aime reprendre, qui ne m'ait été, qui ne demeure, comme une ouverture musicale, qui n'ait remué devant moi, au bout de sa perspective les plis et les lumières d'un rideau tout prêt à se lever** ”¹⁰⁰³. La bonne route n'est donc pas simplement un moyen de circulation. Elle est vécue comme une promesse et fait l'objet d'un engagement, au sens où le voyageur l'emprunte, mais également pour ce qu'elle présuppose tout à la fois un risque, (principalement celui d'être déçu par son parcours), une confiance accordée, ainsi qu'une participation active de la subjectivité au surgissement et aux métamorphoses des paysages. La route est ouverture, élan en direction de l'horizon, comme l'indiquait déjà la méditation poétique de *Paysage et roman*.

La route est musicale et théâtrale. Elle est par conséquent l'objet d'une expérience

¹⁰⁰² Notice des *Lettrines*, p.1339.

¹⁰⁰³ *Id.*, p.970.

singulière qui tient à la fois de l'émotion esthétique, du plaisir sensoriel et du trouble métaphysique. Elle agit sur la conscience du voyageur comme une invitation et une promesse : un rideau s'agite devant lui, capte son désir et l'oriente vers une perspective d'autant plus émouvante qu'elle est indéfinie. La route gracquienne est par nature l'occasion d'un commencement grâce auquel se rejoue et se recrée chaque fois, de façon spécifique, un pacte provisoire avec la terre. Elle est toujours la route d'une nouvelle origine dans l'immémorial. La logique de la route tient aussi au désancrage qu'elle rend possible. L'un des traits essentiels de la route est justement qu'elle libère le voyageur des conventions ordinaires et lui fait vivre une expérience paradoxale, en ce qu'elle se situe sur les lisières du rêve et de la réalité : **“ Mais pour la plupart, la promesse dont elles sont inséparables ne tient ni au but où elles conduisent, ni à aucune circonstance mémorisée de ma vie – pas plus que la coloration de tel passage d'un rêve ne se relie à la réalisation proche ou lointaine d'un projet que le rêveur n'ébauche à aucun moment : en fait, au fil de la route, quand on y roule un peu à l'aventure, la succession brusquée des ombres et des lumières intérieures semble tenir du rêve non seulement sa toute puissance sur l'esprit, mais aussi sa soudaineté sans cause, et son éclairage sans foyer lumineux. (...) Le grand chemin, à partir d'un certain seuil, d'étendue et de durée, ne nous déconnecte guère moins que le rêve de l'univers trivial de la causalité ”**¹⁰⁰⁴.

L'insistance avec laquelle Julien Gracq associe le rêve au seul fait de rouler montre à quel point la route est l'occasion de mettre en relation intime et spontanée l'espace du dehors et l'espace du dedans. Cette connexion du rêve et du voyage signifie également que Julien Gracq reste, à sa manière très personnelle fondamentalement marqué par le Surréalisme. Fidèle à la certitude de Breton selon laquelle **“ il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ”**¹⁰⁰⁵, Julien Gracq voit dans le voyage en voiture, lorsqu'il obéit à certaines règles, un moyen d'échapper à la causalité logique de la raison pure et de retrouver à l'état de veille **“ la plus grande liberté d'esprit ”** qui caractérise les songes, comme l'affirme Breton¹⁰⁰⁶.

Toutefois, il ne s'agit pas pour Julien Gracq de convoquer les mirages de l'inconscient ni d'en épouser la substance afin d'agir sur le réel. C'est au contraire de ce dernier que vient le sentiment de liberté expérimenté par le voyageur. Le mouvement du voyage, les inflexions des paysages traversés, les changements d'états affectifs qui leur correspondent ou les accompagnent, induisent un certain sentiment général de vacance psychique et sensorielle. Julien Gracq évoque notamment **“ l'allure de ce diorama incohérent et syncope, de ces coq-à-l'âne affectifs continus ”**¹⁰⁰⁷, qui constitue le

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p.970-971.

¹⁰⁰⁵ André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, op. cit., p;

¹⁰⁰⁶ *Id.*, p.

¹⁰⁰⁷ *Carnets du grand chemin*, op. cit., p.971.

véritable rythme et la substance élémentaire de cette aperception nomade. L'analogie avec le rêve n'intéresse pas des états visionnaires, mais l'être-au-monde du voyageur. Julien Gracq l'indique d'ailleurs clairement en prenant l'exemple d'un itinéraire particulier : **“ De toutes ces routes, une des plus proches, dans mon souvenir, du climat du songe est sans doute celle que j'ai suivie de Bouillon à La Roche-en-Ardenne – avec un crochet vers Neufchâteau – par une glorieuse soirée de fin de septembre 1966 ”**¹⁰⁰⁸.

Comme on le voit, il s'agit bien ici de **“ climat du songe ”** et non de visions oniriques. Ce climat émane, non d'un lieu donné et fixé comme tel, mais du parcours du voyageur solitaire à travers les paysages que traverse la route suivie. Celle-ci est identifiée par les toponymes de son point de départ et de son point d'arrivée. Le lecteur peut donc la localiser et la reparcourir lui-même s'il le désire. Pour autant, cette route demeure à jamais inaccessible : elle est celle d'une soirée de septembre 1966, c'est-à-dire un fragment d'espace-temps mobile appartenant au passé subjectif de l'auteur qui en retranscrit les données essentielles grâce à l'écriture. Le caractère emblématique de cette route provient d'un libre accord des propriétés singulières des paysages traversés avec les émotions et les pensées éveillées par ces paysages, dans la conscience du voyageur. Un certain nombre de données concrètes émanent du monde réel et viennent à la rencontre des préférences et des rêveries les plus intimes de ce même voyageur. Le hasard de l'itinéraire, dans un moment donné du temps concret, forme donc un accord électif avec l'esprit qu'il ébranle : **“ Derrière moi descendait le soleil bas dans un ciel épuré de toute trace de brume ; jamais l'éclairage de six heures ne m'avait paru atteindre à une pareille luminosité dans le jaune, si intense ce jour-là qu'il en paraissait orange ”**¹⁰⁰⁹.

La première note de cet accord complexe est donc fournie par la lumière dans une heure très précise. Celle-ci se dégage d'un espace épuré, élargi et rendu transparent au regard. L'heure de fin de journée et la lumière rasante qui se répand sur le paysage, participent également à cet accord. La densité de la couleur lui donne une compacité presque matérielle immédiatement associée à l'orange. Dans cette lumière étrange se manifeste secrètement le motif entre tous privilégié de l'embellie. C'est dans *Les Eaux étroites* que Julien Gracq donne l'analyse la plus complète de ce motif : **“ S'il y a une constante dans la manière que j'ai de réagir aux accidents de l'ombre et de la lumière qui se distribuent avec caprice tout au long de l'écoulement d'une journée, c'est bien le sentiment de joie et de chaleur, et, davantage encore peut-être, de promesse confuse d'une autre joie encore à venir, qui ne se sépare jamais pour moi de ce que j'appelle, ne trouvant pas d'expression meilleure, l'embellie tardive – l'embellie, par exemple, des longues journées de pluie qui laissent filtrer dans le soir avancé, sous le couvercle enfin soulevé des nuages, un rayon jaune qui semble miraculeux de limpidité ”**¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁸ *Id.*, p.971.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p.971.

¹⁰¹⁰ *Les Eaux étroites*, *op. cit.*, p.544-545.

Le soir, la lumière rasante et la densité orageuse, les composants sont donc les mêmes que dans le texte consacré à la route emblématique des *Carnets du grand chemin*. La joie spéciale qui en résulte est ensuite précisée minutieusement : “ **Une impression si distincte de réchauffement (...) n'est pas sans lien avec une image motrice très anciennement empreinte en nous et sans doute de nature religieuse : l'image d'une autre vie pressentie qui ne peut se montrer dans tout son éclat qu'au-delà d'un certain “ passage obscur ”, lieu d'exil ou vallée de ténèbres. Peut-être aussi (...) la suggestion optimiste d'une halte possible dans le déclin, et même d'une inversion du cours du temps, est-elle faite à notre sens intime par ce ressourcement, ce rajeunissement du soleil de l'après-midi** ”¹⁰¹¹. Ainsi, la face de la terre métamorphosée par le rayon lumineux de l'embellie devient-elle promesse, ou plus exactement pressentiment métaphysique immédiatement reçu au plan émotionnel. L'embellie, comme nous avons déjà pu le constater dans *La Presqu'île*, est signe d'un acquiescement du monde, renouvelant l'accord avec l'homme. Le voyage terrestre atteint alors une portée symbolique qui donne au phénomène une valeur presque spirituelle, bien que la joie ressentie ne soit pas de nature religieuse.

Julien Gracq précise en effet : “ **Je ne doute guère en tout cas qu'une mémoire en nous plus haute, sensibilisée de nature à d'autres signaux que ceux du code de la route, se porte garante de la réalité de ces promesses vagues et en même temps véhémentes que nous font à chaque instant l'heure, le temps, et la saison** ”¹⁰¹². Tout comme l'espace largement ouvert au regard dans *Paysage et roman*, cette métaphysique du lieu rénové par l'embellie ouvre donc à d'autres perspectives que celles du seul horizon sensible, bien que l'expérience tienne d'abord à un état particulier du monde qui entre en résonance avec l'esprit du voyageur. Associée au mouvement du voyageur emporté le long de la route, l'embellie devient donc le signe électif d'un trajet, le liant d'une diversité dynamique qu'elle contribue à exalter : “ **Tantôt elle s'engouffrait par une fente verticale dans des futaies de sapins d'une majesté de cathédrale – on voyait alors les seules pointes des arbres flamber très haut dans le soleil au-dessus de la tranchée sombre -, tantôt elle en jaillissait d'un coup pour courir sur une échine de plateau nu, dont la lumière flambante roussissait les herbes** ”¹⁰¹³.

La bonne route est une route de lumière, de mise en gloire, mais aussi de jaillissement qui érotise le paysage en ses modulations successives. Le voyage devient ainsi, plus qu'un simple accord entre la conscience et le monde, une possession non dénuée d'une certaine violence dont témoignent les herbes roussies par la lumière flambante. C'est une autre version de l'érotisme d'*Aubrac*. Au cheminement nocturne, tendre et velouté aux côtés d'une figure féminine aux pieds nus dans l'herbe, succède un parcours ardent, solitaire et violent, dans la vitesse automobile. Mais dans les deux cas, le plaisir d'aller s'accompagne du sentiment de marcher comme au-dessus du monde, comme en lévitation à la surface la plus légère de ce que Gilles Deleuze appelle un “

¹⁰¹¹ *Id.*, p.545.

¹⁰¹² *Ibid.*, p.545.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p.971.

plan d'immanence ¹⁰¹⁴ : “ **On se sentait soudain sur un des toits du monde, abaissant ses regards ainsi que d'une ligne de faite sur les royaumes de la terre comme sur de longs glacis illuminés** ” ¹⁰¹⁵ .

On retrouve ici le regard panoramique mentionné dans *Paysage et roman*. La bonne route est donc inséparable de l'espace et des variations matérielles du paysage telles qu'elles peuvent se contempler du point de vue d'un plan d'altitude qui permet de tenir sous ses yeux la variété des paysages et de l'unifier dans la tombée d'un même regard, même si les territoires composant le monde forment un archipel infini de lieux qui proposent chacun leur singularité au voyageur qui les traverse.

Conclusion

L'espace et la terre sont donc si constamment associés qu'ils ne peuvent accomplir leur être séparément, de sorte que le parcours idéal est toujours celui qui permet de faire monter du plan local que traverse le voyageur, une image métonymique du globe terrestre. Ainsi, dès les premières pages des *Carnets du grand chemin*, l'auteur évoque au sujet d'un voyage en Espagne “ **les grands chemins des hauts plateaux, panoramiques de bout en bout et lunaires, moins encore parce qu'on y roule à même le sol nu que par ce que le rayon de notre sphère semble s'y raccourcir, et qu'un simple dos de plateau y domine les lointains autant que le ferait une montagne** ” ¹⁰¹⁶ .

Toutes les valeurs terrestres et spatiales coïncident dans ce passage. C'est en effet la terre qui crée le sentiment de l'étendue illimitée. L'infini n'est nullement abstrait, puisque ce sont les hauts plateaux eux-mêmes qui sont panoramiques. Leur morphologie singulière est même l'occasion de cette étrange image métonymique où la terre livre en quelque sorte sa propre aura morphologique : non seulement ils autorisent la même vision élargie des lointains qu'une véritable montagne, mais ils réveillent aussi le sentiment de la courbure terrestre et projettent le voyageur sur le double plan de l'infini horizontal et sphérique du globe. En se déplaçant sur la terre nue, par les chemins non goudronnés des hauts plateaux dépouillés, le voyageur retrouve le sens à l'état brut du monde. Le sol élémentaire ravive ainsi la conscience perdue de la planète, dans une sorte d'épiphanie cosmique qui associe en quelques lignes l'image de la surface lunaire et celle de la terre, image pourtant d'autant plus justifiée, que la courbure du globe paraissant réduite en raison de la structure particulière du paysage, la terre est comme réduite aux dimensions de son satellite.

La variété des routes révèle donc chaque fois un élément du monde, dans ce qu'il a d'unique et d'universel. Dans *Lettrines 2*, dix-huit ans avant les *Carnets du grand chemin*, Julien Gracq évoque déjà ce qu'il nomme des “ **carnets de routes** ” ¹⁰¹⁷ . Comme l'écrit

¹⁰¹⁴ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., Chapitre II, p.

¹⁰¹⁵ *Carnets du grand chemin*, op. cit., p.971.

¹⁰¹⁶ *Ibid*, p.945-946.

l'auteur dans le même ouvrage, à propos des routes de Basse-Normandie parcourues à pied pendant la guerre : “ **A marcher ainsi seul sur les routes, une imprégnation se fait du pays traversé – mieux même que de ses bruits et de ses odeurs : de sa respiration, de sa sonorité** ”¹⁰¹⁸. La route conduit vers l'être du paysage qui se livre dans une expérience sensible, celle d'une présence vivante, et dont le piéton peut retenir et emporter “ **comme un pollen quelque chose de sa substance** ” qu'il “ **s'incorpore** ”¹⁰¹⁹. C'est dire que la route est toujours l'accès privilégié du voyageur vers la face et la chair du monde dont elle relie les uns aux autres, sans jamais les confondre, les territoires en archipel.

Chapitre trois : Territoires formateurs et paysages déceptifs

Introduction

La présence au monde n'est pas tout entière donnée dans l'actualité successive des perceptions nomades, pas plus qu'elle n'épouse nécessairement le contours d'une expérience de plénitude. L'oeuvre de Julien Gracq ménage en effet des chemins de mémoire qui ont pu conduire certains auteurs comme Bernard Vouilloux à parler d'un *Gracq Autographe*¹⁰²⁰, et non pas autobiographe comme le fait remarquer l'auteur de cet essai. De la même manière, loin du pharisaïsme qu'il reprochait à Claudel, Julien Gracq n'est pas le chantre d'un unanimisme de la relation de l'homme avec le monde. Si son oeuvre célèbre souvent des fragments de monde pour en qualifier l'essence miroitante imprégnant la subjectivité, il fait aussi la place du malaise, de l'effroi et du déni, notamment dans *Autour des Sept collines*, livre d'autant plus singulier que, rompant avec toute une tradition du voyage littéraire en Italie, cet ouvrage se consacre tout entier à l'histoire d'un malentendu et d'un rendez-vous manqué.

Le monde comporte donc des veines secrètes, celles de la conscience réminiscente, celles de l'expérience déceptive, qui sont également surdéterminée par la subjectivité affective et imaginante de l'auteur. C'est dire que la présence au monde vit d'un battement plus mystérieux encore que celui de sa mise en fiction ou de sa projection fragmentée dans ces poèmes en prose des états d'être et des cantons de la terre que sont les *Lettrines* et *Carnets du grand chemin*.

¹⁰¹⁷ *Lettrines 2, op. cit.*, p.281.

¹⁰¹⁸ *Id.*, p.280.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p.280.

¹⁰²⁰ Bernard Vouilloux, *Gracq Autographe*, José Corti, Paris, 1989.

Ce battement est celui d'un double espace-temps mémoriel et géographique où se noue et se joue à des niveaux divers l'aventure de l'être-au-monde, comme une volute d'écriture jouant les paysages de l'enfance et de l'adolescence dans la partie de go de l'écriture, et s'efforçant de donner forme et présence aux régions du malaise. En ce sens, en effet, ni dans les textes du souvenir, ni dans ceux qui exposent et analysent les expériences suscitées par des paysages déceptifs, Julien Gracq ne se livre à ce qu'on pourrait appeler une autobiographie. Les chemins de vie ne sont pas chez lui ceux d'une exploration du point de vue de son anecdote ou de la signification de ce que le poète Salah Stétié appelle sa "***courbe de vie***". Qu'il s'agisse de repasser dans les parcours anciens ou de dire pourquoi des expériences topologiques s'accompagnent de malaise, Julien Gracq renvoie toujours la conscience à ce qui pour lui la constitue véritablement : l'aventure de sa relation bonne ou mauvaise avec le monde. Le mode très singulier des parcours de la mémoire, les longues pages consacrées aux malentendus générés par de certains lieux précis, tout contribue à cet égard à faire de Julien Gracq un écrivain pleinement moderne à mille lieues des mémorialistes, des diaristes et des écrivains voyageurs habituels. Cependant, la relation du paysage et de la littérature est encore plus complexe.

1) Itinéraires de la mémoire

A) Les espaces-temps de l'Évre

Les Eaux étroites et La Forme d'une ville forment les deux principaux ensembles consacrés par Julien Gracq à ce qu'on pourrait appeler les territoires de la mémoire. Certes, de nombreux passages des Lettrines et des Carnets du grand chemin revisitent birèvement des séquences de son existence, qu'il s'agisse de l'enfance ou de l'âge adulte de l'auteur, notamment ses expériences de soldat jeté dans la tourmente de la Débâcle. Il n'entre pas dans notre projet d'analyser ces fragments et ces deux livres, de manière exhaustive afin de démêler la part du déni autobiographique et de la construction de divers dispositifs destinés à contourner l'obstacle que représente pour Julien Gracq la création d'une écriture de soi. L'ouvrage de Bernard Vouilloux répond admirablement à cette exigence et propose une analyse subtile de ces divers problèmes. Il s'agit plutôt ici d'examiner la manière dont se tisse le lien d'une conscience avec le monde, à partir des sources principales de sa formation subjective la plus intime.

Bernard Vouilloux le fait lui-même remarquer : le titre de l'essai André Breton, quelques aspects de l'écrivain, dit à lui seul que l'entreprise de Julien Gracq n'est jamais animée par une utopique pulsion d'exhaustivité. Qu'il s'agisse de dire le flux d'un moment du monde, de proposer un portrait poétique et réflexif de l'oeuvre d'André Breton en tant que personnalité poétique incarnée, ou de resaisir un certain nombre d'expériences formatrices, à travers la texture des lieux, Julien Gracq n'entend pas donner à voir autre chose qu'un ensemble non euclidien d'éléments isolés, rassemblés et mis en système par l'écriture, mais inévitablement et irrémédiablement affecté de manque. Or, ce vide qui travaille l'oeuvre, qu'il concerne le portrait intérieur de l'oeuvre de Breton, la réfraction d'un paysage traversé par l'auteur dans le bref objet littéraire de notes, ou les deux livres

consacrés de manière spécifique aux parcours de la mémoire, ce vide est encore un trait de modernité, de la part d'un auteur qui sait fort bien qu'il en va du jugement de goût, de l'aperception du réel et de la rétrospection intime comme en physique : les relations d'incertitudes et l'influence exercée par l'observateur sont telles qu'aucune connaissance objective intégrale ne peut être construite¹⁰²¹.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle *Les Eaux étroites* et *La forme d'une ville* proposent des parcours à travers des espaces-temps, l'un selon le principe du déroulement linéaire jouant le rôle de ruban magnétique aimantant les souvenirs et les associations, l'autre selon celui de l'étoilement multiple et de la mise en fragmentation de Nantes. Bien loin de former un seul tissu conjonctif de mémoire, ou de se succéder dans l'ordre d'une logique de la croissance, les deux textes flottent chacun en son espace et ne se complètent pas. Ils forment deux pans, deux côtés indépendants, le côté rural de la rivière, celui urbain du Nantes de l'entre-deux-guerres, qui, contrairement aux deux côtés des promenades proustiennes d'A la recherche du temps perdu, ne communiquent pas et ne se joignent pas dans une synthèse et dans une assomption.

Il suffit de confronter les seuils des deux livres pour voir qu'ils sont plutôt deux tentatives distinctes et parallèles de répondre à des questions voisines. ***“ Pourquoi le sentiment s'est-il ancré en moi de bonne heure que, si le voyage seul – le voyage sans idée de retour – ouvre pour nous les portes et peut changer vraiment notre vie, un sortilège plus caché, qui s'apparente au maniement de la baguette de sourcier, se lie à la promenade entre toutes préférée, à l'excursion sans aventure et sans imprévu qui nous ramène en quelques heures à notre point d'attache, à la clôture de la maison familière ”***¹⁰²² ? écrit Julien Gracq dans *Les Eaux étroites*.

On devine ici d'emblée que l'évocation ne visera pas la restitution d'une mémoire autobiographique. Elle cherchera plutôt à explorer les bases d'une inclination intérieure, née à l'occasion des promenades sur l'Èvre, promenades nombreuses que cet incipit va permettre de faire surgir et de suturer en une seule remontée poétique. Chaque coude de l'Èvre ouvre en effet sur une double vue qui relève autant de l'imaginaire et de son objectivation littéraire, que du simple souvenir d'expériences vécues dans l'enfance. On peut évidemment comparer ce passage avec l'éloge du grand panorama de *Paysage et roman* et remarquer comment le voyage relève d'une toute puissante autonomie solitaire qui se lance sur un ***“ chemin de vie ”*** pour en faire un ***“ chemin de plaisir ”***, tandis que la promenade exalte les valeurs plus sécurisantes et plus archaïques du simple aller-retour entre le dehors et la maison-refuge. L'ouverture des *Eaux étroites* suggère également d'autres commentaires. Elle prépare en effet l'évocation des promenades sur l'Èvre, sans pour cependant les mentionner aussitôt, ainsi qu'on aurait pu s'y attendre, car il ne s'agit pas de raconter avec nostalgie quelques épisodes d'enfance, mais bien de circonscrire les strates fondamentales d'une sensibilité. Le projet des *Eaux étroites*

¹⁰²¹ La mémoire, telle que Julien Gracq la pense n'est donc pas, comme on le verra une réminiscence linéaire sur le mode de l'irréversible, mais une spirale de temps qui, par le texte, véritable lieu de l'expression mnésique, formule un présent en devenir, compte tenu du passé qui le nourrit et se renouvelle par lui.

¹⁰²² *Les Eaux étroites, op. cit.*, PII, p.527.

annonce à cet égard celui de La Forme d'une ville.

Dans ce dernier ouvrage, Julien Gracq se fixe deux règles que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner, mais qu'il importe ici de rappeler. La première intéresse le problème de la description d'un lieu donné : **“ Je ne cherche pas à faire ici 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, (...) je l'ai remodelée selon le contour de mes rêveries, je lui ai prêté chair et vie selon la loi du désir plutôt que selon celle de l'objectivité ”**¹⁰²³. La deuxième règle renforce la première en précisant clairement qu'il ne s'agit en aucun cas de se raconter sur le mode anecdotique : **“ Je voudrais que la complaisance aux souvenirs, à laquelle il m'arrive comme à tout autre de faire sa part, soit absente de ces pages ”**¹⁰²⁴.

Ces deux règles définissent une attitude générale de Julien Gracq envers ses propres souvenirs, les événements de son enfance et son rapport intime avec le monde. Il s'agit bien de reparcourir, pour mieux le comprendre, le cours d'une formation. Celle-ci doit infiniment moins aux faits saillants qu'au dialogue du rêve et du réel, de la conscience rêveuse et du monde qui la sollicite. L'introduction des Eaux étroites manifeste déjà cette volonté, sur un mode moins explicite qui tient sans doute à l'économie poétique de l'ouvrage et à son objet : les promenades solitaires du jeune Louis Poirier sur l'Evre. En l'occurrence, Julien Gracq interroge l'une de ses inclinations essentielles pour tenter d'en établir la généalogie. La première page des Eaux étroites introduit donc l'évocation des promenades en barque, non comme ensemble de souvenirs concernant le paradis perdu de l'enfance, mais comme première source d'un système de préférences et de rêveries : **“ C'est ainsi que le vallon dormant de l'Evre, petit affluent inconnu de la Loire qui débouche dans le fleuve à quinze cent mètres de Saint-Florent, enclôt dans le paysage de mes années lointaines un canton privilégié, plus secrètement, plus somptueusement coloré que les autres, une réserve fermée qui reste liée de naissance aux seules idées de promenade, de loisir et de fête agreste ”**¹⁰²⁵.

Réserve, le **“ canton ”** des bords de l'Evre l'est à double titre. Ce paysage constitue d'abord une réserve de mémoire sensible dont les éléments ont valeur d'expériences fondatrices et ont durablement orienté l'imaginaire de Julien Gracq. Il constitue encore une réserve d'associations et de références qui font jouer aussi bien les rêveries de l'enfant naviguant sur l'Evre, celles de l'adulte dégageant par l'écriture l'essence de ces promenades au fil de l'eau, et celles du lecteur passionné qui écoute résonner de grandes voix poétiques contre les rives de la mémoire. Claire-Liliane Warin et Alain Henry parlent à cet égard de la **“ réversibilité du temps ”** dans Les Eaux étroites¹⁰²⁶. Il faudrait

¹⁰²³ La Forme d'une ville, op. cit., p.774.

¹⁰²⁴ La Forme d'une ville, op. cit., p.775.

¹⁰²⁵ Les Eaux étroites, op. cit., p.528.

toutefois ajouter que ce temps réversible est aussi un espace, et que comme tel, il ne se définit que comme milieu nourricier de la rêverie, où viennent se superposer des sollicitations, des influences et des cristallisations rétroactives. L'importance de cette matière d'espace-temps apparaît dès les premières pages de l'ouvrage. Julien Gracq fait en effet remarquer que “ **ce qui constituait d'abord pour moi, il me semble, sa singularité, c'était que l'Evre, comme certains fleuves fabuleux de l'ancienne Afrique, n'avait ni source ni embouchure qu'on pût visiter** ”¹⁰²⁷.

La raison de cette double impossibilité tient, en aval à la présence d'un barrage noyé cerné d'un “ **fouillis de frênes, de peupliers et de saules** ”¹⁰²⁸ empêchant de remonter la rivière à partir de la Loire, tandis qu'en amont, un autre “ barrage de moulin, à Coulènes, interdit aux barques de remonter plus avant ”¹⁰²⁹. Cette double impossibilité assure d'emblée à l'Evre un statut particulier de rivière détachée de sa source et de son confluent avec la Loire, aux yeux du moins de l'enfant qu'a été Julien Gracq. Elle est dès lors rivière qui se remonte, sans connaître ni les affres de sa perte dans une confluence, ni la localisation précise de sa source, comme si l'Evre n'existait qu'à l'état de cours d'eau en suspens dans le temps. On devine que ce statut étrange rejaillit à distance sur l'idée que l'auteur se fait d'un “ **chemin de vie** ” dont le vecteur développé à l'infini semble ne jamais devoir toucher au terme de sa course, mais perpétuellement relancer les promesses d'un renouvellement, où les valeurs de l'aval et de l'amont, du futur et du présent, s'échangent perpétuellement. Rivière sans confluence et sans origine, l'Evre n'a pas de passé déterminé ni de futur destinal.

En outre, cette singularité permet d'associer la rivière modeste aux mystérieux fleuves africains, mal connus encore à l'époque où le jeune Louis Poirier s'aventure sur l'Evre. Ainsi, le cours d'eau devient un chemin mythique proposant dans l'espace local de la géographie immédiate un ailleurs fabuleux qui sollicite l'imaginaire. Mais le plus caractéristique tient au fond au très singulier embrayeur de mémoire que constitue la rivière sans source ni confluent. Véritable point de départ de la remontée poétique, cette formulation marque bien l'intention de l'auteur, jusque dans la concession d'incertitude du “ il me semble ”.

Il s'agit de réinventer une origine en suspens, celle d'une sensibilité et de ses époques, un ensemble d'inclinations subjectives et perceptives, qui par la réfraction d'un certain nombre de lectures dans la matière du paysage favori, finiront doublement par l'élever au rang de petit univers révélateur et de milieu inspirateur d'un certain nombre d'éléments de l'oeuvre gracquienne, comme par exemple la célèbre rivière d'Argol. Claire-Liliane Warin et Alain Henry ont donc raison de dire : “ **Tout comme le Valois de nerval ou le Combray de Proust, le paysage des bords de l'Evre s'affirme comme la** ”

¹⁰²⁶ Claire-Liliane Warin et Alain Henry, *La réversibilité du temps dans “Les Eaux étroites”, Julien Gracq, Actes du colloque international, Angers, 21-24 mai 1981*, op. cit., p.149.

¹⁰²⁷ *Les Eaux étroites, op. cit.*, p.528.

¹⁰²⁸ *Id.*, p.528.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p.528.

matrice d'une oeuvre romanesque dont il fonde l'origine. Ce texte tardif éclaire rétrospectivement les fictions antérieures dont le lecteur découvre enfin l'original"¹⁰³⁰. De fait, un jeu de l'origine avec effet retard se noue ici, qui tresse le temps et fait traverser au lecteur une série de paysages qui sont autant de chambres d'espace-temps subjectif.

Ainsi, l'origine n'est pas donnée comme un point, un topos idéalement et dramatiquement circonscrit, mais un mouvement spatio-temporel le long de la rivière. L'origine est en quelque sorte diffractée dans le parcours, reconduite successivement de station en station, sans qu'on puisse finalement parvenir à un lieu ou un temps purement originaire dominant tous les autres, un temps d'avant le temps, conforme à l'idéal de transcendance de la mentalité religieuse telle que la décrivent par exemple un Mircea Eliade ou un Roger Caillois. L'origine est au contraire immanente au parcours et aux paysages que celui-ci traverse et déroule simultanément pour le lecteur. On serait tenté de parler d'origine prismatique, de la même manière que l'écrivain britannique Lawrence Durrell parle d'espace-temps prismatique pour désigner la métamorphose d'une trame subjective dans l'espace-temps : "**(...) un continuum, ma foi, incarnant non pas un temps retrouvé, mais un temps délivré. La courbure de l'espace te donnerait un récit de forme stéréoscopique, tandis que la personnalité humaine vue à travers un continuum deviendrait peut-être prismatique ? Qui sait ?**"¹⁰³¹

C'est bien en effet d'un temps délivré plutôt que d'un temps retrouvé qu'il s'agit ici, dans la mesure où l'Evre écrite des Eaux étroites ne cherche pas la formule permettant de donner sens à l'existence grâce au salut qu'assure la création d'une oeuvre d'art, mais bien davantage à reparcourir et élucider de l'intérieur, autant qu'une telle entreprise est possible, c'est-à-dire pour autant qu'elle n'est pas fiction rétrospective plus que recension autographique, la généalogie d'une double région de l'âme et du monde dans son jeu de réfractions réciproques. Même si la promenade sur l'Evre évoque le Proust de Combray, elle est d'une autre nature. Il ne faut pas oublier que l'essai consacré dans *En lisant en écrivant* à l'auteur d'*A la recherche du temps perdu* s'intitule précisément Proust considéré comme terminus.

Julien Gracq y observe notamment que "**L'enchaînement des séquences dans la Recherche du temps perdu ressemble souvent – plutôt qu'à l'articulation habituelle en chapelet des scènes romanesques selon l'écoulement du temps – à la multiplication cellulaire par dédoublement des noyaux**"¹⁰³². Or c'est précisément un temps contraire qui anime *Les Eaux étroites*. Serge Gaubert a raison de dire comme en écho anticipé de la formule de Julien Gracq : "**On ne peut figurer ce mouvement par l'image très proustienne du cercle. Proust et ses émules parlent de retrouvailles, Gracq de départ, d'élan, d'émerveillement, de trouvaille**"¹⁰³³. Aussi bien du point de

¹⁰³⁰ Claire-Liliane Warin et Alain Henry, *La réversibilité du temps dans "Les Eaux étroites"*, op. cit., p.149.

¹⁰³¹ Lawrence Durrell, *Cléa*, op. cit., p.180.

¹⁰³² *En lisant en écrivant*, op. cit., p.623.

¹⁰³³ Serge Gaubert, *Julien Gracq et le temps perdu*, *Cahier de L'Herne Julien Gracq*, op. cit., p.326.

vue de l'espace-temps parcouru que de celui de l'écriture, c'est de mouvement glissant qu'il faut parler, d'écoulement paradoxal vers l'amont nouant les temporalités successives dans l'inactualité du texte. Le mode de superposition des paysages et des temporalités, évoqués successivement, pourrait aussi faire songer à la poétique picturale de Raoul Dufy qui s'applique dans de nombreuses toiles représentant des régates et des paysages de bord de rivière, à peindre dans un même paysage une succession simultanée de scènes distribuées de gauche à droite, selon la convention de lecture de l'alphabet latin.

Bientôt, un premier paysage littéraire se superpose donc aux bords de la rivière. Il provient de l'un des romans qui ont joué un rôle majeur dans l'initiation des jeunes lecteurs du début du siècle : **“ La brûlure piquante et assoiffante de la limonade tiède reste par là inséparable de mon souvenir des préparatifs de l'appareillage : je la retrouve intacte sur ma langue quand je relis le récit du pique-nique au bord du Cher dans Le Grand Maulnes ”**¹⁰³⁴. L'écho est ponctuel et n'intéresse qu'un détail, mais il prépare une série de références majeures qui tisseront par la suite un véritable rapport symphonique avec le souvenir des excursions en barque. En effet, Julien Gracq mentionne ensuite le sentiment créé par le mouvement de l'embarcation sur les eaux lentes de l'Evre : **“ si lentement que glisse la barque dans l'eau stagnante, d'une couleur de café très dilué, ils semblent se succéder et se remplacer à la vitesse huilée des décors d'une scène à transformation (...) Le plaisir exceptionnellement vif, et presque l'illusion de fausse reconnaissance, que m'a procuré dès les premières pages la lecture du “ Domaine d'Arnheim ”, tient, je pense à la sensation que la nouvelle de Poe communique simultanément de l'immobilité parfaite de l'eau et de la vitesse réglée de l'esquif qui semble moins saisi par un courant que plutôt attiré de l'avant par un aimant invisible ”**¹⁰³⁵.

Dès la page suivante, Julien Gracq souligne la place qu'occupe le grand poète américain dans son univers intérieur : **“ Je parle d'Edgar Poe, et voici qu'il ne va plus guère me quitter tout au long de cette excursion tant de fois recommencée (...) L'eau noire, l'eau lourde, l'eau mangeuse d'ombres qu'a décrite Gaston Bachelard, celle qui ceinture l'île de la Fée, celle qui attend au creux des douves de se refermer sur les décombres de la maison Usher (...) elle était là, elle fut pour moi tout de suite, avec son odeur terreuse de vase et de racines, son sommeil dissolvant ”**¹⁰³⁶. Le paysage de l'Evre n'est donc pas simplement le terroir natal d'une rêverie amplifiée ensuite par la lecture d'Edgar Poe. Il est d'avance le paysage imaginaire de la rivière glissant vers le domaine d'Arnheim. Il le contient à l'état latent, et l'offre à la conscience enfantine, sur le mode de l'intimité sensorielle et affective, comme le confirme la fascination éprouvée au contact de **“ cette eau plombée, brusquement enténébrée par l'ombre portée de ses rives comme par la montée d'un nuage d'orage ”**¹⁰³⁷.

¹⁰³⁴ Les Eaux étroites, op. cit., p.528.

¹⁰³⁵ Id., p.529.

¹⁰³⁶ Ibid., p.530.

¹⁰³⁷ Ibid., p.537.

C'est pourquoi La découverte d'Edgar Poe donne au jeune lecteur un sentiment de "**fausse reconnaissance**" - fausse reconnaissance toute relative, puisque l'eau magique des Histoires Extraordinaires " était là " et "**fut là tout de suite**". Les deux paysages viennent donc à la rencontre l'un de l'autre et s'unissent pour former la matière d'une même rêverie où les temporalités se tressent. Chacun est à sa manière la vérité de l'autre. L'Evre est la vérité vécue, sensible et affective de la rivière d'Arnheim. Celle-ci est à son tour la vérité de l'Evre, révélée et exprimée poétiquement par le récit d'Edgar Poe. Les deux paysages communiquent admirablement et donnent ainsi naissance à un paysage archétype comparable au paysage emblématique du village accoudé à sa forêt, dans Liberté grande. Ce paysage archétypique devient ensuite un motif qui ne cesse de reparaître sous des formes diverses dans l'oeuvre de Julien Gracq.

Dans Les Eaux étroites, l'auteur indique explicitement ce que la rivière d'Argol doit à l'eau plombée des étroits de l'Evre. On glisse ainsi de l'expérience sensible, à sa reprise révélatrice par le conte d'Edgar Poe, pour passer ensuite au premier roman de Julien Gracq. Le paysage archétypique, né de la rencontre et de la coïncidence entre la promenade sur l'Evre et la rivière d'Arnheim s'incarne dans un nouveau paysage romanesque pour engendrer finalement un paysage spécifiquement gracquien qu'on voit notamment reparaître dans Un balcon en forêt. L'auteur n'a même plus besoin de dissimuler ses sources. Il peut écrire dès l'ouverture de son roman : "**le long de la rivière, les arbres dégageaient un étroit ruban de prairie, aussi nette qu'une pelouse anglaise. " C'est un train pour le Domaine d'Arnheim ", pensa l'aspirant, grand lecteur d'Edgar Poe**"¹⁰³⁸. L'allusion n'a rien d'un artifice, elle n'est pas le clin d'oeil appuyé d'un auteur qui veut signaler sa culture et justifier son oeuvre par une intertextualité de convention ; elle est au contraire comme naturelle. L'écriture de Julien Gracq a incorporé le motif de la rivière d'Edgar Poe, en vertu de l'accord électif qui unit l'imaginaire des deux auteurs, redoublant le lien perceptif et imaginaire de la conscience avec le monde. La loi des préférences autorise cette allusion car elle relève d'une véritable dynamique de la rêverie. Désormais, le paysage d'Arnheim est un emblème gracquien. Cette appropriation se justifie pleinement dans la mesure où les rivières et les lacs d'Edgar Poe sont déjà tout entiers dans les eaux de l'Evre. De toute éternité, la rivière d'Arnheim circule entre les rives heureuses et fascinées de la rêverie gracquienne.

Il est donc logique qu'en retour, cette double rivière d'écriture et de rêve revienne à sa source sans l'atteindre. On voit donc bien que le texte des Eaux étroites ne fait pas autre chose que dire et déplier cette origine diffuse. Le parcours proposé par ce petit livre épouse et réunit les courants jusqu'alors invisibles et les dévoile dans un véritable art poétique. Comme le note Claude Douguin, "**Autant Gracq refuse de donner des renseignements sur " la cuisine " où s'élabore son écriture, autant il est explicite quant au fonctionnement de son imaginaire**"¹⁰³⁹. Les Eaux étroites montrent comment, d'un lieu, d'un paysage à un livre, se tissent des réseaux d'associations qui composent finalement, selon l'auteur des "**constellations fixes**", bizarres stéréotypes poétiques qui coagulent dans notre imagination autour d'une vision d'enfance, pêle-mêle des

¹⁰³⁸ Un Balcon en forêt, op. cit., p.3.

¹⁰³⁹ Notice des Eaux étroites, p.1466.

fragments de poésie, de peinture ou de musique »¹⁰⁴⁰.

Le monde se complexifie de ces superpositions qui font de lui une sorte de mosaïque mobile d'images, de lieux réels, de paysages littéraires ou imaginaires et de régions nouvelles créées par l'écrivain, lorsqu'il réalise la synthèse de ses rêveries. Ces régions n'existent d'ailleurs pas seulement dans les romans et les récits. Comme l'écrit Julien Gracq : “ **les domaines d'Arnheim existent, et chacun au moins une fois dans sa vie les a rencontrés** ”¹⁰⁴¹. Il ne faut donc pas non plus s'étonner si la rivière d'Edgar Poe et de Julien Gracq trouve également un lit dans d'autres paysages bien réels. Ainsi, dans *Lettrines*, le fond de la vallée de Valfroide, espèce de Josaphat aux parois couleur d'ombre, rayé d'un éclair de torrent – impasse malfamée où les pierres mêmes ne sont pas rassurantes ”¹⁰⁴², fait aussitôt songer à Edgar Poe.

De même, le paysage de la route qui va de Fumel à Périgueux revisite sans le nommer le domaine d'Arnheim. La route suit en effet “ **pendant longtemps une vallée assez resserrée qui me semblait une vallée perdue de l'Eden. Pas de maisons au long du chemin, pas de fermes : un paysage largement dessiné de futaies hautes et de bosquets crépus de noyers qui échantraient des prairies trempées d'eaux vives ; sous les ombres du premier matin, la distribution ample des gazons et des feuillages était si séduisante qu'on s'étonnait de ne pas voir courir le long de la route la barrière blanche d'une clôture de parc** ”¹⁰⁴³. Le même passage fait d'ailleurs apparaître un autre motif élu, celui du village accoudé à sa forêt : “ **A un détour du chemin solitaire, le rideau pentu des arbres du versant le plus raide s'ouvrit une seconde, et une corbeille de maisons perchées parut s'enlever et s'épanouir dans l'air bleu au-dessus des branches : petit bouquet urbain serré et aérien brandi par-dessus les arbres (...) Belvès est le nom de cette beauté cloîtrée de la forêt du Périgord noir, et elle mériterait que tout belvédère tirât d'elle son nom** ”¹⁰⁴⁴.

Une troisième référence littéraire explicite vient accompagner la remontée de l'Evre, pour faire jouer un ensemble de résonances parmi les plus riches de l'ouvrage, et les plus révélateurs de ces allers et retours de la mémoire comme glissement parmi les temporalités. Il s'agit d'une référence au Nerval des *Odelettes*, annoncée par une inflexion particulière du parcours : “ **Un nouveau coude de l'Evre ouvre enfin une vue oblique, en profil perdu, sur le manoir : il est encore, il est toujours, à l'heure fixe de ma mémoire, aux environs de quatre heures de l'après-midi** ”¹⁰⁴⁵. La formulation est ici parfaitement emblématique des Eaux étroites. Elle en est comme l'esprit à l'état

¹⁰⁴⁰ *Les Eaux étroites, op. cit.*, p.535.

¹⁰⁴¹ *Id.*, p.550.

¹⁰⁴² *Lettrines, op. cit.*, p.162.

¹⁰⁴³ *Carnets du grand chemin, op. cit.*, p.943.

¹⁰⁴⁴ *Id.*, p.943.

¹⁰⁴⁵ *Les Eaux étroites, op. cit.*, p.533.

quintessencié, dans la mesure où elle associe le passé, l'éternisation d'une heure et le mouvement révélateur de l'espace. Le coude offrant une vue en profil perdu annonce une prédisposition du paysage à fournir une matière d'allusion et de souvenir. Tout montre que les paysages-histoire ne sont pas seuls dans l'oeuvre de Julien Gracq à contenir les germes latents d'une conscience du monde. La vue oblique de ce passage et l'apparition du manoir jouent un rôle équivalent pour la subjectivité intime de celui du bocage vendéen ou des forêts ardennaises pour la conscience historique. Le paysage devient en effet porteur d'une poésie particulière où vient se loger la rêverie d'une incarnation nervalienne, comme la suite du texte le révèle : “ (...) **le manoir est enchâssé (dans) une sorte de loge de verdure, murée par la crête du versant (...) et où il vient s'accouder devant la rivière comme au seul spectacle, luxueux et calme, capable de l'absorber et de l'enchanter** ”¹⁰⁴⁶.

L'espace-temps se fait ainsi ouverture, dévoilement et vision, accueillant la présence poétique du château “ **de brique à coins de pierre** ” évoqué par les vers de Nerval¹⁰⁴⁷. Ainsi, la remontée de l'Evre propose une vignette de perception suspendue à laquelle se superpose, dans une luminosité maintenue depuis, la demeure inscrite dans les vers du poème : “ (...) **une image, une seule image pour moi en a toujours ressurgi, qu'ils viennent cerner et border à la manière d'un phylactère : celle, justement, de ce manoir de la Guérinière, auquel ils ne s'appliquent que très approximativement** ”¹⁰⁴⁸. On le voit, l'éternisation de l'heure, l'application approximative du château de Fantaisie au manoir réel, désignent un libre usage spontané du paysage qui devient à travers ce fragment du cours de l'Evre, paysage pour l'esprit du rêveur, associant la perception et l'imaginaire dans une matière de souvenir qui n'appartient plus au temps de l'écoulement, mais habite la subjectivité mémorielle à la manière d'une donnée immédiate, fondatrice et souveraine.

Mais le trajet spatio-temporel ne s'achève pas dans la simple évocation réminiscente ; il rejoint le présent pour susciter une nouvelle série d'images qui ajouteront leurs feuillets translucides au paysage, achevant de le tirer du côté de la subjectivité : “ **Je me redis maintenant à mi-voix les vers de Nerval. (...) leur son grêle et frileux est celui des instruments à clavier très anciens : l'épinette, le virginal élisabéthain surtout qui ensorcelle un des plus mystérieux tableaux de Vermeer, tout vibrant encore, on dirait, de la sonorité liquide d'une touche que le doigt suspendu vient de quitter** ”¹⁰⁴⁹. La récitation à voix basse des vers qui ont trouvé une loge de manifestation dans le paysage, tout comme le manoir y possède la sienne, trouve donc son écho dans le “ **bibelot aboli d'inanité sonore** ” du tableau de Vermeer, Gentilhomme et dame jouant de l'épinette, par une curieuse circulation cénesthésique entre la Guérinière, Fantaisie, dont l'auteur a pris soin de préciser que les vers sont “ **de veine mineure** ”,

¹⁰⁴⁶ *Id.*, p.534.

¹⁰⁴⁷ Gérard de Nerval, *Fantaisie, Odelettes, Poésies, OEuvre complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t.I, Paris, 1966, p.339.

¹⁰⁴⁸ *Les Eaux étroites*, op. cit., p.534.

¹⁰⁴⁹ *Id.*, p.534.

l'image de la toile surgissant au présent de l'écriture, et son contenu musical en forme d'absence. L'image du " profil perdu " est donc prolongée au moment de la rédaction des Eaux étroites, de sorte que, la poésie si particulière du livre ne s'épuise pas dans l'évocation à rebours, mais vient apporter de nouveaux matériaux de rêverie au travail en cours, et par lui, à la promenade sur l'Evre. L'italique appliquée au mot virginal révèle alors sa signification latente : il s'agit du premier Nerval, antérieur à celui des Chimères, de même que, par une correspondance intime, du jeune Louis Poirier lecteur des Odelettes, et non encore initié aux oeuvres majeures du poète du Valois. On voit donc ainsi combien le trajet de mémoire est infiniment plus complexe que celui d'une simple recension et réorigine sans cesse le temps rétrospectif dans le devenir de l'écriture.

La puissance d'évocation est alors réveillée et fait monter de nouvelles chaînes d'associations et d'images : " A leur appel, une faible vapeur, claire et pourtant nocturne, monte de la rivière et vient flotter sur la prairie ainsi que dans la scène de " Sylvie " où chante Adrienne, et voici qu'un poème de Rimbaud, sans effort enchaine ici dans ma mémoire et vient prendre le relais de cette magie blanche, toute champêtre et toute naïve : " **...la main d'un maître anime le clavecin des prés, on joue aux cartes au fond de l'étang, miroir évocateur des reines et des mignonnes ; on a les saintes, les voiles, les fils d'harmonie, et les chromatismes légendaires, sur le couchant** " ¹⁰⁵⁰. La levée de la référence rimbaldienne vient donc éclairer dans le flux de l'écriture au présent les complexes des images précédentes en lui apportant le triple écho de l'eau, du clavecin et de la féminité. Cette érotisation étrange ouvre davantage le mot " virginal " initialement placé en italique et souligne son caractère de condensateur poétique. Il y a donc bien une " **puissance imageante de l'italique** ", selon la formule heureuse de Jacqueline Michel ¹⁰⁵¹, qui joue ici le rôle de noeud poétique qu'il suffit de dérouler pour faire surgir un réseau d'associations et constituer le parcours du texte dans son devenir de remontée vers les sources de l'imaginaire gracquien au fil de la promenade sur l'Evre. Simultanément, on retrouve ici une autre manifestation des puissances auratiques de l'écriture gracquienne, celle des jeux d'allusions que signale Michel Murat : " **Cette aura d'écriture vient elle-même entourer un autre geste fondamental qui est la citation** " ¹⁰⁵². En effet, le " **clavecin des prés** " renvoie au chant d'Adrienne par le double intermédiaire de mot " **prés** " et des figures de reines, de mignonnes et de saintes, de même que la main du maître touchant le clavier enveloppe l'allusion à Vermeer.

Il y a donc bien ici des " **fils d'harmonie** " qui tissent le texte selon la logique de l'association libre, de même que la remontée de l'Evre tisse elle-même ses paysages en séries de chambres allusives accueillant la rêverie. l'être-au-monde du promeneur en barque suit donc le courant de plusieurs temporalités, celle des associations anciennes entre le manoir et les châteaux nervaliens, celle qui se trame dans le présent de l'écriture

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p.534-535. Le poème de Rimbaud est *Soir historique*, dans les *Illuminations*, *OEuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, p.150.

¹⁰⁵¹ Jacqueline Michel, *La puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens*, *Julien Gracq*, *Actes du colloque international*, Angers, 21-24 mai 1981, *op. cit.*, p.420-429.

¹⁰⁵² Michel Murat, *Julien Gracq*, *op. cit.*, p.

entre les références multiples que le rappel des vers de Fantaisie et l'évocation d'Adrienne fait maintenant surgir. Ce jeu de translations montre bien que le travail de la mémoire n'est pas simple retour vers l'amont de l'origine, mais que celle-ci continue de travailler et de s'inventer dans le courant de la conscience, au fur et à mesure qu'elle remonte poétiquement le cours de l'ancienne promenade en barque. Le passé est donc réactualisé, enrichi, recréé dans le sens où il ne se contente pas de remonter intact, mais se reconfigure au rythme de l'écriture, donnant très étrangement raison à l'idée que Robbe-Grillet se fait lui-même, dans un registre si différent de celui de l'écriture gracquienne, des jeux de recomposition et de transformation de la mémoire, notamment dans *Le Miroir qui revient*.¹⁰⁵³

Julien Gracq commente ce phénomène dans des termes que, malgré tout ce qui les sépare, ne désavoueraient pas l'auteur des *Romanesques* : “ **Mon esprit est ainsi fait qu'il est sans résistance devant ces agrégats de rencontre, ces précipités adhésifs que le choc d'une image préférée condense autour d'elle anarchiquement : bizarres stéréotypes poétiques qui coagulent dans notre imaginaire, autour d'une vision d'enfance, pêle-mêle des fragments de poésie, de peinture ou de musique** ”¹⁰⁵⁴.

On notera que ce jeu d'agrégation anarchique de matériaux divers constitue précisément le système organisateur qui permettra bientôt la cristallisation d'un autre espace-temps, infiniment plus ramifié, celui de Nantes, dans *La Forme d'une ville*. Julien Gracq analyse ces formations qu'il appelle des “ **constellations fixes** ” en leur reconnaissant un “ **rôle de transformateurs d'énergie poétique singuliers** ” et ajoute que “ **c'est à travers les connexions qui se nouent en elles que l'émotion née d'un spectacle naturel peut se brancher avec liberté sur le réseau – plastique, poétique ou musical – où elle trouvera à voyager plus loin avec la moindre perte d'énergie** ”¹⁰⁵⁵. Car c'est bien effectivement de mouvement et de voyage qu'il s'agit dans ce travail de cristallisation qui associe les images et les lieux pour la subjectivité, de sorte que se comprend mieux le jeu de leurs incessantes variations venant enrichir les motifs initiaux et leur fournir de nouvelles origines. Un peu plus loin, l'auteur précise encore : “ **Une de ces concrétions - un de ces échangeurs (...) riches d'images entretissées – s'est formée pour moi, aussi loin que je remonte dans ma mémoire, autour de ce château et de sa clairière : le noyau qu'il enrobe ne m'est pas plus accessible aujourd'hui que la fleur originelle dans la fontaine pétrifiante** ”¹⁰⁵⁶.

Le mot d'échangeur n'est pas sans faire penser à celui d'embrayeur cher à

¹⁰⁵³ Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Minuit, Paris, 1984. En dépit de tout ce qui sépare ces deux entreprises, on peut constater des points de similitude, quant à la manière dont des paysages peuvent être affectés de valeurs évocatrices à partir des lectures enfantines, et faire jouer dans un espace de réciprocité, leur physionomie et celle des oeuvres qui se cristallisent autour d'eux. Voir notamment le passage à la superposition des rayures fantasmatisques tracées sur la mer dans *Le perturbateur de trafic* de Kipling, et celles des courbes parallèles de l'écume près des rochers de Brignogan, p.84-86.

¹⁰⁵⁴ *Les Eaux étroites*, op. cit., p.535.

¹⁰⁵⁵ *Id.*, p.535.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p.535.

Robbe-Grillet, mais c'est ici cependant que divergent les deux écritures. Ce qui chez l'un a valeur de moyen de relancer les cycles de l'écriture à l'intérieur d'un dispositif narratif, est chez l'autre élément de la subjectivité la plus intime. Qu'il s'alimente à un ensemble de stéréotypes, donc à un milieu impersonnel, n'empêche en rien qu'il contribue à modeler, non une conscience trouée et soumise aux surdéterminations culturelles et fantasmatiques collectives, mais une singularité irréductible qui n'est en rien désagrégée par cette révélation. La précision "**pour moi**" l'indique assez clairement. L'image de la fontaine pétrifiante vient par ailleurs confirmer un des traits dominants du voyage d'écriture sur l'Evre. De même que la rivière n'a pas de source, l'origine des cristallisations échappe à la lucidité attentive de l'écrivain. Masquée sous l'image dynamique de la fontaine pétrifiante, par opposition à celle, statique de la mine de sel stendhalienne qui sert ici de modèle poétique, comme le fait observer Bernhild Boie, elle ne saurait être localisée une fois pour toute, et ne cesse de se reconvertir à chaque étape du texte. Mais on comprend que l'image du château nervalien superposé au manoir de La Guérinière, a continué de travailler dans l'oeuvre de Julien Gracq et que le manoir d'Argol, la villa de Jacques Nueil, les châteaux Cathares évoqués dans les Lettrines et les Carnets du grand chemin, en dérivent indirectement.

Cependant, l'auteur privilégié dans le complexe d'allusions et de superpositions mises en oeuvre dans *Les Eaux étroites*, est Edgar Poe qui reparait à la fin de l'ouvrage : "**Il est curieux que – songeant à la signification et plus encore au " montage " libre du film mental auquel les impressions ranimées par l'Evre ont donné le branle – je revienne encore une fois à Poe**"¹⁰⁵⁷. On notera qu'une fois encore, l'auteur emploie des images dynamiques pour qualifier le parcours poétique des Eaux étroites, et qu'il ne parle pas de film de mémoire, mais bel et bien de " film mental ", montrant ainsi que la remontée à laquelle il se livre, échappe à la sphère de l'anecdote pour désigner de préférence les fermentations, qui, au double contact des paysages successifs de la rivière, et des lectures, ont contribué à former une partie de sa subjectivité imaginaire.

Mais le retour à Poe ne se justifie pas seulement par l'ombre réfractée de la rivière d'Arnheim dans L'Evre. Julien Gracq se livre ici à une longue méditation sur les théories spéculatives du chevalier Dupin dans *Double assassinat dans la rue Morgue*, pour comparer la quête purement cérébrale des personnages de Poe, qu'il qualifie de "**Singuliers héros abstraits**", et celle des "**mains aujourd'hui tendues non vers la poésie (dont elle ne font guère cas) mais seulement vers une énigmatique clef de la poésie**"¹⁰⁵⁸. La remontée de l'Evre offre une nouvelle fois l'occasion de préciser une position subjective, qui n'est plus directement celle de l'imaginaire confronté au paysage révélateur, mais y reconduit cependant par d'autres voies, celles de considérations théoriques qui permettent à Julien Gracq de préciser ses positions et de relancer une nouvelle fois l'analyse de son propre rapport au monde. Cette prise de position s'exprime dans une mise en garde contre l'approche purement linguistique et sémiologique de la poésie : "**Ce n'est pas à la volonté d'éclaircissement total à laquelle s'est éveillée aujourd'hui la critique que j'en ai, mais plutôt à la restriction de champ, en somme**

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p.541.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p.543.

rétrograde, qui limite les recherches au seul medium, non irremplaçable, du langage : dans toute tentative d'élucidation du phénomène poétique, le litige de l'homme avec le monde qui le porte – aussi longtemps que ce monde sera ressenti comme objectif – litige où fondamentalement la poésie s'enracine, ne peut à aucun moment faire figure de tiers exclu¹⁰⁵⁹.

Ce passage, qui retrouve, mais sur un autre plan, la rigueur polémique de Pourquoi la littérature respire mal, désigne ce qui, selon Gracq est le véritable point d'origine de toute poésie, et par voie de conséquence, celui de la poétique de la rêverie et du paysage, mise en mouvement dans Les Eaux étroites. S'il y a en effet litige, dans les noces de l'homme avec le monde, c'est que celui-ci résiste à l'expression, mais encore qu'il ne soit pas sans failles, sans ombres inquiétantes. La remontée de l'Evre les incorpore à son parcours, à deux reprises. L'auteur mentionne d'abord "**une zone de silence plus subtil et comme alerté**"¹⁰⁶⁰, qui oppose "**l'eau noire, l'eau lourde, l'eau mangeuse d'ombres qu'a décrite Gaston Bachelard, celle qui ceinture L'île de la Fée, celle qui attend au creux de ses douves de se refermer sur les décombres de la Maison Usher**" et le "**flot insidieusement violent qui râpe et ratisse les grèves de la Loire, et renverse par les épaules comme un chien joueur le nageur qui cherche à reprendre pied**"¹⁰⁶¹. Ce motif apparaît une seconde fois lorsque Julien Gracq évoque la Roche qui Boit et ses eaux qui "**infusent à plat, sous le couvert surélevé des hêtres**"¹⁰⁶². Nous reviendrons sur le cas de ces lieux de malaise à la fin de ce chapitre, mais l'on voit bien déjà que ce que Julien Gracq appelle le litige de l'homme avec le monde tient en partie à ce que ce dernier, pour amical qu'il soit, recèle aussi des zones d'inquiétante étrangeté où affluent les pressentiments, ceux-là mêmes que le regard panoramique de Paysage et roman tente de conjurer. Le litige est aussi celui du divorce latent que sa condition de sujet historique impose par ailleurs à l'homme.

On comprend donc que les réflexions sur la poésie ne constituent pas une simple dérivation théorique à l'intérieur des Eaux étroites. Elles désignent précisément l'état spirituel en variations qui compose le tissu de ce livre, sous le prétexte de l'évocation de la rivière. L'auteur montre ici comment la véritable source de la poésie échappe par nature à l'inquisition sémiologique et linguistique, pour intéresser de façon privilégiée, la présence au monde d'un sujet donné, le complexe des associations, des perceptions et des rêveries de coloration affective diverse, qui se noue à partir d'un lieu singulier et multiple, comme l'est précisément la rivière des Eaux étroites.

Leur étroitesse n'est jamais plus signifiante qu'ici : elles sont bien les eaux matricielles dont parlent Claire-Liliane Warin et Alain Henry. La poésie naît donc d'états d'être au monde, tels qu'ils se filtrent dans l'imaginaire et cette reprise qu'est l'écriture, notamment celle de ce petit livre si riche de signification, si éloigné de l'évocation

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p.543.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p.528.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p.530.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p.537-538.

nostalgique qu'on attendrait en en ouvrant les premières pages. C'est pourquoi l'auteur oppose aux tentatives stériles de la critique la richesse allusive de la peinture chinoise de l'époque Song " **hantée par le thème pourtant restreint de la barque solitaire qui remonte une gorge boisée** " ¹⁰⁶³. Cet art tisse en effet un lien d'intimité, non seulement avec les paysages qu'il figure, mais plus encore avec les états que ces paysages suggèrent et induisent dans l'âme. Julien Gracq nous montre que la peinture de rivières fait entrer sur le mode poétique, presque phénoménologique, dans une certaine mesure, dans un monde de perceptions et d'impressions également affectives qui est son véritable objet, bien au-delà de la simple représentation objective qu'on en pourrait donner. C'est ainsi que l'auteur, tandis qu'il s'abandonne à la remontée de l'Evre, redouble celle-ci de la navigation sur l'une de ces rivières de peinture : " **Les branches des arbres haut perchés sous lesquels on glisse, les branches du pin ami des rochers qui se penchent anguleuses au-dessus de l'eau dans les lavis chinois, accentuent le sentiment d'ivresse calme, et peuvent d'un moment à l'autre faire succéder au caprice d'un ruban d'eau cerné de précipices l'intimité protégée, la fuite attirante des voûtes d'arbres qui couvrent en berceau un canal courant droit à l'horizon** " ¹⁰⁶⁴.

Le texte ne se contente pas ici de décrire, mais il voyage avec et dans la rivière peinte, accueille ses suggestions et les exprime sur un mode tout subjectif qui est celui d'une participation. A l'opposé d'une analyse érudite, l'approche gracquienne est celle d'une rêverie " **en anima** " selon l'expression de Gaston Bachelard. Elle consiste à ressentir ce que l'image mise en mouvement propose à la subjectivité poétique, et à vivre en elle un fragment de monde. Telle est, selon Julien Gracq, la véritable attitude poétique qui seule permet de dégager l'essence de cette autre forme de poésie qu'est la peinture chinoise.

Le texte abandonne ici l'espace-temps circonscrit de la mémoire. C'est en effet sur trois rivières à la fois que navigue l'auteur : l'Evre de l'enfance, la rivière d'Arnheim, la rivière du lavis chinois. C'est au point que la phrase suivante efface les distinctions, et que le lecteur ne sait plus si Julien Gracq continue d'évoquer une peinture ou ses propres promenades sur l'Evre : " **On s'abandonne les yeux fermés à l'eau qui, inépuisablement, ouvre les chemins ; nulle excursion n'est plus envoûtante que celle où le bien-être inhérent à tout voyage au fil de l'eau se double de la sécurité magique qui s'attache au fil d'Ariane** " ¹⁰⁶⁵. Comme on le constate, ce voyage poétique est sorti du temps. Le " je " s'est lui-même transformé par glissement en un " on " indiquant la fusion participative, proche à certain égards de l'expérience de La Sieste en Flandre hollandaise, à cette différence près que le moi impersonnalisé n'est pas menacé de se résorber dans une épiphanie statique faisant du monde une bulle angoissante, mais se laisse emporter sur un chemin de vie sans amont ni aval.

C'est alors que se fait effectivement naturellement la jointure avec l'Evre : " **Au**

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p.544.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p.544.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p.544.

milieu de l'excursion de l'Evre, ces moments de silence, dans ma mémoire, viennent se poser comme un long point d'orgue ; ce silence, un doigt sur les lèvres, debout et immobile, et matérialisé à demi aux creux de ces étroits pleins de présences païennes, c'est vraiment le génie du lieu qui s'impose ”¹⁰⁶⁶. Le vrai voyage de la mémoire est donc un voyage poétique de la subjectivité jouant ses notes et la conjuration du litige avec le monde. Les étroits ne sont plus les objets de l'angoisse, mais deviennent par la puissance d'abandon et de rêverie du texte, le lit matriciel d'une expérience intime où communiquent mystérieusement la conscience et le paysage. En ce sens la rivière est le prototype d'un espace-temps idéal où futur, passé et présent coïncident sans heurt, pour produire cette émanation surprenante qu'est le génie spécifique du lieu. Nous avons déjà eu l'occasion d'indiquer ce qui caractérise cette notion chez Julien Gracq. Précisons encore qu'elle n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, purement objective, au sens où elle intéresserait la consistance matérielle d'un lieu. Elle s'exprime au contraire par une essentialisation particulière, une spiritualisation du paysage dans sa relation avec la conscience rêveuse qui se laisse porter par lui. C'est en ce sens que le génie du lieu est ici un silence à demi matérialisé, plutôt qu'un trait morphologique.

C'est pourquoi, à la fin de l'ouvrage, l'auteur peut déclarer, la barque ayant été **“ amarrée à nouveau à la rive ”**, dans une formule qui exprime la quintessence de ce parcours : **“ Les domaines d'Arnheim existent, et chacun au moins une fois dans sa vie les a rencontrés – mais le courant inexplicable qui saisit et porte sur l'eau l'esquif recourbé comme un croissant de lune, c'est le battement du sang jeune, et comme une palpitation d'avenir ”**¹⁰⁶⁷. Carol Murphy dégage une intéressante leçon de cette formule : **“ Les domaines d'Arnheim existent ”** maintient Gracq à la conclusion de son récit voyage où, après nous avoir transportés dans un futur du passé, le mode conditionnel de la possibilité, il passe de l'autre côté de la frontière entre vie et songe, passé et futur, Je et autrui faisant ainsi foisonner la virtualité du présent éternel de l'activité créatrice ”¹⁰⁶⁸.

Telle est bien en effet la matière d'espace-temps poétique de ce livre à peu d'autres pareil. Il s'agit bien en effet de reparcourir l'Evre dans la pluralité des temps et des espaces, de recréer la promenade qui n'est plus celle de l'enfance, non pour déplorer la coulée de la vie, mais au contraire mesurer la richesse de celle-ci dans une formule neuve de l'ancien parcours. Le temps est bien libéré, même si dans la dernière phrase du livre l'écrivain semble annoncer un retrait que démentiront ses publications ultérieures, et notamment, cet autre livre de mémoire qu'est La Forme d'une ville, puis ce livre de malaise à l'occasion d'un paysage qu'est Autour des sept collines : **“ (...) aucune de ces images aujourd'hui ne m'assignerait plus nulle part, et tous les rendez-vous que pourrait me donner encore l'Evre, il n'est plus temps maintenant pour moi de les**

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p.544.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p.550.

¹⁰⁶⁸ Carol Murphy, *Au bord de l'Evre, Reflets d'Arnheim dans Les Eaux étroites, Julien Gracq 2, un écrivain moderne, rencontres de Cerisy, (24-29 août 1991), op. cit.*, p.78.

tenir ¹⁰⁶⁹.

Qu'on ne s'y trompe cependant pas : ce que dit aussi cette ultime formule n'est pas seulement un adieu, un retrait progressif avoué avec une élégance toute chinoise, mais une leçon de devenir. L'eau de l'Evre ne saurait être reparcourue une nouvelle fois, maintenant qu'elle est chemin de poésie, si bien qu'en elle se sont annulées, à la fois la mémoire superficielle des promenades de l'enfance et celle de qui tenterait de revenir en arrière sur le chemin de vie. Désormais fondues aux eaux d'Arnheim et de la peinture chinoise, les eaux de la rivière sont une quintessence d'être-au-monde distillée par l'écriture.

B) Les ramifications de Nantes

Nous avons déjà noté que le projet de Julien Gracq, dans *La Forme d'une ville*, n'est pas de raconter ses enfances de collégien et son adolescence de lycéen, mais d'entrer dans les involutions d'un espace afin de ressaisir les origines multiples d'une sensibilité. A cet égard, le projet pourrait sembler proche de celui des *Eaux étroites* ; il obéit pourtant à d'autres intentions et d'autres règles. Là où les *Eaux étroites* proposent par le jeu des libres associations composées en poème linéaire, une rêverie des paysages et de leurs suggestions, *La Forme d'une ville* dispose un système d'étoilement d'espace-temps brisé et juxtaposé en mosaïque le long d'un certain nombre de vecteurs. Ces vecteurs sont à la fois des expériences de lecture et de visites, mais aussi des rues et des routes, qui font de la ville un exemple urbain développé à l'échelle d'un ouvrage entier, de ce que présentaient déjà, d'une façon plus éclatée, et à propos de lieux différenciés la *section* de *Lettrines 2* intitulée *Chemins et rues*. *La Forme d'une ville* est à cet égard le livre des initiations et tout particulièrement celui des initiations à l'espace, à la liberté et à la modernité.

D'emblée, l'auteur précise : “ **Je ne cherche pas ici à faire le portrait d'une ville** ” mais à montrer “ **comment elle m'a formé** ”¹⁰⁷⁰. Au-delà de ce que nous avons déjà pu en dire, cette formulation indique le sens général de l'entreprise. Au portrait, objectivant les lieux dans une totalité close, les choséifiant, en quelque sorte, pour parler dans la langue de Sartre, Julien Gracq préfère l'exploration génétique et gémellaire des parcours effectués dans la ville et du déroulement de sa propre subjectivité en voie de constitution. Si l'on rapporte le titre du livre, *La Forme d'une ville*, à l'expression “ **comment elle m'a formé** ”, on voit bien en effet que les deux protagonistes, ville et sujet, entrent en relation de miroir et peut-être de complémentarité, de sorte que la forme de Nantes est aussi celle du jeune Louis Poirier, mais aussi celle de l'auteur redessinant l'étoilement de ses propres parcours intérieurs et spatiaux. Si dès son incipit, le texte affirmait l'impermanence toute héraclitéenne des villes, par l'intermédiaire d'une allusion remodelée à Baudelaire, c'est que la ville est-elle-même perçue dans son devenir, qu'il s'agisse de celui de la ville des années vingt affectée de mutations qui modifieront son tissu social et morphologique, ou de celle des années 1980, dont Julien Gracq constate sans nostalgie qu'elle n'a plus

¹⁰⁶⁹ *Les Eaux étroites, op. cit., p.551.*

¹⁰⁷⁰ *La Forme d'une ville, op. cit., p.774.*

guère à voir avec celle de sa jeunesse et qu'elle poursuit le cycle de ses métamorphoses aléatoires.

Ces strates peuvent en effet coïncider sans que leurs singularités provoquent amertume et désillusion : “ **L’acrimonie propre aux ruminations du vieillissement naît de ce que nous replaçons les épisodes passés dans un cadre resté intact : c’est la jeunesse inaltérable du monde qui rend mal tolérable la caducité dont elle est devenue le lieu et le support. Rien de tel quand il m’arrive de retraverser Nantes. L’ancienne ville, - l’ancienne vie – et la nouvelle se superposent dans mon esprit plutôt qu’elles ne se succèdent dans le temps : il s’établit de l’une à l’autre une circulation intemporelle qui libère le souvenir de toute mélancolie et de toute pesanteur ; le sentiment d’une référence décrochée de la durée projette vers l’avant et amalgame au présent les images du passé au lieu de tirer l’esprit vers l’arrière** ”¹⁰⁷¹.

Nantes en effet s’est trouvée profondément remodelée par les bombardements de la fin de la guerre. La coupure entre la ville ancienne et la nouvelle est donc trop radicale, malgré la conservation des quartiers centraux, pour que puisse jouer l’effet de décalage entre le présent inaltérable des lieux et le vieillissement dont parle Julien Gracq. Toutefois, ce sentiment ne tient pas qu’à l’objectivité des événements. Lorsqu’il mentionne dans *Lettrines* la disparition progressive du bocage au profit d’un paysage plus ouvert, Julien Gracq n’exprime aucun regret et se montre plutôt enthousiasmé à l’idée que le monde puisse subir lui aussi des transformations importantes de sa physionomie.

C’est que le rapport au temps est chez cet auteur essentiellement dynamique, qu’il s’agisse du temps ralenti et mis en apesanteur des *Eaux étroites*, ou du temps précipité et moderne de la matière urbaine, comme ici. On voit d’ailleurs comment se dialectisent ici la ville, le sujet et les plans du temps. L’association entre l’ancienne ville et l’ancienne vie, relativement à la nouvelle confirme la résonance entre forme de Nantes et formation de l’individu. L’élision de la répétition que le texte pourrait introduire si l’auteur écrivait : “ **la nouvelle ville et la nouvelle vie** ”, donnant au contraire, dans une formule resserrée “ **et la nouvelle** ” participe de cet esprit d’association mais aussi de vitesse, c’est à-dire de projection sans nostalgie dans le devenir. L’écriture se signale d’ailleurs dans ce passage par une économie de moyens, des raccourcis de formulation, qui expriment de façon lisible ce sentiment général d’un devenir sans fond amer.

L’image de la superposition, opposée à celle de la succession, indique que le passé et le présent n’entretiennent pas des relations conflictuelles, l’un se trouvant rejeté dans l’arrière-monde de ce qui n’est plus, tandis que l’autre battra à sa place d’une vitalité inaccessible à l’homme âgé qu’est devenu Julien Gracq. Tout au contraire, origine et nouvelle origine composent un tissu complexe caractérisé par le mouvement. Nous retrouvons ici le croisement des temporalités que nous connaissions déjà : le passé est projeté dans le présent et mis en mouvement dans un devenir généralisé qui est autant celui de la ville que de la subjectivité. C’est pourquoi Julien Gracq peut écrire : “ **Reprenons donc le chemin des rues de Nantes, non pas à la rencontre d’un passé que je ne voudrais mettre à ressusciter aucune complaisance, mais plutôt ce que je**

¹⁰⁷¹ *Id.*, p.775.

suis devenu à travers elles, et elles à travers moi ”¹⁰⁷². La phrase dit clairement ce que nous pressentions : le devenir de la ville et de l'homme ne se caractérise pas par la séparation de deux réalités voyageant à des rythmes divers sur des axes temporels sans relation, mais au contraire par un enveloppement réciproque de l'un par l'autre.

En ce sens, la ville est bien saisie du point de vue d'une double génétique objective et subjective. On devine derrière cette expression que le devenir de Nantes n'est pas seulement celui de la cité partiellement détruite et reconstruite en un nouveau visage. Il s'agit aussi de sa métamorphose selon cette durée intérieure qui est celle de l'imaginaire. Or cette durée mouvante est double. Il s'agit à la fois de la manière dont la ville a pu déterminer un certain nombre de pentes intimes, intéressant la matière littéraire ou les parti-pris de l'existence vécue, mais aussi de sa recomposition dynamique par le texte de *La Forme d'une ville*. Si Nantes “ ***change plus vite que le coeur du mortel*** ” qu'est Julien Gracq, c'est aussi que celui-ci l'accueille et la reconstruit à titre personnel, selon son coeur, dans le texte de son livre, en faisant éclater l'unité du tout pour en tirer les fils d'un certain nombre de vecteurs, en réorientant les perspectives nantaises selon les axes électifs que trace ici l'écriture. de ce point de vue, on peut dire que le Nantes de cet ouvrage est une ville utopique qui réalise dans une certaine mesure quelques-unes des aspirations exposées dans *Pour galvaniser l'urbanisme*.

Mais dès l'origine, Nantes est déjà dans la vie et la mémoire de Julien Gracq une ville en devenir, une ville qui se signale par sa modernité. L'auteur lui oppose en effet Angers lorsqu'il écrit : “ ***Je ne peux dire pourquoi Nantes est restée ma ville sans éclaircir d'abord les raisons qui font qu'Angers ne l'a jamais été*** ”¹⁰⁷³. On pourrait s'étonner à bon droit de cette précaution et de cette justification liminaire. Son intérêt tient essentiellement à ce qu'elle permet d'amplifier la spécificité accordée à Nantes en la comparant au manque de caractère d'Angers, peut-être trop associée à l'enracinement familial, mais aussi, identifiée à un simple “ ***Centre administratif peu surchargé, plus riche de notaires que d'entrepreneurs, appareil digestif discret (...) cité des bords du Maine (...) aménagée pour les commodités douillettes d'une fin de vie cossue*** ”¹⁰⁷⁴.

A cette excessive douceur familière, Nantes est opposée pour deux raisons essentielles. La première tient à la conception que l'enfant vivant dans un bourg se fait de l'idée de ville : “ ***Or, dans l'idée que je m'en faisais, la vraie ville, la fourmillante cité, cité pleine de rêve, n'atteignait à la dignité du plein exercice (...) que si elle dépassait le vrai seuil de l'Etre, seuil où la quantité se transmuait brusquement en qualité, et qui était fixé dans mon esprit une fois pour toutes à un nombre de six chiffres : cent mille habitants*** ”¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p.775.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p.776.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p.778.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p.779.

La ville idéale est donc pour l'enfant rêveur indissolublement liée à une poésie de la modernité comme le souligne en italique l'allusion à Baudelaire. L'énergie, le mouvement, la quantité numérique, définissent donc un territoire de rêve qui se caractérise essentiellement par ses possibles inconnus, motif qui prendra une ampleur décuplée lorsque le collégien sera enfermé à l'internant : “ **Une ville qui vous reste ainsi longtemps à demi interdite finit par symboliser l'espace même de la liberté** ”¹⁰⁷⁶. Mais une seconde raison permet de justifier la préférence accordée à Nantes, raison tenant “ **à la question des tramways, alors un des éléments de ma mythologie personnelle** ”¹⁰⁷⁷. Il s'agit bien en l'occurrence de mythologie, dans la mesure où le tramway fait simultanément l'objet d'un investissement libidinal et ludique, grâce auquel le monde urbain s'offre comme un ensemble de territoires d'exploration. Les villes sont en effet classées selon qu'elles possèdent ou non un réseau de tramway, et l'auteur précise qu'il lui arrive encore de se “ **laisser entraîner une heure ou deux, fasciné, à regarder, à comparer, à superposer en imagination comme des calques les feuillets roses des plans de villes, qui étaient alors les seules images un peu précises que je me faisais de la France** ”¹⁰⁷⁸.

Ces images premières placent donc le monde, et spécialement celui des territoires urbains dans un horizon de lisibilité très particulier : les “ **feuillets roses** ” ne sont pas sans faire songer à quelque autoérotisme de la consultation des plans, de même que, dans les premières pages de *Du côté de chez Swann*, le numéro des *Débats roses* que le dormeur proustien tient à portée de main, afin de former une sorte de nid où reposer confortablement, éveille lui-même une connotation sensuelle. Il est également remarquable que le regard ne se contente pas de parcourir successivement les plans de villes, mais que dans l'enfance comme la vieillesse il se livre spontanément à une mise en superposition mentale des feuillets, selon cette même logique qui unit par exemple les paysages de l'Évre et les représentations poétiques et picturales convoquées au long du parcours. Or, c'est au tracé en pointillé qui en dessine les itinéraires que la présence du tramway se reconnaît dans une ville. L'imaginaire urbain rejoint à cet égard celui de la rivière. Le monde, qu'il soit traversé dans la position idéale du promeneur en barque ou rêvé à l'horizon de la lecture des plans de villes, est toujours envisagé en termes de mouvement, de voies d'exploration offertes à la conscience comme des moyens de pénétrer et traverser les territoires de son désir géographique. Celui-ci procède aussi du jeu, puisque le prestige du tramway est lié à son statut intermédiaire “ **entre un vrai train et un jouet** ”¹⁰⁷⁹.

C'est pourquoi ce véhicule est associé à l'escapade, au point où l'enfant projette l'usage du tramway dans l'horizon d'un véritable voyage d'exploration indéfinie des routes de France : “ **Ne faisait-on pas ainsi des chemins de l'Inde, dans un de mes romans** ”

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p.773.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p.779.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p.780.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p.780.

préférés de Jules Verne, à bord de la Maison à vapeur ¹⁰⁸⁰ ? Ainsi, la ville natale de Jules Verne se trouve investie d'un prestige d'autant plus grand, qu'à travers le tramway, elle révèle un parenté profonde avec l'oeuvre de son célèbre fils, dont elle semble incarner à échelle réduite l'un des véhicules imaginaires les plus prodigieux. Comme dans les *Eaux étroites*, mais ici dans un mode résolument moderne, du moins aux yeux de l'enfant lecteur de Jules Verne, le monde se révèle d'autant plus lisiblement qu'un moyen de transport magique permet de le visiter avec la facilité séduisante que les paysages d'un rêve mettent à glisser les uns dans les autres. D'emblée, Nantes est donc pour Julien Gracq un objet imaginaire de fascination, pour ce qu'elle est associée à la dynamique des parcours et des possibilités. Si des intercesseurs comme Stendhal, Breton et Jules Verne ont pu contribuer à fixer le lien de Julien Gracq avec Nantes ¹⁰⁸¹, il semble bien, cependant, que cette aimantation soit plus fondamentalement encore, liée aux étoilements de parcours qui organisent et démultiplient les perspectives de cette ville.

La preuve la plus flagrante en est précisément donnée à propos du tramway, lorsque Julien Gracq écrit : **“ Mais pendant que j'écris ces lignes teintées de regret, un journal local publie une nouvelle surprenante : les tramways de Nantes vont revenir ! La dernière à s'en séparer, la ville, éclairée par je ne sais conseil oraculaire, va réactiver son talisman perdu... Nouvelle propre à me confirmer dans l'idée, qi ne me quitte pas au long de ces pages, d'un temps réversible, d'un pouvoir de résurrection propre à ce passé de Nantes, où les pavés inégaux qui étaient alors ceux des rues ne cautionnent pas, n'étaient pas l'édifice immense du souvenir, mais où ces années d'anticipation exaltée entretiennent avec celes d'aujourd'hui et de demain un dialogue libre** ¹⁰⁸². Une fois de plus, la vielle se trouve donc mise en devenir, dans un mouvement de renouvellement des temporalités qui entretiennent ici un “ dialogue libre, à la manière du jeu de l'association libre défini par Freud, montrant que, bien loin d'être pour Julien Gracq la cité d'une mémoire rétrospective de type proustien, Nantes est au contraire ville d'anticipation perpétuelle parfaitement accordée dans sa forme au projet de l'auteur. Il semble même qu'ici, la ville recrée une origine mythique puisqu'elle réinvente son talisman mobile comme sous la dictée ou sous l'inspiration du texte que Julien Gracq lui consacre. La ville sort ainsi de la dualité du passé et du présent, s'ouvre à un espace-temps déterritorialisé, selon l'expression conçue par Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux*. La suite du texte confirme ces impressions, Gracq utilisant précisément pour qualifier ce devenir commun de la ville et de son existence, le mot de rhizome qui se trouve lui aussi être deleuzien, en vertu de ce qui est peut-être un beau hasard objectif d'écriture : **“ (...) ce qu'il restait d'inaccompli dans une vie à demi**

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p.781.

¹⁰⁸¹ Françoise Calin consacre une étude remarquable à cette question, dans laquelle elle montre notamment que ces trois auteurs favoris, dont deux dès l'enfance, ont entretenu un lien familial ou de fascination avec la ville. Françoise Calin mentionne notamment le cas de Stendhal : “Quant à Stendhal, le recueil des *Mémoires d'un touriste* en fait foi, il est venu à Nantes, y a séjourné, s'y est plu et a constaté : “*Nantes est pour moi le pays des rencontres*”. Françoise Colin, *Nantes, dis moi qui te hante, Julien Gracq 2, un écrivain moderne*, op. cit., p.98.

¹⁰⁸² *La Forme d'une ville*, op. cit., p.781.

cloîtrée continue à l'arrière-plan de ma vie son cheminement souterrain à la manière de ces rizhomes qui crèvent de loin en loin le terreau du jaillissement inattendu d'une pousse verte "¹⁰⁸³.

Ce qui importe d'ailleurs n'est pas de savoir s'il s'agit d'un hasard objectif ou non, mais de noter quelle conception du devenir et de l'espace suggère la formulation de Julien Gracq. Une fois encore, le passé n'est pas une origine close et inaccessible, mais un mouvement, la reprise d'un état inaccompli qui se perpétue dans le changement et s'augmente ainsi d'une "***pousse verte***", d'une imprévisible nouveauté, laquelle est la fois temporelle et inscrite dans une traversée inédite des territoires de Nantes, celle même du livre qui s'écrit. A cet égard, la succession des deux phrases concernant le nouveau tramway et le sentiment de l'existence, montre toute la correspondance qui s'établit entre la forme mobile de Nantes, et celle non moins nomade de la vie de Julien Gracq. Plus encore que *Les Eaux étroites*, *La Forme d'une ville* présente donc à cet égard une conception très étonnante de la mémoire comme instrument de rejaillissement plutôt que de célébration commémorative.

Dans *La Forme d'une ville*, les axes majeurs de Nantes sont donc toujours mis en relation avec les routes qui quittent la ville et s'élancent vers les quatre horizons terrestres des campagnes environnantes : "***L'image de Nantes qui se lève spontanément de mon esprit est restée (...) non pas celle d'un labyrinthe de rues centrales d'où l'on ne s'évade qu'épisodiquement, mais plutôt celle d'un noeud mal serré de radiales divergentes, au long desquelles le fluide urbain fuit et se dilue dans la campagne "***¹⁰⁸⁴. Dans la même page, l'auteur interroge son goût des lisières indécises entre ville et campagne et l'associe à la fascination des frontières : "***il m'arrive quelquefois de penser, en songeant aux livres que j'ai écrits, que ce goût pour les zones bordières a gagné chez moi par la suite (...) jusqu'à se faire jour, par un jeu d'analogies, dans des domaines inattendus, de tonalité sensiblement plus sombre : de la lisère à la frontière, pour l'imagination, il n'y a qu'un pas "***.

La ville n'est donc jamais pour Gracq un territoire clos repliant ses rues sur elles-mêmes, mais bel et bien le foyer d'un système de directions étoilées qui courent du centre vers de multiples horizons. Les rues sont des radiales et deviennent bientôt des routes, de même que les lisières se transforment en frontières. Il en résulte une conception très particulière de l'espace qui associe spontanément l'univers urbain à la terre vierge, par l'intermédiaire des terrains vagues, faisant songer plus que jamais à la ville utopique de *Pour galvaniser l'urbanisme*. Ainsi, l'auteur avoue rêver parfois de villes réelles dont les rues donnent directement sur des paysages nus : "***quittant le centre de Quimper et la rue Kéréon par un sentier bordé de pierres dressées, tirées directement des alignements de Carnac, j'accédais à pied en quelques minutes à un plou breton "***¹⁰⁸⁵. Plus loin, se souvenant de son voyage de jeunesse à Londres, l'auteur

¹⁰⁸³ *Id.*, p.781.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p.791-792.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p.793.

évoque ses promenades à Hampstead Heath, “ **lequel commençait du côté de la ville en jardin botanique, et, progressivement embrumé par une sorte de fog horticole, effaçait ses massifs et ses allées, s’ensauvageait, se dilatait, pour finir vers le nord en une vraie bruyère écossaise** ”¹⁰⁸⁶. On voit que le rêveur urbain de *La Forme d’une ville* ne ressemble guère au Jacques Revel de Michel Butor, qui s’enfoncé au contraire jusqu’à la plus totale angoisse dans les replis labyrinthiques de Bleston.

Tandis que Gracq avoue sa fascination des terrains vagues, le héros de *L’Emploi du temps* éprouve une véritable hantise au contact des paysages intermédiaires de la banlieue qui interposent au contraire leur laideur indéfinie entre le marcheur et la campagne : “ **j’ai hâté le pas, las jusqu’à l’écoeurement de ces logis pourtant aimables pris un par un, ne pouvant plus les regarder, les yeux fixés sur les menus cailloux enrobés dans le goudron de la chaussée, ou le ciel qui devenait gris. Il m’a fallu plus d’une demi-heure encore pour arriver, non au terme que j’espérais de ce radotage (la rue se prolongeait au-delà, sans limites visibles, toute droite, dans une désolation douceâtre), mais à une autre interruption, un autre rond-point avec un pub ouvert où je suis entré** ”¹⁰⁸⁷. Ce qui chez Julien Gracq est un effilochage “ **où le tissu urbain se démaille** ”¹⁰⁸⁸, devient pour le Jacques Revel de Butor un radotage infini qui ne mène nulle part, sinon dans un lieu clos, puis finalement, une page plus loin, lorsqu’il réussit “ **enfin à quitter ce faubourg de ternes mirages** ” le reconduit à sa chambre : “ **Il n’y avait plus rien à faire ce soir-là, il n’y avait qu’à rentrer à l’Ecrow** ”¹⁰⁸⁹. Le héros de *L’Emploi du temps* ne parvient à s’évader momentanément de Bleston qu’en fréquentant le cinéma où l’on donne des documentaires régulièrement consacrés à la Rome impériale, aux ruines d’Athènes, à la Crète ou à Pétra. Le marcheur gracquien trouve au contraire dans les lisières urbaines la promesse fascinante d’autres terres directement accessibles par le seul pouvoir du rêve ou la promenade. Paradoxalement, comme l’écrit Julien Gracq dans *Les Eaux étroites*, c’est éventuellement “ **Là où cesse le chemin, le barrage et la clôture** ”, **là où ils n’ont jamais pu mordre sur le poil sauvage** ”, que “ **le mors et la bride sont ôtés de l’esprit : le sentiment de sa liberté vraie n’est jamais entièrement séparable pour moi de celui du terrain vague** ”¹⁰⁹⁰.

Cependant, les rues muées en routes promettent toujours la forme sensible de la terre. De là vient sans doute la longue séquence au cours de laquelle Julien Gracq refait minutieusement le parcours de ses promenades de collégien. On comprend d’autant mieux l’importance de ces promenades scolaires lorsqu’on sait que “ **le régime de l’internat, dans les années vingt de ce siècle, était strict : aucune sortie, en dehors**

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p.802.

¹⁰⁸⁷ Michel Butor, *L’Emploi du temps*, *op. cit.*, p.34.

¹⁰⁸⁸ *La Forme d’une ville*, *op. cit.*, p.792.

¹⁰⁸⁹ Michel Butor, *L’Emploi du temps*, *op. cit.*, p.35.

¹⁰⁹⁰ *Les Eaux étroites*, *op. cit.*, p.548.

des vacances, que celles du dimanche ”¹⁰⁹¹. Il n'est guère étonnant que l'espace extérieur apparaisse comme un territoire fascinant pour la conscience comprimée par la réclusion scolaire.

Contrairement à Jacques Revel pour lequel Bleston est le lieu d'un exil et d'un enfermement, Nantes est resté dans l'imaginaire de Julien Gracq une contrée mythique ouverte sur les confins de la terre. C'est ainsi que la description des promenades scolaires associe souvent les rues de la ville et les terres les plus lointaines et les plus mystérieuses, de même que dans *Un beau ténébreux*, la ville d'Hoyerswerda entrevue au-delà des limites du camp de prisonniers, est unie par une série d'images précises aux villes industrielles anglaises et aux voies ferrées des montagnes Rocheuses. La route de Vannes appartient à cet imaginaire géographique qui réunit et superpose le proche au plus lointain : **“ Elle s'enracinait, au coeur de Nantes, dans la place Bretagne, ainsi que le Nil au coeur de l'Afrique, par une artère sinueuse ”**¹⁰⁹².

De même, l'ouest de la ville **“ reste en moi comme les blancs des anciennes cartes d'Afrique, terre inconnue : une vaste zone opaque ”**¹⁰⁹³, p.794. On devine que le jeune admirateur de Jules Verne qu'est alors le collégien, sait alimenter ses rêves d'espace de la matière de ses lectures. Plus modestement et de manière plus secrète, l'auteur vieillissant qui revisite ses itinéraires d'enfance note que **“ La porte grillagée, peinte en vert olive (...) fait toujours face dans la rue de Bel-Air au débouché de la rue Haute-Roche ”**, p.796. **“ Porte grillagée ”**, **“ Bel-Air ”** et **“ Haute-Roche ”** semblent ici composer en raccourci l'emblème d'une imagination bridée et stimulée par le régime sévère de l'internat. L'espace urbain n'est pas seulement celui d'une circulation périodique, mais devient brusquement l'emblème d'une condition marquée par la contrainte scolaire, et d'une aspiration intime aux libres échappées du nomadisme. Par le plus surprenant des hasards objectifs, l'image de la porte fermée, celle de l'espace où s'émancipe la pleine respiration, et celle du belvédère juché au sommet d'un rocher, conjuguent effectivement leurs signes respectifs dans un simple fragment de lieu resté intact à distance de soixante années.

L'une de ces promenades se distingue particulièrement des autres. Il s'agit de l'excursion des derniers dimanches de l'année scolaire à La Colinière, **“ petit domaine rural, dont un legs, je pense, avait rendu le lycée propriétaire ”**¹⁰⁹⁴. La route suivie par les internes les conduit en effet dans une campagne **“ baignée de soleil, d'abeilles et d'oiseaux ”**¹⁰⁹⁵. Il n'y aurait là qu'une banale réminiscence des années d'enfance, si cette évocation se cantonnait au simple rappel des jeux et des rêveries d'écoliers en roue

¹⁰⁹¹ *La Forme d'une ville, op. cit.*, p.772.

¹⁰⁹² *Id.*, p.794-795.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, p.794. Françoise Calin fait remarquer que parmi les dix chapitres de *La Forme d'une ville*, neuf font état de tels lieux inaccessibles ou demeurés vierges pour la conscience de l'auteur. Françoise Calin, *Nantes, dis-moi qui te hante, op. cit.*, p.91-92. Mais ce sont précisément ces lieux qui contribuent à la constitution d'une forme subjective dont les territoires flottent dans l'étoilement des axes que sont les rues et les routes.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p.809.

libre. Tel n'est cependant pas le cas. Au coeur du familier surgit soudain un autre monde. En effet, inciser l'écorce des érables "**pour en faire couler la sève poisseuse**", n'est pas seulement une manière de se distraire, mais l'occasion d'une étrange découverte : "**ce goût de fleur un peu écoeurant, c'était une drogue, une de ces liqueurs exotiques qui entêtent et qui font voyager**"¹⁰⁹⁶.

Ainsi, une simple expérience sensorielle devient immédiatement appel, rêverie d'un ailleurs indéfini qui se déplie à partir d'un des nombreux axes nantais dirigés vers la campagne, constituant les lignes de fuite de la subjectivité et organisant toute la complexité de l'être-au-monde enfantin, entre ville et nature, contrainte et liberté, ici et là-bas. La "**petite route blanche**"¹⁰⁹⁷, que suivent les élèves, ne les conduit donc pas seulement dans un banal paysage rural, mais s'ouvre déjà, par le détour le plus intime, le plus sensuel et le plus matériel, sur les confins de la terre, ainsi que le confirme la fin de cette séquence : "**Les images surannées que j'en garde restent dédiées secrètement en moi au dieu Pan, et à une certaine qualité d'ivresse où la fermentation propre à la puberté se mêle en aveugle à celle de la Terre**"¹⁰⁹⁸.

Dans ce passage apparemment anodin se rencontrent donc quelques-uns des éléments essentiels de la relation que Julien Gracq entretient avec le monde. L'ici n'est finalement jamais refermé en lui-même. Le paysage le plus familier, le plus banal, ménage des trouées soudaines vers d'autres horizons. Il suffit d'une route, aussi modeste soit-elle, pour que l'espace s'enrichisse de possibles et devienne promesse, et quelquefois, comme c'est ici le cas, expérience vécue du dépaysement. Il est vrai que dans ce récit, la route ne constitue qu'un moyen d'accès. Elle n'est pas en elle-même l'objet de la fascination. C'est au contraire le lieu lui-même qui fournit l'occasion d'une évasion inattendue, en fournissant une substance qui devient l'adjuvant d'une rêverie nomade. Il n'est d'ailleurs nullement indifférent que la sève de l'érable possède le pouvoir inattendu de faire voyager les écoliers qui la goûtent, de la même manière que l'opium déroule des paysages inconnus pour l'esprit enivré d'un Thomas de Quincey. La terre devient alors le théâtre et l'instrument d'une jouissance subite, inséparable de l'idée d'évasion et d'aventure. Elle est tout à la fois fragment de campagne ordinaire en bordure d'une grande ville, ouverture indéfinie de l'horizon vers d'autres territoires, et terre élémentaire qu'ébranle et que travaille la puissance sensuelle de la nature. Ainsi, les routes de l'enfance sont-elles, pour ce qu'elles relient entre elles des contrées étrangères les unes aux autres et permettent à l'espace de s'étoiler selon des variations infinies.

Les promesses des rues et des routes se manifestent avec une rare intensité dans un autre passage de *La Forme d'une ville*, qui n'est pas sans évoquer le début du *Rivage des Syrtes*, comme l'indique justement l'auteur. Il s'agit du premier départ à l'étranger du jeune homme qu'est alors Julien Gracq. Le motif des routes ouvertes s'associe

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p.811.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p.811.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p.809.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p.811.

spontanément à celui de l'ailleurs et prend forme dans une véritable expérience sensible du monde matinal : “ **Quand je poussai une dernière fois la porte du jardinet (...) le jour qui se levait avait cette rémission limpide, bénigne, d'après matines, encore peuplée du seul chant des oiseaux, qu'évoque toujours pour moi le titre d'un roman d'André Dhôtel que je n'ai pas lu : Les Rues dans l'aurore. Un tramway descendait à vide la route de Rennes, avec le bourdonnement isolée d'une première abeille sur sa ligne de vol. Le vide des rues au petit matin, dont je prenais conscience pour la première fois, me paraissait magique ; il faisait merveilleusement frais et calme, je marchais dans la ville comme on marche dans les allées mouillées d'un jardin** ”¹⁰⁹⁹.

Ce texte magnifique résume sans doute à lui seul la mobilisation des sens et de l'esprit par les perspectives du voyage. Récit d'une première fois, il restitue la plus juvénile et la plus enivrante des expériences, celle dans laquelle le monde familier révèle soudain une face inattendue de lui-même, dans les circonstances singulières du départ et de l'heure précoce. Le jeune homme quitte en effet la maison de sa grande tante au petit jour et découvre un autre paysage. Les rues sont les mêmes, mais tout est différent. Seuls y jaillissent des chants d'oiseaux, et le tramway lui-même bourdonne comme une abeille, plutôt qu'il n'est un véhicule. Nature et ville se confondent et composent un paysage d'avant l'homme, mais aussi un paysage mixte associant de manière onirique l'urbain et le naturel, particulièrement dans l'image du tramway-abeille qui semble tout droit surgir de quelque monde pictural, de Max Ernst ou de Paul Delvaux. En lieu et place des lieux usuels, le voyageur trouve un jardin mouillé qui n'est pas sans évoquer le jardin d'Eden recréé pour un instant par la grâce du premier départ. Le voyageur pousse d'ailleurs derrière lui la porte d'un jardinet qui donne immédiatement accès à la ville-jardin, comme si son départ jouait inversement la scène de la Chute. Il ne perd rien, ne subit aucun exil ni aucune condamnation, mais reçoit au contraire la libre jouissance d'un espace élargi et devenu magique. Le renouvellement délicieux des apparences familières annonce déjà la terre étrangère où son voyage doit conduire le jeune homme, en ce qu'il modifie les données élémentaires du monde. Il est significatif que ce récit de départ associe le sentiment de liberté et la présence sensible de la terre, notamment dans l'image des allées mouillées. Les “ **rues dans l'aurore** ” sont aussi des rues de lumière et de terre et leur vide matérialise la double ouverture de l'espace et du devenir.

Ce ne sont plus les rues hésitantes et décevantes des promenades scolaires, qui s'arrêtent sur les lisières de territoires inconnus, où l'on n'arrive jamais qu'en rêve ; elles sont ici des axes offerts aux pas du voyageur qui les descend ; elles le convient à découvrir et parcourir le monde. Mais ce soudain retournement du familier n'exprime pas simplement l'état d'esprit du voyageur, qui pour la première fois laisse derrière lui ses habitudes. Rompre avec son passé, quitter le monde que l'on croyait connaître et qu'on ne percevait auparavant que du point de vue de l'expérience banale que peut nous en offrir une fréquentation quotidienne, c'est accéder immédiatement à ses fondements inaperçus et le saisir enfin comme tel.

Si le jeune voyageur partant pour l'Angleterre trouve en sortant de la maison de sa grande tante des rues désertes, lavées de toute mémoire, rendues à leur étrangeté

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p.870.

délicieuse dans la fraîcheur de ce petit matin inattendu, c'est que leur paysage lui apparaît enfin tel qu'en lui-même, **“ comme s'il venait d'être créé ”** pour employer l'expression lumineuse de l'écrivain américain Nathaniel Hawthorne – Hawthorne décrit effectivement ainsi une scène de bord de mer, dans son Journal, en date du 31 août 1836 : **“ Quelques rares oiseaux voletaient au-dessus de l'eau, visibles seulement par moments, quand ils tournaient dans ma direction leur poitrine blanche, comme s'ils venaient tout juste d'être créés ”**¹¹⁰⁰.

Les **“ rues dans l'aurore ”** parcourues par le jeune Louis Poirier offrent plus qu'un aspect inattendu des lieux ; elles abolissent la réalité coutumière et révèlent soudain le monde, brusquement mise à jour dans sa splendeur inusitée. On retrouvera souvent chez Julien Gracq cette aptitude à déceler dans les fluctuations et les surprises de l'heure, bien plus que la diversité anecdotique des êtres et des choses, comme si le jeu imprévisible et saisissant des apparences dévoilait secrètement à fleur de monde, une vérité première que l'on serait tenté de définir comme une révélation phénoménologique.

Tel est bien le sens général que Julien Gracq dégage à la fin de l'ouvrage, lorsqu'il juxtapose une dernière série de lieux hétéroclites : **“ Mieux vaut permettre à Nantes de se reformer en moi de la seule conjonction de hasard de débris tantôt imaginaires tantôt réels ”**¹¹⁰¹. La ville est en effet perçue sur le double plan de son étoilement et de la dynamique de la croissance, dynamique elle-même subdivisée, puisqu'elle intéresse, l'enfant puis l'adolescent qu'a été Julien Gracq, mais le tissu du Nantes réel profondément modifié au cours des soixante années qui séparent le collégien de l'auteur, mais aussi la ville constamment retravaillée par l'imaginaire qu'elle a contribué à former.

La ville est ainsi comparé à un oeuf cassé dont l'écrivain cherche à ressembler les morceaux, tout en sachant fort bien que le mouvement de genèse ne saurait se retrouver dans sa puissance native, mais plutôt dans l'empreinte vivante et active déposée par la ville dans la subjectivité. La ville incubatrice a donc pris forme mouvante et morcellée en libérant celui qu'elle a couvé, si bien que l'étoilement mis en système dans ce livre est autant celui des parcours de l'enfant, la reprise de leurs trajectoires et de leur essence perceptive et affective par l'auteur, que la recollection d'une enveloppe vide morcellée par cela même qu'elle a rendu possible.

Il en résulte un ultime échange entre Julien Gracq devient maintenant et Nantes. L'esprit de l'écrivain est désormais le creuset où se recompose la forme de la ville, de sorte que les devenirs ne cessent de se croiser et de se féconder. La cité fait donc une apparition au conditionnel, car l'opération, toute imprégnée de subjectivité, donc d'imaginaire, ne prétend pas restituer une quelconque objectivité, Nantes n'ayant jamais existé pour elle, autrement qu'à l'état de matière rêvée, les yeux bien ouverts : **“ Viendraient s'y conjoindre pêle-mêle, sans s'organiser en quoi que ce soit, l'omnibus onirique de Zéro de conduite, qui ramènera le collégien à son internat. L'odeur de houille froide et de brouillard qui tombait compacte sur la ville, faiblement étoilée de ses lumières, avec le crépuscule d'hiver. Le décor de**

¹¹⁰⁰ Nathaniel Hawthorne, *Carnets américains, 1835-1853*, José Corti, Paris, 1995, p.62.

¹¹⁰¹ *La Forme d'une ville*, op. cit., p.877.

céramique modern-style qui fait aujourd'hui encore de La Cigale un Lipp provincial réduit au format d'une bonbonnière ¹¹⁰². Le pêle-mêle gracquien ne s'arrête pas là, mais on peut déjà dégager de son premier groupe de figures détachées de la ville, un ensemble de faits intéressants. D'une façon générale, on constate que le livre, presque parvenu à son terme, est passé de la forme globale d'une ville dont l'incipit affirmait déjà la mobilité, à cette mosaïque de lieux qui ne sont unis par nulle autre autorité que celle de l'écrivain qui nous garantit leur appartenance à la même ville.

Chacun d'entre eux est informé à l'intérieur d'une phrase indépendante. Les conjugaisons présentent elles-mêmes un caractère disparate. On passe d'un "**omnibus onirique**" tiré d'un film de Jean Vigo, aux odeurs et aux luminosité de la nuit hivernale, puis au décor d'une brasserie. La liste se prolongera notamment dans par le "**pavé bossu**" et les "**maisonnettes claustrale de l'ancien passage Russeil**", la "rue en corniche des Garennes, jusqu'aux affiches du théâtre Graslin. Dès l'ouverture de cette recension hétéroclite, les registres ne cessent de varier, faisant jouer de la façon la plus subjective qui soit, des impressions cénesthésiques, des jugements comparatifs entre Nantes et Paris, et surtout, l'image liminaire de l'omnibus placée sous le signe de l'onirisme.

Ce qui frappe donc est que la liste de lieux éclatés n'a rien de l'objectivité de constat dont par exemple preuve un Georges Perec dans sa *Tentative de restitution et d'épuisement de quelques lieux parisiens*, mais associe le pêle-mêle de Nantes au tohu-bohu de la subjectivité, dans une nouvelle similitude entre ville et conscience. Il n'y a pas ici présence d'une conscience à un monde dont elle serait spectatrice, mais présence et conscience réciproque de l'un à travers l'autre, chacun des deux pôles étant tour à tour contenant incubateur et contenu en métamorphose continue

Cependant, ces éléments finissent par être rassemblés, par l'intermédiaire de leur propre juxtaposition qui tient lieu de forme synthétique, pour l'esprit de l'auteur : "**Ces images dépareillées et parfois dérisoires, que rien apparemment ne rassemble et ne relie, composent pour moi comme un écu écartelé, gironné : la ville éclatée y ressaisit en elles un chiffre plus parlant que toutes les vues panoramiques qu'on peut en garder, parce que la clé en est tout entière dans le tri exercé souverainement, sur le chaos du donné, par une sensibilité encore sans guide et sans modèle, qui suivait sa seule pente, et à laquelle rien n'en imposait**" ¹¹⁰³. Etrange phrase qui commence par le point de vue de l'écrivain et s'achève dans celui du collégien. D'un chaos l'autre, Nantes n'y existe que dans le cadre mobile de relations d'incertitudes exclusivement tonalisées par l'imaginaire. La forme finale n'est d'ailleurs pas unifiée. A l'image du livre qui l'embrasse et restitue cet éclatement final, l'emblème est un écu morcelé dont la géométrie n'est qu'une simple mesure du désordre, et non un cadrage logique reconfigurant l'image brisée en totalité cohérente.

Pour la première fois dans l'oeuvre de Julien Gracq, la vision panoramique n'est d'aucun secours, car elle ne convient pas à la trame d'espace-temps troué que l'auteur

¹¹⁰² *Id.*, p.877.

¹¹⁰³ *La Forme d'une ville*, *op. cit.*, p.878.

dispose en ses phrases. Pas plus qu'il n'y a à proprement parler de mémoire de Nantes, il n'existe un paysage de cette ville qui la tiendrait tout entière sous le regard d'un observateur. Comme l'auteur le notait déjà à la page précédente, la ville incubatrice laisse nécessairement tout fuir d'elle-même, à l'exception de sa signification dynamique pour celui qu'elle a contribué à former. C'est aussi pour cette raison qu'elle échappe à cette autre forme de la cohérence qu'est l'ordre successif du temps : **“ Ville qu'à travers ces images emblématiques aucun repère n'ancre en moi dans le passé à une date fixe, parce qu'elle n'a donné lieu à aucun lien, à aucun attachement privé ”**¹¹⁰⁴.

Nantes est donc bien la ville des départs et de l'initiation, la ville des **“ rues de l'aube ”** qui n'accomplit sa vocation formatrice que d'être quittée afin de pouvoir continuer de jouer dans l'imaginaire de Julien Gracq sous sa forme éclatée, aussi bien dans le temps que dans l'espace. Elle est par excellence une ville non-euclidienne, fidèle en cela, dans l'écriture de Julien Gracq, à son caractère vernien de cité utopique, ainsi qu'à la mémoire paradoxale qui la retravaille, dans une position de mobilité joyeuse résolument moderne : **“ Je croissais, et la ville avec moi changeait et se remodelait, creusait ses limites, approfondissait ses perspectives, et sur cette lancée – forme complaisante à toutes les poussées de l'avenir – seule façon qu'elle ait d'être en moi et d'être vraiment elle-même – elle n'en finit pas de changer ”**¹¹⁰⁵. Telle est l'ultime formule saluant la double présence involutive de Julien Gracq et de Nantes, au terme de ce livre de très paradoxale mémoire en devenir de vie.

2) Paysages d'inquiétude et expériences déceptives

Si le lien de l'homme avec le monde est celui de noces rompues qu'il faut sans cesse tenter de réactualiser, s'il se caractérise même par un litige qui vient parfois déchirer la trame du bonheur fusionnel d'être, la jouissance panoramique ou la traversée enivrée des lieux, c'est justement que la rencontre peut soudain s'inverser et donner lieu à des expériences angoissantes. Le monde n'est pas seulement morcellé dans l'espace-temps, il l'est aussi du point de vue de ses pouvoirs et l'écho affectif qu'il éveille dans la subjectivité. Ces qualités négatives tiennent précisément à ce qui le définit comme monde immanent et fait de lui un système de lieux en archipels. Même si le poète et le voyageur peuvent le contempler avec le regard divinatoire de Moïse, la lucidité de ce regard ne permet pas, à travers la matière des paysages, de relier la conscience à une transcendance salvatrice. A la différence du vicaire savoyard de Jean-Jacques Rousseau, Julien Gracq ne lit pas dans la nature les signes manifestes de l'existence et de la grandeur divines. Monde sans théologie et sans mystique verticale, le monde morcelé de Julien Gracq n'est certes pas dépourvu de sacré, mais celui-ci renvoie bien davantage aux figures triangulaires du désir et de la mort, envisagées dans une réciprocité rédemptrice, comme dans *Au château d'Argol*, qu'à l'idée d'un salut fondé dans la foi.

La négativité des expériences de l'être-au-monde et de la traversée des paysages

¹¹⁰⁴ *Id.*, p.878.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p.878.

n'exprime donc pas le pressentiment de la Chute, la symbolisation de la faute, ou la menace d'un mal théologique. De ce point de vue, l'expérience gracquienne des paysages, pour affective et imprégnée d'imaginaire qu'elle soit, se distingue de celle de bien des romantiques allemands. Même la figuration des abîmes de l'âme humaine telle qu'on la trouve par exemple chez Hoffmann, lui est étrangère. Seul, parmi les romans de Julien Gracq *Au château d'Argol* déroge explicitement à cette règle, d'une façon d'ailleurs si particulière qu'elle n'a finalement guère à voir avec les modèles auxquels il s'adosse. L'expérience de la négativité, particulièrement dans les textes de maturité et de vieillesse exprime donc beaucoup moins les arrière-plans du psychisme que les paysages eux-mêmes, soit qu'ils suggèrent à travers la stupeur du malaise, comme dans le filigrane de leur matière, la menace latente de la mort, soit qu'ils expriment dans leur trame des valeurs morphologiques et culturelles en désaccord avec les préférences de l'auteur. C'est ainsi que le sentiment négatif de la présence au monde renvoie à deux modalités principales, celle de l'angoisse, celle du déplaisir prenant la forme d'une expérience déceptive due à la conformation spécifique des lieux.

A) Les territoires de l'angoisse latente

Nous avons vu que le parcours des *Eaux étroites* n'est pas tout entier placé sous le signe de la rêverie heureuse, mais qu'il subit à deux reprises l'effet de paysages où le plaisir du fil de l'eau se mue soudain en un étrange état d'étranglement. Le premier d'entre eux est à vrai dire encore placé sous le signe de l'allusion littéraire et commence par diffuser un sentiment poétique de mystère propice au songe éveillé du promeneur, l'excursion gardant invariablement " **quelque chose de l'allure du rêve dans le défilé muet, incompréhensiblement majestueux, des deux rives qui viennent à moi et s'écartent comme les lèvres d'une Mer Rouge fendue** " ¹¹⁰⁶.

On retrouve ici en filigrane la figure de Moïse, dans un événement magique, mais celui-ci, placé sous les auspices des eaux noires et lourdes, suggérant un monde que l'auteur compare aux rêves d'opium de Thomas De Quincey, et aux paysages aquatiques d'Edgar Poe, se modifie graduellement, perdant peu à peu son caractère d'eau simplement allusive pour laisser affleurer plus directement des valeurs sourdement teintées d'angoisse : " **Elle était là, elle fut là pour moi tout de suite, avec son odeur terreuse de vases et de racines, son sommeil dissolvant : digérant, infusant lentement les feuilles mortes qui pleuvaient des arbres** " ¹¹⁰⁷.

Si ce passage s'ouvre par des références littéraires, celles-ci disparaissent pour céder la place aux seules eaux élémentaires, animées d'une vie propre qui ne laisse pas d'être inquiétante, puisqu'elle suggère la menace de la phagocytose, de l'absorption et de la digestion. Ce ne sont plus les lèvres de la Mer Rouge ouvertes à une majestueuse traversée, mais un monde où les profondeurs remontent vers la surface et la tonalisent sombrement. La saison elle-même change ; nous sommes désormais en automne et la tombée des feuilles, si elle participe de l'évocation littéraire, n'est pas non plus sans

¹¹⁰⁶ *Les Eaux étroites, op. cit., p.530.*

¹¹⁰⁷ *Id., p.530.*

annoncer lieu de déclin et de mort diffuse. L'auteur le précise aussitôt : “ **Je n'y ai jamais plongé sans malaise : froide, inerte, sans éclaboussures et sans jaillissements, comme si on y avait plongé à travers une pellicule de lentilles d'eau** ”¹¹⁰⁸.

C'est une eau bien étrange en effet qui reçoit le plongeur sans marquer dans sa matière le moindre indice de son entrée et de sa trajectoire. On devine ici que le malaise est celui qu'éprouve la conscience de ne pas se reconnaître dans l'action corporelle qui devrait troubler le monde et lui imprimer, fût-ce momentanément, sa marque. C'est là exactement l'inverse de l'expérience par laquelle la conscience de soi s'objective selon Hegel : “ **Ce besoin de modifier les choses extérieures est déjà inscrit dans les penchants de l'enfant ; le petit garçon qui jette des pierres dans le torrent et admire les ronds qui se forment dans l'eau, admire en fait une oeuvre où il bénéficie du spectacle de sa propre activité** ”¹¹⁰⁹.

L'expérience du jeune plongeur provoque donc le malaise car elle tend à annuler sa réalité en lui refusant la moindre réponse du monde. Sa présence est donc mise en incertitude par une matière inerte qui ne se comporte pas selon ses qualités théoriques, mais en manifeste d'autres, dans un état d'ambivalence entre le liquide et le terreux, le vivant et l'inerte. L'eau révèle une double surface dans la mesure où elle semble couverte d'une pellicule végétale sensible exclusivement dans l'immobilité maintenue de l'étendue au passage du plongeur. Cette immobilité angoissante qui suggère quelque linceul se marque par l'absence de conjugaison dans le deuxième membre de phrase où la formulation elle-même semble mise en suspens.

Mais le malaise se diffuse à nouveau un peu plus loin lorsque le bateau traverse des étroits à “ **l'eau plombée, brusquement enténébrée par l'ombre portée de ses rives comme par la montée d'un nuage d'orage. Quand je traversais seul ces étroits, je soulevais les rames et laissais un moment, l'oreille tendue, la barque courir sur son erre ; il se faisait un silence oppressant, vaguement maléfique, comme si sous le demi-jour verdâtre qui tombait sur l'eau ensevelie, j'avais soudain dans mon bateau passé des Ombres** ”¹¹¹⁰. Les eaux lourdes, qui plus tard réapparaîtront dans les paysages d'Argol, sont donc bien des eaux de plomb, des eaux tombales où le promeneur a beau tendre l'oreille il ne capte que la manifestation d'un silence angoissant qui suggère que l'Evre devient quelques instants un Styx des bords de Loire. Dans cette nouvelle émanation du malaise, la conscience alertée entre en tension contre ce silence de dissolution. L'enfant ne sait guère ce qu'il pourrait d'ailleurs entendre, signe de vie ou de mort, dans ce moment de transgression qui le conduit symboliquement dans l'autre monde et le fait devenir passeur des Ombres. Il y a là quelque chose d'un jeu conjuratoire à l'échelle de la promenade en barque, qui n'est pas sans rappeler le jeu de la bobine analysé par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*¹¹¹¹.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p.530.

¹¹⁰⁹ Wilhelm Georg Friedrich Hegel, *Esthétique (1835), Textes choisis*, trad. De S. Jankélévitch, P.U.F., Paris, 1953, p.22.

¹¹¹⁰ *Les Eaux étroites*, op. cit., p.537.

¹¹¹¹ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir (1920)*, trad. S. Jankelevitch, *Essais de Psychanalyse*, Payot, Paris, 1951.

L'expérience du passage des étroits n'est pas en effet unique, mais elle participe des multiples épisodes d'une promenade souvent effectuée, dont l'auteur dit lui-même qu'elle est un "**fil mental**", ce qui revient à dire qu'elle fait jouer la subjectivité avec le monde et produit des impressions contradictoires où s'expriment aussi bien l'angoisse que le plaisir de la rêverie. La répétition de la scène des Ombres marque donc un rituel personnel dans lequel le garçonnet inquiété par les lieux où il s'engage échange sa crainte d'être absorbé contre la fonction de guetteur vigilant et de passeur des morts. Le fil de la rivière et de la promenade est donc chaque fois relancé tout comme le fil de la bobine projetée par le petit fils de Freud, dans une dialectique de la mise en péril et de la reprise qui montre ici que le monde n'est pas seulement le lieu d'une escapade fusionnelle, mais bien aussi la matière-malaise où les fantasmes d'anéantissement peuvent affleurer et prendre corps.

Cette fonction rituelle, ludique et conjuratoire se révèle ouvertement lorsque l'auteur évoque la *Roche qui Boit* soulignée dans sa fonction de résonateur inquiétant par l'usage de l'italique : "**Ainsi que toutes les gorges pittoresques ont leur à-pic, ou leur surplomb où s'accroche une légende sans grande fantaisie : Saut du Diable ou saut de la Pucelle, l'Evre a son site presque classé, qui constitue le clou de la promenade de la rivière : il s'appelle la Roche qui Boit**"¹¹¹². Le ton qui jusque-là épousait celui du mystère et de l'inquiétude change brusquement et devient curieusement allègre et ironique. L'angoissant devient l'objet d'un jeu qui fait de lui le *clou* de la promenade, celle-ci passant du statut de "film mental" à celui de tunnel des horreurs de parc d'attractions. L'auteur avoue d'ailleurs aimer ce nom, mais c'est pour aussitôt faire surgir l'image de Narcisse penché "**au-dessus de la flaque vénéneuse de son eau plane**" dont "**le simple reflet est déjà comme une succion et dont l'aptitude à réfléchir, pour l'imagination ne se sépare jamais tout à fait de la propension à engloutir**"¹¹¹³. La conscience retrouve ici sous une forme à la fois jouée et plus intense la même matière ambivalente et les mêmes fantasmes d'absorption que dans les pages précédentes. La *Roche qui Boit*, est en effet animée d'une sourde vie organique, en même temps que les eaux devenues "**vénéneuses**" semblent à nouveau douées du pouvoir inquiétant de sucer et de dissoudre. Le reflet, figure par excellence de la subjectivité narcissique, est donc inquiété par cette matière ambiguë. Le paysage parle à l'imagination, mais ce n'est pas pour lui adresser les promesses d'un devenir-horizon sans cesse renouvelé : tout au contraire il la menace de dissolution, et n'était le renouvellement de ce qui est une sorte de jeu, le rêveur pourrait bien céder à la terreur.

Les mêmes images vont donc se redistribuer sous une forme à peine variée : "**Quand on dérive au large de la roche, même au milieu d'une chaude après-midi, il tombe sur les épaules un froid malsain ; l'envie de plonger dans cette eau où infusent à plat, sous le couvert surélevé des hêtres, les petites feuilles brunes en forme de navette, ne vient pas plus que de plonger dans le Tartare**"¹¹¹⁴. Le fantasme peut alors avouer sa nature jusqu'à présent dissimulée de tentation : "**On dit que la**

¹¹¹² *Les Eaux étroites, op. cit.*, p.537.

¹¹¹³ *Id.*, p.537.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p.537-538.

profondeur de la rivière, à son pied, égale exactement la hauteur de la roche : moins fréquenté de beaucoup, heureusement, que le Pont des Suicides, je ne connais pas de lieu qui semble mieux fait pour s'y noyer ”¹¹¹⁵. Carol Murphy a raison d'écrire : “ **Symbole du dynamisme duel de la rêverie bachelardienne, ascendante et descendante, que Gracq évoque dans Les Eaux étroites, la “ Roche qui Boit ” est un texte qui reflète la profondeur sur sa surface dans une image vertigineuse de miroirs réversibles** ”¹¹¹⁶.

Ce qui se joue ici est effectivement un échange entre l'intégrité de la conscience et le monde où elle se projette imprudemment jusqu'à éprouver une secrète fascination narcissique de fusion suicidaire. Le fond et la surface s'inversent pour signifier à l'enfant que la promenade devenue aventure de la tentation n'est pas seulement celle d'un “ **chemin de vie** ”, mais recèle aussi des ombres qui pourraient s'avérer fatales si le caractère rituel ne venait conjurer la menace et la renvoyer au rang d'épisode dans le parcours en barque.

De telles expériences de malaise au contact du monde ne sont cependant pas réservées à la seule enfance. Deux fragments de *Lettrines* témoignent, sous des formes différentes de cette possibilité maintenue à l'âge adulte où le promeneur n'a théoriquement plus rien à redouter du monde qu'il parcourt. C'est d'abord l'évocation de “ **l'admirable fond de vallée de Valfroide, espèce de Josaphat aux parois couleurs d'ombre, rayé d'un éclair de torrent – impasse malfamée où les pierres mêmes ne sont pas rassurantes : un endroit où semer les dents du dragon** ”¹¹¹⁷. La désinvolture du ton, l'abondance de références, bibliques, musicales qui se poursuivra par l'allusion à Edgar Poe et au Val sans Retour du chevalier infidèle, dissimule une autre face du paysage et de ses suggestions intimes, qui apparaît lorsque l'auteur écrit dans la même page : “ **Cette conque funèbre expulse l'homme si impérativement que la route tarit en chemin vague, puis en sentier, et que les cinq ou six maisons de ce bout du monde sont évacuées** ”.

Le bout du monde au village évacué n'a rien du hameau des Falizes livré à la rêverie de Grange après le départ de ses habitants, pas plus que la “ **conque funèbre** ” n'évoque ici à l'auteur la joie de l'aspirant au contact de la terre “ **belle et pure comme après le déluge** ”¹¹¹⁸. Bien au contraire, dans ce court passage, la possibilité de l'existence humaine, comme celle de la présence d'un observateur jouissant de la solitude sont exclues. Valfroide est un canton à part, parmi les multiples territoires traversés par l'auteur. Il apparaît comme un lieu du non-être dont le sinistre éclat en forme de déchirure géographique et affective est mal masqué par le registre littéraire et par le ton badin qu'adopte Julien Gracq.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p.538.

¹¹¹⁶ Carol Murphy, *Au bord de l'Evre, Reflets d'Arnheim dans Les Eaux étroites, Julien Gracq 2, un écrivain moderne, rencontres de Cerisy, (24-29 août 1991), op. cit.*, p.84.

¹¹¹⁷ *Lettrines, op. cit.*, p.162.

¹¹¹⁸ *Un balcon en forêt, op. cit.*, p.114.

Mais un autre paysage retient sans doute l'attention de façon plus décisive. Il s'agit d'un bois de conifères visité par l'auteur au cours d'un arrêt sur la route de Lacaune à Saint-Pons. Ce bois planté par l'homme selon un quadrillage régulier produit **“ une futaie compacte et égale de mâts rigides et verticaux ”**¹¹¹⁹. Or, ce que la main de l'homme a disposé se renverse dans une figure particulièrement inquiétante de la nature inhumaine des premiers âges. Déjà, la présentation de la plantation fait apparaître des indices matériels de ce qui provoquera le malaise du promeneur : la compacité et la rigidité sont celles d'un paysage figé qui n'est pas sans rappeler, sur le mode végétal, la compacité des **“ eaux plombées ”** des étroits de l'Evre. Dans ce bois, la lumière n'entre qu'à peine, et brusquement, ce qui n'était que le lieu d'une marche improvisée destinée sans doute à détendre le voyageur, prend un tout autre aspect : **“ Dans l'obscurité qui se faisait peu à peu au creux du sous-bois, les bas branchages sont morts à mesure, mais sans tomber, laissant subsister jusqu'au sol entre les troncs un treillis serré de brindilles mortes – et tout le bois a l'aspect gris et funèbre d'une forêt desséchée sur pied ”**.

La forêt se révèle donc prison, formant un espace cloisonné où la conscience éprouve soudain le sentiment de se trouver dans une forêt morte demeurée debout, comme une sorte de grand fossile sylvestre. Bientôt, l'obscurité devient **“ complète “ nocturne – une nuit méphitique, immobile, imprégnée d'une odeur submergeante de caveau mortuaire, de champignon et de bois pourri ”**. de nouveau réapparaît explicitement le fantasme d'absorption. Ce qui était tout à l'heure un espace géométrique et treillisé se métamorphose en une matière informe qui flotte entre plusieurs modes. Le monde cesse d'être visible pour ne plus s'adresser qu'à l'olfaction sursaturée, comme cette matière est elle-même sursaturée de sa propre dilatation malsaine, si bien que le promeneur pris au piège vit une expérience de dissolution lucide et sensible. On songe au célèbre aphorisme d'Héraclite : **“ Les âmes flairent dans l'Hadès ”**¹¹²⁰. Ce monde d'aveuglement et de décomposition **“ semble reculer dans les âges, et (...) parle en nous à une âme très ancienne, à la fois des bois de cyprès “ titanesques, hantés de goules ” d'Edgar Poe, et des futaies écrasantes du carbonifère. Quiconque a traversé ce petit bois – il n'a pas deux-cent mètres de large – s'est fait une fois pour toutes une idée des puissances maléfiques de l'Urwald ”**¹¹²¹.

Le bois visité par l'auteur plonge en effet matériellement dans le fond archaïque de l'âme et du temps, selon la pente de cette dissolution lumineuse et formelle qui le ramène à l'état de substance amorphe, trahissant l'intention initiale de la raison ordonnatrice de la nature. A l'ambivalence des modes qui s'échangent, **“ caveau ”**, **“ futaies écrasantes du carbonifère ”** correspond celle des suggestions qui montent par bouffées de malaise et procurent un sentiment généralisé d'étouffement. La fin du fragment prend alors la valeur d'une devise, semblable aux avertissements qui accueillaient autrefois le visiteur d'un cimetière, mais ici, la formule ne renvoie pas à l'idée de salut et de menace issue de

¹¹¹⁹ Lettrines, op. cit., p.186.

¹¹²⁰ Les Penseurs grecs avant Socrate de Thalès de Milet à Prodicos, trad. Jean Voilquin, fragment 98, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p.79.

¹¹²¹ Lettrines, op. cit., p.186.

la théologie. Elle se contente de signaler l'existence d'un morceau de forêt originaire sur la route de Lacaune à Saint-Pons. Nous sommes ici dans une situation exactement opposée à celle qui prédominait dans le fragment des *Carnets du grand chemin*, où l'auteur, parcourant la route " **qui va de Fumel à Périgueux** " traversait une " **vallée perdue de l'Eden** " ¹¹²² que lui seul pouvait parcourir, dans la mesure où elle était indissociable de l'heure et de la saison dans lesquelles s'effectuait son parcours.

Ainsi, la visite de ce bois indique que le monde, au bord d'une simple route, peut brusquement ouvrir un espace où se perd aussitôt le sentiment du trajet dirigé vers un point d'orientation visible, comme celui des distances. Le bois est un véritable trou noir où toutes les mesures ordinaires sont brutalement annulées, qui attire en lui et fait subir sa puissance d'écrasement dans un espace-temps originaire sans jaillissement ni ligne de devenir. Ce bois tombeau révèle qu'à fleur de monde se tiennent des pièges dans lesquels la conscience rencontre la cécité révélatrice du néant, un néant actif placé en bordure du grand chemin, à la manière d'un vide compact qui se referme aussitôt sur sa proie. Ce n'est pas le chenal de vie qui, comme dans *Les Eaux étroites*, offre mouvement, vision et cantons successifs, ni l'enveloppe formatrice de Nantes, mais une sorte d'anti-matrice antérieure à l'humain, un incubateur de néant. L'existence cesse d'y être une forme en perpétuelle germination pour se trouver assaillie par de mortifères puissances de décomposition projetant la mort dans le monde à travers une infra-matière résorbant son propre espace dans les ténèbres d'un rien substantiel.

De telles expériences ne constituent certes pas la trame ordinaire du lien avec le monde. Elles sont même exceptionnelles, mais elles ne laissent pas de travailler de façon latente, y compris dans les situations qui semblent les moins susceptibles de les manifester, comme dans *Paysage et roman*, où le jeu de la vision panoramique dissimule sans nul doute une angoisse conjurée. Cependant, elles ne sont pas seules à trouser la face lumineuse du monde et à introduire l'imprévu de la négativité. C'est aussi sur un autre plan que se produisent les événements de la contradiction entre la conscience et les paysages qu'elle traverse. Ainsi, les expériences décevantes dans lesquelles la présence au monde prend la forme d'un malentendu ou d'un déni sont plus nombreuses qu'on ne pourrait l'attendre dans cette oeuvre souvent vouée à l'expression d'un certain accord entre le sujet et la nature où il trouve place par le jeu de la rêverie et de l'effacement lucide de soi.

B) Paysages déceptifs et malentendus de la présence au monde

Dès les *Lettrines*, l'auteur annonce cette expérience décevante qui prendra forme avec une rare ampleur dans *Autour des sept collines*, en affirmant qu'il est peu sensible à certains types de paysages, jusqu'à éprouver envers eux une forme d'aversion qui n'exprime pas seulement une anodine préférence contingente. Bien au contraire, chez un géographe qui déclare prendre plaisir à lire les paysages, cette expérience signifie que l'archipel des territoires possibles ne forme pas un tissu uni dont les pièces seraient d'égale valeur où porteraient chacune une essence spécifique offrant un enrichissement d'être au voyageur qui les identifie. Si le monde présente pour l'esprit des niveaux

¹¹²² *Carnets du grand chemin*, op. cit., p.943.

d'inégale valeur, c'est aussi qu'il est monde d'ici, pure immanence dépourvue de signification globale telle qu'on en pourrait dégager une pensée de l'être, semblable par exemple à celle de Martin Heidegger.

L'homme habite certes le monde en poète, mais celui-ci ne s'adresse pas à chacun de la même manière et ne permet pas nécessairement la constitution d'un tel lien d'intimité métaphysique et poétique, à moins que le déceptif, le non-signifiant, le déplaisant puissent à leur tour relever d'une poétique spécifique. Il y a là un autre trait de modernité, dans la mesure où l'approche du monde accueille aussi le moment du manque, de l'intervalle non franchi, ou encore du paysage qui ne parle que d'une voix décevante et rébarbative, sans que puisse être dégagée une autre leçon que ce seul fait, à l'opposé d'une poétique qui voudrait voir en tout lieu, fut-il appréhendé sur le mode du désagréable, l'occasion d'une méditation à vocation morale et religieuse, comme c'est souvent le cas des romantiques germaniques ou américains, tels que par exemple l'autrichien Aldabert Stifter chez qui l'évocation minutieuse des paysages tient une place narrative centrale et chargée de signification, ou Nathaniel Hawthorne, qui, dans son *Journal*, s'applique à interpréter tout paysage du point de vue d'une suggestion éthique.

Les déceptions gracquiennes sont souvent de nature morphologique, au contact d'un paysage qui n'est pas conforme à l'idée que l'auteur s'en faisait ou ne correspond pas aux préférences intimes pour un type donné. Parfois, la déception provient d'une discordance entre la réalité constatée et la réputation mythique d'un paysage, qu'elle soit d'origine purement géographique ou littéraire. C'est par exemple le cas du Groenland que Julien Gracq survole au cours de son voyage vers les Etats-Unis. Dès le début de la section de *Lettrines 2* qui rassemble les notes concernant ce voyage sous le titre *Amérique*, L'auteur évoque une première fois le Groenland en style télégraphique destiné à restituer ses impressions de voyageur jeté dans une extrême nouveauté : “ **Dans l'intervalle, les glaces polaires, le Groenland, et ce détroit de Davis au nom magique que je n'imaginai jamais entrevoir qu'au travers des aurores boréales du Capitaine Haterras** ”¹¹²³.

Doublement affecté de magie par la géographie et la lecture de Jules Verne, le Groenland n'est qu'un nom enveloppé de vision en imagination. Or., comme le narrateur d'*A l'ombre des jeunes filles en fleur*, le voyageur va subir au contact effectif du réel un sentiment de désaccord entre le paysage rêvé et sa présentation visuelle : “ **Le Groenland m'a semblé déjà connu : j'imaginai ces pyramides aux flancs concaves, des nunataks mouillées de neige fondue. Ce qui m'a surpris : l'eau jaunâtre et bourbeuse des fjords, suintant du glacier comme d'une bouche d'égoût, où barbotent des morceaux de glace cassée pareils à des débris de vaisselle** ”¹¹²⁴. Il s'agit là d'un étrange phénomène de reconnaissance, car ce que l'auteur y trouve ne correspond nullement à ce qu'il imaginait. Il faut entendre que justement, le paysage n'est pas à la hauteur de celle-ci, et que, s'il se laisse reconnaître, ce n'est pas qu'il soit conforme à son mythe, mais qu'au contraire, il ne propose à l'oeil que la banalité d'une

¹¹²³ *Lettrines 2, op. cit.*, p.368.

¹¹²⁴ *Id.*, p.370.

apparence qui se peut rapporter à des images dépréciatives. La désillusion ressemble ici à celle d'Henri Michaux devant les volcans d'Amérique du sud, lorsqu'ils'écrie : " Ah ! Ah ! / Cratère ? Ah ! (...) / On s'attendait à un peu plus de sérieux"¹¹²⁵. Le Groenland ne présente donc au voyageur qu'une physionomie triviale, dépourvue de la grandeur et de la splendeur espérée. On pourrait dire que l'attente de l'inattendu est prise en défaut par le paysage et que la déception réside précisément dans cette dialectique non accomplie, à la manière d'une promesse non tenue.

Mais il s'agit là d'une déception contingente. Il arrive que le manque de goût pour un type de paysage obéisse à des règles plus systématiques, révélant un partage du monde selon des lignes de fracture qui sont des préférences subjectives. Dans *Lettrines 2*, Julien Gracq analyse un tel type lorsqu'il se penche sur le cas de la vallée du Rhône " **en amont de la Provence**"¹¹²⁶ et des " **petites plaines du Vaucluse**"¹¹²⁷. La vallée du Rhône est un " **pays de transition**"¹¹²⁸; son paysage déçoit et déplaît car il n'a pas de d'identité spécifique. C'est pourquoi l'auteur ajoute aussitôt qu'il est un " **faux Midi sans caractère au climat venteux, orangeux et brutal**". La dépréciation, toute affective, semble obéir au règles d'une logique géographique, mais elle répond en réalité à une pure position de préférence négative. Les phrases suivantes le précisent résolument qui comparent cette vallée à un " **boyau**", " **un grand collecteur**, présentant le spectacle d'une " **Nature bousculée, endiguée, cloisonnée, remblayée, bétonnée, salie de vomissures industrielles, de vapeurs d'essence, et de poussier de ciment**". Il est frappant de retrouver ici l'image de l'égoût déjà présente dans l'évocation du Groenland. Le paysage malaimé n'est pas un paysage à part entière, mais un infra-lieu, un cloaque charriant ses matières nauséuses. On pourrait croire que cette dépréciation tient à la seule dégradation imposée par l'ère industrielle, mais le passage consacré aux plaines du Vaucluse montre que l'aversion de Julien Gracq est de nature plus profonde.

L'auteur écrit en effet : " **Je n'aime pas les petites plaines du Vaucluse, comme je n'aime pas celles du Roussillon. Le découpage en parcelles, trop mesquin, trop émietté, est sans harmonie ; rien de l'ample et large respiration chlorophyllienne du terroir hollandais**"¹¹²⁹. Le motif semble cette fois relever de la géographie agricole. Les plaines du Vaucluse ne composent pas un terroir, un monde, au sens gracquien du terme, c'est-à-dire un espace unifié par sa propre substance, excluant l'homme, même s'il a été construit par lui, et diffusant, plus que les simples contours d'une morphologie spécifique, quelque chose d'un état d'être heureux. Ainsi, la caractéristique majeure du paysage hollandais opposé aux plaines mesquines, tient à ce qu'il est respiration nourrie des sucres herbeux de la terre, et non pas simplement sol où l'homme se serait installé. Le paysage

¹¹²⁵ Henri Michaux, *Escuador*, OEuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, t.III, Paris 1999, p.201-202.

¹¹²⁶ *Lettrines 2*, *op. cit.*, p.258.

¹¹²⁷ *Id.*, p.259.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p.258.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p.259.

heureux semblable à un organisme où circule le principe aérien et substantiel de la vitalité que le nom lui-même de polder, non mentionné ici il est vrai, contient secrètement par jeu d'association proustienne entre le nom et le lieu. On pourrait penser que seule l'obsession du rendement invoquée par Julien Gracq est responsable de cet aspect rébarbatif, mais l'auteur, après avoir longuement énuméré les raisons agricoles et économiques qui contribuent à orienter négativement ce paysage, précise encore : “ **L'aspect, malgré l'irrigation, reste curieusement celui d'une culture sèche : nulle part la molle abondance juteuse qu'évoquent le mot verger ou le mot potager** ”. Plus tard, dans les *Carnets du grand chemin*, Julien Gracq consacrera une page à cette abondance féconde : “ **Jardins potagers, accumulation de sève et de succulence qui se tient à mi chemin entre la végétation sauvage à dominante ligneuse, et la quintessence explosante et fondante sur la langue du fruit mûr** ”¹¹³⁰.

On devine, dans cette page que ne désavouerait pas Colette, tout ce qui conduit Julien Gracq à rejeter le paysage maraîcher du Vaucluse. Il ne présente pas ce fouillis végétal à demi ensauvagé, hésitant sur les frontières entre monde humain et monde vierge. Il ne saurait porter de succulence ni de fondante saveur, et le contact sensuel ne peut donc s'établir avec lui. Le paysage du Vaucluse est en effet un paysage sec, dont la pauvreté substantielle ne tient pas qu'à un mode de culture, mais d'abord à une morphologie, un climat et une végétation qui orientent justement le mode de culture du côté négatif signalé par l'auteur. Une autre note des *Carnets du grand chemin*, consacrée au cyprès, fragment végétal de ces paysages du “ **faux Midi** ”, en porte témoignage : “ **Le cyprès : intrusion sévère, violemment protestataire de l'univers des solides parmi la folle agitation féminine, hystérique, des feuilles et des vergettes à chaque instant mises en émoi par le vent. Tout est ici refus exemplaire de flexion** ”¹¹³¹.

Le cyprès incarne donc une figure de la rigidité inquiétante, figée, par opposition à une agitation de feuilles, qui, ici, pour être féminine, n'est pas non plus envisagée dans les mêmes termes que la féminité matricielle et sensuelle des paysages de polders hollandais, ou celle des forêts souvent évoquées dans les *Carnets du grand chemin*, telle par exemple la forêt du Tronçais ou celle des Monts, toujours associées à l'humide et à la sérénité lumineuse. Dans l'érotique gracquienne du végétal, le paysage provençal au cyprès apparaît donc, même environné de feuillages, comme un lieu chargé d'agressivité et de minéralité angoissante : “ **Les fruits, minéralisés, d'une rigidité étrange de fossiles, font penser à de minuscules ballons de football éclatés aux coutures** ”¹¹³².

Il y a donc, ici à travers le végétal, ailleurs dans son lien à la morphologie et à la géologie, un esprit positif ou négatif des lieux. Dans le cas favorable, les valeurs de l'abondance à demi sauvage et de la substantialité fondante sont toujours présentes, et l'on pourrait par exemple opposer à cet égard le paysage de la Bresse à celui du Vaucluse : “ **Dans la Bresse, les maisons, les arbres, les haies, les bêtes coudoient**

¹¹³⁰ *Carnets du grand chemin*, op. cit., p.1064.

¹¹³¹ *Id.*, p.942.

¹¹³² *Ibid.*, p.942

la route plus familièrement qu'ailleurs, la traitent par moment en allée de jardin ¹¹³³.
Au contraire, le paysage du Vaucluse présente à la subjectivité **“ une touche pour moi distinctement hostile sous l'agrément superficiel. Ce que j'ai ressenti aussi jusqu'à l'angoisse dans le palais d'Avignon et les tours d'Aigues-Mortes, dans la creuse gentillesse indifférente de la population indigène, et ce que j'appelle le coeur glacial du Midi ”** ¹¹³⁴.

La virulence de l'auteur a beau tenter de se nuancer lorsqu'il avoue entre parenthèses que le paysage du Comtat est **“ tout de même fort beau ”**, on comprend que le rejet de ce paysage ne tient fondamentalement pas à ce que l'homme en a fait, mais bel et bien à ce qu'il a en quelque sorte inspiré à l'action humaine et aux mentalités. Il s'agit bien là d'un type de lieu qui inspire l'angoisse pour des raisons assez obscures qu'éclaire peut-être à l'insu de l'auteur le nom d'Aigues-Mortes. Paysage sec, ce midi stérile est en effet dépourvu de l'humidité végétale évoquée précédemment, et ne peut donner à ce qu'il contient autre chose qu'une forme creuse, par opposition à la surabondance substantielle d'autres lieux formant terroir.

C'est l'occasion de mieux apercevoir que le terroir se définit pour Julien Gracq selon l'accord entre un paysage, ce qu'il engendre d'habitudes, de modes de vie et d'organisation, tant agricole qu'architecturale, et la subjectivité qui se confronte à cette matière complexe. Comme le note Michel Murat, il n'y a ici rien de barrésien. Le paysage du Comtat n'entre pas dans la mosaïque des provinces françaises que chanterait un auteur animé par quelque affectivité patriotique exprimée en termes géographiques. Le terroir ne se définit comme tel qu'à partir de cet accord plus ou moins profond et ne ressortit donc qu'à des valeurs individuelles qui signent un système de préférences issues de la seule imagination. Le bon et le mauvais paysage dépendent d'une rêverie qui trouve ou ne trouve pas son aliment dans le réel géographique, et non pas de la célébration d'un enracinement ancestrale et national. C'est ainsi, qu'à l'opposé de tous les chantres de la Provence vauclusienne, Julien Gracq peut parler d'un **“ coeur glacial du Midi ”**. De même que le paysage-histoire se découvre une vocation à recevoir une valeur spécifique, le paysage purement géographique engendre, d'une façon peut-être plus fondamentale et plus nécessaire, un ensemble de phénomènes qui conditionnent son appréhension favorable ou défavorable par l'auteur.

Ce système personnel d'aversion ou de préférences géographiques trouve à nouveau à s'exprimer de façon plus théorique, et plus lisible encore, dans l'entretien avec Jean-Louis Tissier. L'auteur y déclare en effet, en réponse à une question portant sur les types de reliefs que l'auteur représente souvent dans ses romans : **“ Il est sûr que j'ai une sympathie pour ces pays anciens. D'abord pour une raison de naissance : je suis né là, sur le schiste pré-cambrien ! Pour moi, cela représente le socle : c'est solide, fondamental, c'est un pays sérieux ”** ¹¹³⁵.

¹¹³³ *Ibid.*, p.954.

¹¹³⁴ *Lettrines 2, op. cit.*, p.260.

¹¹³⁵ *Entretien avec Jean-Louis Tissier, op. cit.*, p.1202.

On croirait entendre Henri Michaux. Pour la première fois, l'auteur avoue son goût pour des paysages qui expriment doublement l'origine, du point de vue familial et géologique. Mais ce serait se tromper que de rabattre entièrement cette affirmation sur la seule question de l'enracinement, même si l'on comprend bien qu'un paysage qui parle à la fois du pays natal et d'un type de sol parmi les plus anciens du globe, conforte la subjectivité dans son être et lui apporte un sentiment de présence au monde plus solide et plus stable que les les pays “ **de formations détritiques** ” mentionnés aussitôt après. Le terme savant de la géologie montre bien que d'autres valeurs affectives circulent dans la répartition positive et négative des paysages. Il renvoie une fois de plus à la logique imaginaire de l'égoût, du collecteur et de la désagrégation. Le paysage détritique semble exprimer une hantise de la mort par effritement, comme la forêt visitée sur la route entre Lacause et Saint-Pons réveillait une hantise de la dissolution.

Mais les raisons qui organisent les préférences et les aversions sont encore plus complexes. Elles tiennent à la façon dont un paysage est lisible et procure du plaisir au voyageur qui le parcourt : “ **Il est possible que le sens des paysages s'éveille plus facilement dans des régions où les nuances sont plus subtiles, les contrastes moins marqués. On dit souvent que l'oeil d'un peintre s'éduque plus facilement dans un pays comme L'île-de-France, pays de grisaille où les nuances sont plus fondues (...) que dans les tropiques aux grandes oppositions de couleur. Je crois que pour la géographie c'est la même chose** ”¹¹³⁶.

Cette comparaison avec la peinture, que désavoue sans doute l'aventure d'un Gauguin, d'un Van Gogh ou des Fauves, éclaire cependant l'affectivité géographique de l'auteur. Elle montre que son imagination est sensible aux articulations mélodiques plus qu'aux ruptures violentes. Julien Gracq poursuit d'ailleurs cette analyse en disant : “ **J'attribue une certaine importance au fait d'être né dans un pays de relief très modéré** ”. Certes, cette modération pourrait se comparer à celle des personnages familiaux évoqué parfois dans *Lettrines* et *Carnets du grand chemin*, avec une rare économie comme l'a justement fait observer Bernard Vouilloux. Mais l'essentiel est ailleurs, et tient à l'éducation de la sensibilité par un type de paysage précis, plutôt qu'à une idéologie familiale. Les engagements politiques de Julien Gracq dans les années vingt et trente, et sa capacité à s'émanciper de la contrainte partisane sans verser dans un quelconque conservatisme réactionnel, en témoignent assez clairement.

C'est pourquoi, l'auteur distingue deux types de paysages : “ **Au nord (...) c'est une région de faibles contrastes de relief, et toute la partie sud-est au contraire est beaucoup plus mouvementée. Jusqu'à vingt ans, je ne suis pas sorti de cette partie plate, de ce glacis atlantique au relief peu marqué. J'ai été très sensible, enfant, à des valeurs très subtiles déjà** ”¹¹³⁷. On remarquera que cette division, pour scientifique qu'elle semble, est en réalité profondément subjective et comme telle arbitraire. On remarque par exemple qu'elle n'intéresse en rien le Massif Central pour lequel Julien Gracq avoue une prédilection profonde, notamment dans les *Carnets du grand chemin*

¹¹³⁶ *Id.*, p.1199.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p.1201.

qui lui consacrent de longs paragraphes. Il est vrai que cette région est elle-même enracinée dans une géologie ancienne, que les contrastes de relief n'y sont pas toujours brutaux et que l'auteur privilégie les plateaux ouvrant sur de vastes horizons et les inflexions occidentales dirigées vers les vallées du Lot et du Périgord, plutôt que le flanc est et les Cévennes.

Les pays de formations détritiques sont au contraire rejetés pour deux types de raisons exposées de manière explicite dans l'entretien avec Jean-Louis Tissier : “ **Il y a là un manque d'enracinement, il y a quelque chose d'artificiel, d'arbitraire dans la distribution des moraines qui me reste assez étranger** ”. Le manque d'enracinement n'est donc pas à proprement parler un manque d'origine, mais plutôt de consistance et de cohérence, d'identification à soi-même des paysages ainsi désignés. C'est pourquoi Julien Gracq leur oppose aussitôt le Boulonnais : “ **C'est un pays plus clair, plus structuré** ”, ajoutant encore “ **Je ne m'ennuie jamais dans le Jura, c'est un paysage bien architecturé, avec ses bancs de calcaire à mi-hauteur ou sur les corniches : un beau paysage, très parlant. J'aime les plateaux de lave du Massif central : le Cézallier ou l'Aubrac. D'une manière générale, j'aime beaucoup les hauts plateaux comme les Causses** ”.

Le deuxième critère découle antruellement du premier : il s'agit de celui de la lisibilité, ainsi qu'on l'avait déjà pressenti. Celle-ci est-elle réellement supérieure en de tels paysages d'un point de vue objectif ? La chose n'est pas absolument certaine, mais la clarté architecturale invoquée par Julien Gracq contre les paysages que ne soutient aucune structure à ses yeux précise et solide, s'avoue clairement pour ce qu'elle est : un critère esthétique permettant d'évaluer le plus ou moins grand degré de valeur affective que l'écrivain confère aux paysages. Ce degré de valeur ne se recherche d'ailleurs pas, mais il s'éprouve au contact des lieux, si bien que la présence au monde est aussi dans ce cas l'aventure d'une réception et d'une appréhension par le sujet immédiat assisté il est vrai par l'ensemble de ses connaissances savantes.

Cette conception des paysages selon un système de préférences tout personnel n'est jamais si explicitement et longuement développée que dans *Autour des sept collines*. L'ouvrage est en lui-même singulier. A rebours de tous les livres de célébration d'un paysage élu, celui-ci accomplit l'étonnante prouesse de se construire entièrement autour d'un malentendu et d'un déni que son titre et sa division manifestent à eux seuls. Le texte n'est pas entièrement ni réellement consacré à Rome, même si la ville en occupe le centre à la façon d'un point focal qui est aussi un point aveugle. La cité centrale de la tradition occidentale n'est en effet pas nommée, mais désignée latéralement par la structure géographique morcelée qui constitue son aire et son terrain d'ancrage. La locution “ **Autour des** ” avoue implicitement une intention dédaigneuse. Rome n'apparaît comme telle que dans le chapitre médian, tandis que les deux autres se situent à distance d'évitement. Le premier répète le titre dans une forme variée, tandis que le dernier affirme un repli contemplatif et analytique qui en dit long sur le déni et le malaise de l'auteur.

Dès les premières pages, Julien Gracq se démarque fermement de tous les écrivains fascinés par Rome ; il exprime ses vives réticences dans une formule qui pourrait notamment s'appliquer à l'engouement de Michel Butor pour cette ville : “ **A Rome, tout est alluvion, et tout est allusion** ”¹¹³⁸. C'est la raison pour laquelle, *Autour des sept*

collines présente un parcours volontairement arbitraire et décousu. Il ne s'agit pas de restituer “ **le terreau culturel qui recouvre la ville** ”, comme l'ajoute aussitôt Julien Gracq, mais au contraire de s'en écarter, ou à défaut de le déblayer autant qu'il est possible. La notion de ville des alluvions entre en résonance avec ce que l'auteur disait des paysages “ de formations détritiques. Du point de vue morphologique et civilisationnel, la ville, qui sur ce plan mérite son surnom de “ ville éternelle ”, n'est pas autre chose qu'une sorte de moraine historique et humaine en désagrégation.

Elle ressemble à la Truro pétrifiée de *Liberté grande*, aux cyprès angoissants des *Carnets du grand chemin*, et s'oppose en tout point à la ville galvanisée par le devenir de son urbanisme même qu'est Nantes. Ville fossilisée, elle est une variété singulière de paysage-histoire mort où le promeneur ne peut plus guère trouver que l'épaisseur du terreau culturel et matériel ruiniforme qui déplaît tant à Julien Gracq. Comme l'écrit Philippe Berthier “ **Ce que Julien Gracq choisit d'entendre à Rome, c'est la rumeur que Chateaubriand y a entendu avant lui : celle du “ travail négateur du temps ”** ”¹¹³⁹. Cette désagrégation angoissante trouve son équivalent dans l'organisation intime de chaque chapitre, les impressions de l'auteur se distribuant en une succession de paragraphes plus ou moins développés ou fragmentaires d'une économie scripturale fort différente de celle de *La Forme d'une ville*. Il ne s'agit pas ici d'étoilement, mais de juxtaposition de tessons de pensées qui ne tracent les lignes divergentes et dynamiques d'aucun parcours. Au mieux, le texte cherche à tourner autour de son objet, trop plein et vide à la fois de toute vitalité, à de rares exceptions près, qui résiste autant à son effort que l'auteur se refuse à lui de son côté.

La première section s'ouvre sur un éloge de Venise, qui est présentée comme une véritable anti-Rome : “ **Car Venise n'est pas, comme Rome, une machine à remonter le temps, mais plutôt une machine à l'effacer** ”¹¹⁴⁰. Venise est en effet une cité du flottement dont la situation lagunaire fait tout le charme, pour ce qu'elle donne à son paysage un caractère “ d'embarcadère vers des limbes temporels qui finit par mettre l'Histoire en apesanteur et par l'annuler. C'est ainsi que la succession des siècles et celle des événements “ **semblent avoir eu pour destinée de venir s'engloutir l'un après l'autre à vau-l'eau** ”. Le texte retarde ainsi le moment d'évoquer Rome, et privilégie les sites et les aspects inattendus. Les paysages italiens, si souvent célébrés sont l'objet d'une dénégation sévère : “ **Si séduisante, si décorative que soit la campagne italienne (mais il lui manque les ciels intercalaires des plans d'eau calme qui allègent la campagne française : la première chose qui me frappa au retour, dans le petit matin mouillé levé sur la Bourgogne, ce fut – insolite pour un oeil déjà déshabitué – le miroir d'eau de l'Yonne reflétant ses peupliers), elle est sans vie pour l'imagination** ”¹¹⁴¹.

¹¹³⁸ *Autour des sept collines*, op. cit., p.882.

¹¹³⁹ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature*, op. cit., p.217.

¹¹⁴⁰ *Autour des sept collines*, op. cit., p.884.

¹¹⁴¹ *Id.*, p.886.

Le texte de ce passage mérite à lui seul qu'on s'y arrête. Le malentendu est là, dans l'un de ses éléments essentiels. Comme les paysages du Comtat, la campagne italienne est somme toute artificielle, organisée sans laisser place à l'élément essentiel de la rêverie. Dans la même page, Julien Gracq remarquera que le voyageur n'a " **Aucune chance de découvrir ici, comme Meaulnes égaré, une vieille tourelle pointant au coin d'une sapinière** ". c'est qu'on ne s'égaré pas dans cette campagne organisée par les liens entre ses petites cités. Le décoratif et le séduisant ont aussi ce défaut de proposer un espace sans intervalle, sans respiration pour le regard. L'élément par excellence du songe en est absent. C'est pourquoi l'auteur ouvre une longue parenthèse pour l'intégrer, comme s'il s'agissait fictivement, donc de façon fantasmagorique, d'aérer le paysage italien en lui intégrant le miroir des eaux de l'Yonne et une campagne végétale plus douce et plus moelleuse. Or le paysage rêveur de cette parenthèse est celui du retour. Le texte du voyage vers Rome s'amorce à peine que l'auteur, devant le dernier chapitre, se replace dans le cadre d'un paysage apaisant, comme s'il s'agissait de conjurer poétiquement ce qui se revit dans le début de ce livre, et qui ne cessera en effet de se développer jusqu'aux dernières pages funèbres.

Julien Gracq aura beau nuancer son opinion en citant un extrait du *Voyage en Italie* de Stendhal, extrait qu'il juge exagéré dans sa condamnation du paysage conduisant de Sienne à Rome, son jugement reste négatif. L'évocation de l'Italie centrale adopte une forme comparable à celle qui régulaient dans *Lettrines 2* les notes consacrées au Vaucluse. Le voyageur reproche ainsi à l'Ombrie de manquer de " **l'ample ordonnance de prairies et de forêts qui est celle du moindre recoin de la Lorraine ou du Beauvaisis** " ¹¹⁴². De même il souligne la laideur des " **Rideaux d'Eucalyptus plantés de cent en cent mètres qui assainissent et dénaturent la campagne romaine** ", comme il condamnait " **Les canisses : contrefaçon exotique infortunée, bambou mollasse, canne à sucre infructueuse, dont le mistral affole et échevelle bêtement les fânes sans couleur** " ¹¹⁴³.

La même mauvaise foi scrupuleuse à cerner son objet pour lui passer au cou la corde d'une définition négative s'active à n'extraire et retenir du paysage que des motifs de déplaisir et de condamnation ; mais cette mauvaise foi n'est pas l'oeuvre d'une simple volonté de heurter ou de se refuser aux poncifs de l'italomanie : elle exprime une position authentique de la subjectivité gracquienne qui ne parvient pas à se loger dans les paysages italiens, pas plus qu'elle ne trouve un aliment de rêverie et de détente dans le Vaucluse. Il passe ici, sous la forme d'un acharnement hargneux quelque chose de l'angoisse que l'auteur avouait lorsqu'il évoquait le Comtat.

Mais le malentendu s'aggrave encore lorsque Julien Gracq s'en prend aux " (...) **cellules closes et encadrées comme l'est Florence entre ses collines** " aux " **compartiments confinés pareils aux caissons dorés des plafonds de leurs églises** " à ces " **Terroirs juxtaposés, se lorgant l'un l'autre soupçonneusement par-dessus les friches de leurs collines bordières. C'est le lieu sans horizon de toute une**

¹¹⁴² *Ibid.*, p.887.

¹¹⁴³ *Lettrines 2, op. cit.*, PI, p.259.

histoire émiettée, d'intérêt communal, qui m'ennuie d'avance, comme m'ennuierait d'avance le paysage si vanté de la Grèce ¹¹⁴⁴. L'étoilement des paysages n'est pas ici celui d'une mise en archipel où le disparate apparent reflète simultanément le génie de chaque lieu et l'humeur d'un moment, pour s'unir dans ce polyèdre infini que Julien Gracq nomme "**la face de la terre**". Il n'y a pas à proprement parler d'étoilement, car il n'existe pas d'horizon qui permettrait de créer des distances propices à la vision, à la rêverie et au mouvement. Le paysage décrit dans ce passage ne propose qu'une parodie étouffante de la variété si souvent célébrée dans l'oeuvre de Julien Gracq, et l'on sent bien qu'à résister à la tradition littéraire qui l'idéalise, l'auteur fait bien plus que se démarquer par souci d'originalité. Comparé aux plafonds à caissons des églises, ce paysage est enfermé dans sa propre consistance et procure une expérience d'étouffement comparable à celle de la forêt mortifère de *Lettrines*, à cette différence près que loin de reconduire dans une matière de néant immémorial, et de conduire, même négativement à une sorte d'expérience métaphysique, il se trouve étranglé par la sursaturation d'une historicité médiocre et mesquine, du moins aux yeux de l'auteur.

L'impression se résume quelques pages plus loin dans une formule de synthèse rien moins qu'explicite : "**Je me découvre, dans cette Italie péninsulaire jusqu'ici inconnue, étranger à tout paysage dont le rythme ne me communique pas naturellement le bonheur dans l'acte de respirer. (...) J'ai étouffé (...) un peu comme dans le confinement d'un musée sans fenêtres : bouillonnement esthétique en vase clos, excès dans l'entassement d'art associé à un maque d'espace et de lointains**" ¹¹⁴⁵. Julien Gracq ne partage donc nullement la conception d'Yves Bonnefoy, pour lequel la campagne italienne est justement le Paradis perdu, l'arrière-pays : "**Après quoi je finis par aller en Italie, tout de même, et là je découvre, en une heure, inoubliable, qu'un monde qui paraissait, chez Chirico, l'imaginaire, l'irréalité, l'impossible, en fait existait bel et bien, sur cette terre, sauf qu'il était renoué ici, recentré, rendu réel, habitable. (...) Oui, je suis près de toucher au but. A quelques dizaines de kilomètres d'ici, moins peut-être (...), l'oeuvre absolue existe et le vrai pays alentour**" ¹¹⁴⁶.

La même aversion se manifeste avec une ampleur renouvelée lorsque le voyageur en vient enfin à la ville même. Souvent, son ironie corrosive s'en prend aux monuments faisant l'objet d'un culte touristique international, notamment dans le bref passage consacré à la chapelle Sixtine : "**Quant à la conception d'ensemble de la scène, l'attitude des élus – au moins des élus majeurs – a de quoi surprendre : ce ne sont pas tant des irradiés de la gloire céleste que des proscrits qui ont souffert pour la Cause, et qui exhibent âprement leurs états de service**" ¹¹⁴⁷. Ce qui marque en effet le promeneur est la sursaturation historique qui reparaît toutes les pages des itinéraires

¹¹⁴⁴ *Autour des sept collines, op. cit.*, p.11, p.889.

¹¹⁴⁵ *Id.*, p.888.

¹¹⁴⁶ Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays, op. cit.*, p.63 et 73-74.

¹¹⁴⁷ *Autour des sept collines, op. cit.*, p.909.

romains, interdisant la moindre projection de rêverie. A ce surpeuplement de monuments répond celui des touristes dont Julien Gracq fait mention à plusieurs reprises : “ **La place Navone, encore : une baignoire pour bains de foules plutôt qu’un carrefour** ”¹¹⁴⁸. Comme Michel Butor à Venise, Julien Gracq est confronté à l’expérience moderne du voyage de masse, mais il ne lui accorde pas la valeur de choeur rythmant sans en affadir le propos l’évocation des monuments : “ **Touristes américains : (...) ils vivent à Rome en enceinte stérile dans leurs ghettos hôteliers** ”¹¹⁴⁹. Ailleurs, c’est du grouillement de la foule et de la circulation qu’il est question lorsque l’auteur mentionne “ **le torrent sans loi des voitures (qui) est la croix du promeneur** ”¹¹⁵⁰. D’une manière générale, la logique cauchemardesque de la multitude, qu’elle soit humaine, picturale, architecturale ou sculpturale, hante la Rome de Julien Gracq et la prive des mêmes intervalles de songe que l’auteur cherchait vainement dans les paysages traversés au long de son itinéraire.

Cette expérience négative est sans doute à mettre en rapport avec l’aversion durable envers la peinture que l’enfant a contractée au cours des promenades familiales au Musée de Nantes. Si cette aversion est due au caractère de rite obligatoire et à l’identification du musée à “ une annexe, une crypte sépulcrale et vaguement menaçante du musée ”¹¹⁵¹, elle participe aussi d’un dégoût originaire de l’enfant devant la prolifération étouffante des tableaux et des nus qu’ils représentent. Dans la même page, l’auteur évoque en effet à ce sujet “ sous l’éclairage de morgue, le volumineux et quadruple étage jusqu’au plafond de chairs cadavériques tordues par la gesticulation baroque (qui l’emplissait) de malaise ”. C’est pour ajouter aussitôt : “ je me demandais pour quelles scabreuses vêpres laïques on me ramenait l’après-midi ”.

L’enfant éprouve une véritable angoisse devant le spectacle de la chair qui lui apparaît à la fois sur un plan funèbre : le musée est une morgue et les corps des personnages sont cadavériques ; et sur le plan d’une monstrueuse licence, de sorte que le musée est doublement identifié à un lieu d’incarcération comparable, non seulement au lycée, mais encore à un sépulcre, et de dévoilement prenant la forme d’une équivoque promiscuité sensuelle.

Dans cet espace sursaturé, le fantasme ne peut se déployer librement. Il est imposé tyranniquement à la conscience qui le subit, se trouve violemment regardée par ce qui la regarde plus secrètement, dans une situation on ne peut moins appropriée. Le musée est donc le lieu, où, dans les années vingt, le rite familial conduit involontairement l’enfant à contempler l’interdit de la chair, d’une chair pléthorique et d’autant plus angoissante que l’éducation d’un garçonnet de cette époque se caractérisait davantage par son puritanisme que par son ouverture à la question sexuelle. La torsion baroque des corps n’exalte pas le jeune Louis Poirier, mais le dégoûte, comme si l’attraction sensuelle se renversait dans un malaise par l’effet d’un véritable déni. On est loin de la fascination de

¹¹⁴⁸ *Id.*, p.911.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p.913.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p.915.

¹¹⁵¹ *Lettrines 2, op. cit.*, p.331.

Michel Leiris pour la Lucrèce et la Judith de Cranach, ou de la fascination de Robbe-Grillet pour les représentations de martyrs, décrites dans *Angélique ou l'enchantement*, ou *Le miroir qui revient*¹¹⁵².

C'est encore cette érotique du malaise et du monumental qui affecte la relation de Julien Gracq à Rome lorsqu'il se trouve confronté au torrent pictural et sculptural exhibé par la ville : “ **Vieillards à barbe de fleuve, dauphins, tritons, naïades, chevaux marins, hippocampes s'ébrouant, douchés, arrosant et arrosés, mènent sur les places de Rome un sabbat aquatique inopiné** ”¹¹⁵³. C'est une variante de l'image du sauna et de la géhenne qui apparaît ici, pour mieux conduire l'écrivain à méditer ce qui sépare l'art classique français du baroque italien et achever de le mettre à distance de ce dernier : “ (...) **on a le sentiment que l'art classique français des jardins, et même Versailles (...) n'ont voulu connaître que le pouvoir agrandissant des flaques de ciel qu'interpose l'eau traitée seulement comme aptitude à refléter** ”¹¹⁵⁴.

On retrouve alors de l'eau-miroir évoquée au début du livre à propos de l'Yonne. Deux régimes de l'imaginaire des eaux s'opposent ici nettement, comme des axes du classicisme et du baroque, mais aussi des lignes de partage entre ce que recherche et rejette la sensibilité gracquienne. L'eau bouillonnante des fontaines romaines n'éveille pas comme on pourrait le penser une jubilation euphorique, mais une gêne mêlée de commisération qui appelle à la phrase suivante la stigmatisation de “ **La gesticulation baroque** ” accomplie par “ **la roche liquide, livrée en toute frénésie à la danse de Saint-Guy** ” venant relayer “ **devant les églises et les statues le mouvement figé de la pierre indocile** ”. L'eau sereine des grands plans servant à refléter des pans de ciel jouit au contraire des faveurs de l'écrivain, en ce qu'elle ouvre des espaces de rêverie interposant leurs intervalles et permettant à l'esprit de retrouver le lien avec le monde. Il faut relire la formule déjà mentionnée de *Pourquoi la littérature respire mal* dans laquelle l'auteur mentionne les “ **immenses réserves de calme d'où monte le sentiment (...) du consentement confiant et de l'accord, d'où jaillit vraiment la mélodie de la vie** ”¹¹⁵⁵, à la lumière de cette image des eaux tranquilles reflétant ce qui se penche sur elles, et en se souvenant de la toile de Caspar David Friedrich précisément intitulée *La grande réserve*, montrant un tel bassin d'eau dormante au milieu d'une forêt, eau lumineuse où se reflète le ciel à l'image d'un planisphère approximatif.

Il serait vain de vouloir enfermer dans le cadre de cette étude, tous les éléments et toutes les nuances du malentendu qui élit Rome au titre équivoque de paysage déceptif.

¹¹⁵² Il est vrai que les rêveries érotiques de Michel Leiris devant la *Judith* de Cranach ou d'Alain Robbe-Grillet devant les reproductions de toiles présentées dans les dictionnaires participe d'une activité solitaire et secrète, tandis que la confrontation de Julien Gracq avec les nudités picturales s'effectue dans un cadre familial qui renverse la surprise des sens dans un état d'angoisse et de dégoût.

¹¹⁵³ *Autour des sept collines, op. cit.*, p.911.

¹¹⁵⁴ *Id.*, p.911-912.

¹¹⁵⁵ *Pourquoi la littérature respire mal, op. cit.*, Pl, p.879.

Comme l'écrit si justement Michel Murat, Julien Gracq "**n'a vraiment aimé Rome que dans les défauts de celle-ci**"¹¹⁵⁶, c'est-à-dire dans les rares expériences où l'écart d'un paysage ou la solitude d'un lieu permettait à la subjectivité de retrouver quelque chose d'un lien d'intimité avec le monde offert à sa contemplation, comme c'est le cas par exemple dans la Via Margutta, rue des peintres qui plaît à Julien Gracq pour ce qu'elle restitue un espace de songerie calme et vacante : "**Un fragment de la Rome de 1900 (...) s'est conservé dans l'ombre portée de la falaise du parc ; il me semblait que tous les fiacres de Rome devaient avoir dans cette voie de garage silencieuse leur remise de nuit**"¹¹⁵⁷.

C'est en effet à la fin de l'ouvrage que l'auteur définit le mieux, les raisons de son désaveu de Rome, plus relatif en dernière instance que ne le laissait supposer l'ouverture, et à travers elle, sans doute, les fondements essentiels des paysages déceptifs. La ville est en effet devenue "**un ghetto sacralisé par le glacial enregistrement muséal, à jamais privé de toute irradiation imaginative par ce cordon rouge tendu qui isole, dans les demeures historiques, la "pièce à vivre" où allait et venait autrefois le défunt illustre, et qui signifie – au visiteur comme au contenu de l'enclos, hélas ! – Défense de toucher**"¹¹⁵⁸. La ville ne peut pas plus sécréter de nouvelles formes d'elle-même que permettre à l'imagination de vivre par elle, de se former en elle, comme par exemple la Nantes du livre précédent, à laquelle tout l'oppose. Nantes était le paysage urbain de initiations au creuset duquel pouvait se créer durablement le libre devenir d'une subjectivité ; Rome est au contraire la cité du voyageur tard venu qui n'y peut trouver d'espace propre où loger sa rêverie dynamique, et qui, par conséquent se refuse à lui autant qu'il la refuse.

La présence au monde y est arrêtée dans une attitude impérative de respect frileux que Julien Gracq ne peut accepter, ce qui le conduit à lui résister en écrivant ce livre d'humeur tour à tour chagrine et ironique. Il souffre à Rome, sans pouvoir espérer une transgression rédemptrice, en tout cas libératrice, du complexe du cordon rouge qui affecte Aldo dans *Le Rivage des Syrtes*, à cette différence près que le visiteur ne peut guère faire autre chose que profaner la réputation de Rome et son inscription dans une tradition littéraire en rompant avec cette dernière d'une manière qui a pu déplaire au moment de la publication d'*Autour des sept collines*, comme le prouvent certaines réactions particulièrement violentes de la critique : "(...) il n'y va pas de main morte, le Gracq notant par exemple, qu'à Rome "**tout est alluvion, et tout est allusion**", quand il n'ajoute pas carrément que "**c'est le peuple italien qui, parfois, vide pour (lui) l'Italie de son charme**"¹¹⁵⁹.

Mais là n'est pas l'essentiel. Il s'agit bien plutôt du "**Défense de toucher**", auquel,

¹¹⁵⁶ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.250.

¹¹⁵⁷ *Autour des sept collines, op. cit.*, p.916.

¹¹⁵⁸ *Id.*, p.924.

¹¹⁵⁹ Didier Pobel, *N. R. F.*, n°434, mars 1989.

on devine, qu'à l'instar de Marcel Duchamp, Julien Gracq voudrait pouvoir substituer *un " Prière de toucher "*. La dernière page de l'ouvrage confirme en tout cas cette impression, qui substitue à l'envoi tout empreint d'élan de *La Forme d'une ville*, ces considérations angoissées au sujet des paysages urbains médiocres produits par une certaine modernité, plus planificatrice qu'architecturale : " **Et peut-être verra-t-on pendant des siècles de vrais cadavres de villes – plus hideux encore de vieillir debout – rebutant même la ronce et l'ortie de toutes leurs semelles cimentées, répandre à la face du ciel leurs tripailles de fer rouillé** "¹¹⁶⁰.

Conclusion

La présence au monde n'est donc pas tissée par le seul lien d'une vigilance heureuse. Elle comprend aussi des vides, des espaces de malentendu qui en désignent l'équivocité fondamentale et montrent que l'expérience de l'immanence engage d'autres valeurs que celles de la seule célébration lyrique du moi dilaté dans une nature qui n'aurait d'autre fonction poétique que de l'accueillir et le refléter. Tout au contraire, l'idée que Julien Gracq se fait de l'être-au-monde implique un certain effacement de soi permettant à l'âme de participer de ce tout auquel elle se sent intimement liée comme l'un de ses éléments, mais aussi de le considérer avec une certaine distance qui n'est pas en contradiction avec cet élan. On a souvent parlé, parfois pour le louer, parfois pour le critiquer du quant à soi de Julien Gracq. S'il y a certes une réserve de l'auteur, celle-ci n'exprime pas tant un dédain ou un retrait d'homme soupçonneux, plutôt qu'une position existentielle et métaphysique devant et dans le monde.

De ce point de vue, les expériences négatives révèlent que la condition humaine, si elle est en effet fondée sur le principe d'une présence immédiate au monde qui l'entoure et la comprend, ne saurait pour autant échapper au sentiment de l'étrangeté et de sa propre altérité en devenir éphémère, ni du caractère incertain des réserves où elle puise vitalité et puissance de rêver. Si le monde se définit essentiellement par son immanence, c'est-à-dire sa manifestation pure telle qu'elle se présente à la perception et à l'affectivité, à l'exclusion de tout arrière-plan théologique et mystique, il comporte nécessairement des zones obscures où remonte sa propre ambivalence. Il y a donc place, selon le mot de Michel Murat, pour " **l'entre-deux** "¹¹⁶¹. Celui-ci avoue dans la chair même des lieux et la conscience qui les saisit, que les cantons de la terre ne signifient pas tous la possibilité d'un accord, mais qu'en eux vibre de l'insolite.

Celui-ci vient révéler sur le mode d'une clairvoyance fantasmatique, aussi bien notre condition de mortels que l'altérité irréductible du monde, en dépit des expériences privilégiées qui nous raccordent à lui. Il arrive en effet qu'apparaisse une sorte de " **coupure absolue entre le moi et le monde, interprétée comme une sécession des choses qui retournent à leur toute-puissante réserve** "¹¹⁶². Celle-ci se manifeste

¹¹⁶⁰ *Autour des sept collines, op. cit., p.936.*

¹¹⁶¹ Michel Murat, Julien Gracq, *op. cit., p.17.*

¹¹⁶² *Id., p.19.*

généralement dans une mise en alerte des lieux par leur substance et leur physionomies mêmes. Lorsque l'espace se resserre jusqu'à devenir une étouffante et grouillante compacité d'êtres et de matières, lorsque se perd sa lisibilité, et avec elle cet intervalle sans lequel la projection du regard et la position d'une subjectivité face à ce qu'elle considère devient impossible, l'expérience se métamorphose en une hantise de la désagrégation et de la résorption. D'une manière générale, la matière condensée et érodée engendre inévitablement ce fantasme de dissolution qui restitue une expérience commune de l'être et des lieux, mais sous une forme purement négative, si bien que l'approche négative est aussi, secrètement, une forme de la présence au monde. Mais il s'agit d'une présence conduites aux limites d'une néantisation simultanée des deux faces que sont le sujet et le monde. La réserve des choses s'accompagne donc toujours d'un englobement paradoxal qui prend forme de malaise.

Celui-ci est, selon l'expression de Jacques Dupont, un " malaise du flou et de l'informel, de l'atectonique (...) de ce qui se dérobe par son vague même à l'emprise du regard, peut se combiner à l'horreur du " **mauvais mixte matériel** " ¹¹⁶³. On comprend mieux alors l'insistance de l'auteur à définir par opposition la bonne relation avec les paysages, les conditions de sa réalisation et ses finalités. Dans l'entretien avec Jean-Louis Tissier, Julien Gracq déclare en effet : " **Je me suis toujours intéressé aux paysages. Enfant, dans un wagon, je n'imaginai pas être autrement qu'à la fenêtre à regarder ce qui se passait. Je retenais bien, je notais des différences assez subtiles et je les gardais en mémoire. Mais je crois que la formation géographique aide beaucoup à retenir les paysages car elle permet de saisir par la structure et donc de reconstituer les éléments qu'on aurait pu oublier** " ¹¹⁶⁴.

L'intérêt pour les paysages témoigne donc dès la jeunesse de Julien Gracq d'un besoin de se situer par et dans le monde tel qu'il s'offre au regard et à l'esprit. La géographie intervient dans ce contexte comme un instrument au service de cette nécessité. Etre soi, dans la perspective gracquienne, c'est entrer en relation d'intelligibilité sensible avec la morphologie des lieux, dans le cadre d'un itinéraire qui les présente au regard et les révèle en leur cohérence spécifique. Ainsi, le regard scientifique vient à l'appui de la nécessité individuelle la moins rationaliste, comme une preuve supplémentaire que l'être-au-monde ne chemine pas du subjectif vers l'objectif, par la vertu d'une ascèse intellectuelle, mais que l'intellect n'est qu'une des modalités grâce auxquelles se structure et se développe en système de l'existence une passion fondamentale, en l'occurrence, celle du lien avec les paysages. Une telle disposition fait évidemment songer à ce que Nietzsche et Freud peuvent dire de l'enracinement de la volonté de savoir dans le jeu des préférences affectives et libidinales les plus profondes.

Julien Gracq confirme d'ailleurs explicitement cette dimension de l'intérêt géographique : " **Je retiens aussi les paysages selon le plus ou moins de plaisir que j'ai à les découvrir. Je ne les regarde pas d'un oeil indifférent. Pour moi, ils influent sur l'humeur, sur le comportement. Il y a des paysages sombres, attristants, des**

¹¹⁶³ Jacques Dupont, *Bonnes lectures et mauvais lieux, Julien Gracq 2, un écrivain moderne*, op. cit., p.71-72.

¹¹⁶⁴ Entretien avec Jean-Louis Tissier, op. cit., p.1201.

paysages ennuyeux. Il y a des paysages où au contraire, on aime se tenir ¹¹⁶⁵. Le véritable moteur de cet intérêt est donc bien le principe de plaisir. Il se définit dans le cadre d'un dialogue plus ou moins satisfaisant entre la subjectivité et le monde, celui-ci gardant toujours le pouvoir d'influencer l'humeur. Rien n'est moins solipsiste que cette conception où le monde n'est pas ce que pose hors d'elle comme possible de la raison une conscience rationaliste. Le sujet gracquien est bien en position de "**plante humaine**" si reliée à la substance des choses qu'elle en subit les effets sans pouvoir s'en défendre, qu'il s'agisse de bonnes ou de mauvaises expériences. La diversité affective des paysages est donc inéluctable et participe pleinement de cette situation où l'aventure des rencontres détermine les états d'être et la possibilité de tracer des trajectoires corporelles et mentales.

La place, relative mais réelle, que Julien Gracq accorde aux expériences de l'angoisse ou de la déception tient donc compte de cette réalité existentielle. Mais elle assume encore d'autres fonctions, qui consistent à leur donner forme et sens, là-même où cette possibilité semblait niée par la texture du vécu. Dire le malaise, l'effroi, l'aversion ou l'irritation que procure le contact avec des lieux, c'est échapper à l'englobement et à la hantise et convertir le négatif en expérience poétique paradoxale. En effet, un livre comme *Autour des sept collines* ne change pas fondamentalement la nature de l'expérience vécue, mais il la relève de son devenir ruiniforme dans un texte qui, pour en épouser la forme de déplaisir, l'inscrit dans un espace esthétique et réaffirme une certaine autorité du sujet sur lui-même et les objets déceptifs qu'il rencontre.

C'est une attitude très différente de celle de Sartre. Bien loin de se fondre à l'informel et de hanter négativement cette hantise, comme le fait par exemple Roquentin, pour mieux jaillir hors de lui dans l'artificielle nécessité d'une chanson, Julien Gracq serre au plus près ce qui le menace d'enlèvement afin de lui faire dire dans une langue rien moins que nette et précise ce que signifie poétiquement l'expérience négative. C'est par exemple le cas dans le passage que l'auteur consacre à la forêt angoissante visitée entre Lacaune et Saint-Pons. Julien Gracq, contrairement au personnage d'Antoine Roquentin, n'y est pas en position de spectateur immobile qui se laisse happer par l'objet fantasmatique, mais au contraire promeneur qui arpente le non-être, et déjà par cette seule activité lui rend de manière immédiate une structure inattendue, laquelle se dégagera de façon plus précise et plus révélatrice dans cette lecture a posteriori qu'est l'écriture de l'expérience.

La traversée des lieux négatifs s'avère donc fondamentale car elle offre l'occasion d'une lisibilité seconde, qui pour s'effectuer dans l'explicitation et la conjuration poétique, ne signifie pas une cicatrisation naïve et illusoire. Il subsiste toujours dans l'oeuvre de Julien Gracq ce que Jean-Louis Leutrat nomme des "**litiges de mitoyenneté**" ¹¹⁶⁶. Ces litiges ne pouvant être effacés, la seule réponse à leur déchirure est donc de les proclamer et de le faire avec agressivité, en prenant à parti le paysage mal aimé, en le dévalorisant et en lui faisant subir l'épreuve d'une sorte de travail de mise en pièce, selon

¹¹⁶⁵ *Id.*, p.1201.

¹¹⁶⁶ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.143.

la manière adoptée par exemple dans les notes sur le Vaucluse, ou encore dans *Autour des sept collines*. Réactive, l'écriture ne supprime pas le négatif, elle le retourne contre lui-même, dans une posture subjective qui n'est pas sans analogie avec le rituel d'inversion de l'enfant devenant conducteur de la barque des Ombres dans *Les eaux étroites*. Au voile funèbre de l'aura négative jetée sur lui, le sujet répond par l'exploration pli selon pli de la matière qu'il met fictivement en charpie ou qu'il réduit aux proportions d'objet dérisoire. Cette économie pulsionnelle et poétique n'empêche cependant pas les nuances, comme dans le dernier tiers du livre romain, ni, dans ce même ouvrage, la remontée finale d'images angoissantes, donnant ainsi la preuve par l'écriture que la présence au monde ne peut entièrement se ressuyer de ses ombres et ses hantises.

Conclusion générale

L'oeuvre de Julien Gracq se caractérise par une remarquable diversité, qu'il s'agisse de ses époques ou de ses formes. Elle n'en possède pas moins une unité fondamentale qui s'exprime notamment dans le problème de la présence au monde. Celui-ci compose en effet, non un sujet, ni même un thème, mais plutôt l'un de ses principes majeurs mis en devenir dans l'élan continu d'une écriture qui se poursuit depuis l'été 1937, jusqu'aux premières années du nouveau siècle, même si l'auteur n'envisage plus de publier les notes qu'il continue de prendre, ainsi qu'il le révèle à Philippe Le Guillou¹¹⁶⁷. C'est qu'en effet, l'être-au-monde, sous la forme d'une confrontation incessante et passionnée avec les paysages constitue, de l'aveu même de Julien Gracq l'une des modes essentiels de son existence depuis sa haute enfance. Il n'est donc pas surprenant que son oeuvre, dès son seuil déjà lointain exprime cette disposition et cette préoccupation.

Dans la première partie de cette étude, nous avons vu que la première position de la présence au monde emprunte les voies de la machination, de la mise en place de discours poétiques et narratifs dans lesquels le monde est source ou objet de manifestation fantasmagoriques. Dans ce moment, fortement marqué par le Surréalisme et les urgences que celui-ci expose dans le *Manifeste du Surréalisme*, Julien Gracq développe presque spontanément une écriture du trouble qui consiste à faire jaillir les hantises ou les fascinations masquées par ce qu'on pourrait appeler le rationalisme et le psychologisme coutumier d'une littérature de la description anthropomorphiste. Comme l'écrit Michel Murat, “ **Gracq “ dépayse ” le paysage. Mais sitôt rendu à l'étrangeté**

¹¹⁶⁷ Philippe Le Guillou, *Le déjeuner des bords de Loire*, Mercure de France, Paris, 2002.

de son “ *intime géométrie* ”, l'objet apparaît comme une subjectivité autre, hostile et perverse. L'anthropomorphisme se retourne contre le sujet humain qu'il laisse déssaisi et hagard ¹¹⁶⁸. C'est le cas notamment du monde de pressentiments et de forces latentes à l'oeuvre dans *Au château d'Argol*. On voit dans ce premier roman se manifester ce que Julien Gracq dit du groupe surréaliste dans son *André Breton* : “ **Ce qu'il y a dans ces hallucinations impératives, c'est toujours la hantise d'un groupe organique, “ aristocratie du miracle ” (...) ordonné autour d'une révélation générale** ” ¹¹⁶⁹. Mais ce dépaysement du monde par l'écriture de l'auteur, et la puissance de trouble exercée par ses paysages sur les personnages, relève d'un autre état que celui de la seule fascination.

Il met en place sur le mode de la fantasmagorie empruntée au roman noir une prise de conscience de l'inquiétante étrangeté d'un réel sursaturé d'énergies qui ne sont autres que la face opposée des pulsions et des contradictions qui animent ces personnages. C'est en ce sens que nous avons pu évoquer à propos des manifestations épiphaniques qui jalonnent *Au château d'Argol* d'images auratiques où le regard trouve devant lui ce qui le regarde, sous la forme de présences énigmatiques issues de la matière des choses et des paysages. La première confrontation essentielle intéresse donc l'inhumain de l'homme et du monde dans la matière transfigurée de celui-ci. S'il est délibérément agencé par l'auteur selon des stéréotypes littéraires, le monde argolien est lui-même une sorte de personnage multiple d'où émane cette aveuglante et obscure vérité, laquelle rompt avec “ **Le côté fleur coupée du roman psychologique à la française** ” ¹¹⁷⁰.

Les manifestations auratiques d'*Au château d'Argol* ne constituent donc pas qu'un simple dispositif destiné à exprimer le sacré de transgression et d'obscurité démoniaque qu'analyse Michel Guyomard. Elles soulignent, dans le registre si particulier du fantasmagorique une réalité qui n'a rien de mystique ni d'occultiste, comme tend à le suggérer cet auteur, mais l'un des faits constitutifs du réel, selon lequel le monde est d'abord éclosion menaçante, épanouissement d'une zone de révélation et de contact entre les subjectivités et le tissu des paysages. En cela, Julien Gracq est proche du Surréalisme, mais il ne confond pas pour autant sa propre entreprise avec ce que l'aventure de ce mouvement peut avoir d'excessivement programmatique ou de naïvement utopique. Bien qu'il cite ce passage dans son essai consacré à André Breton, l'auteur d'*Au château d'Argol* ne s'exclamerait sans doute pas : “ **Pour aujourd'hui je pense à un château dont la moitié n'est pas forcément en ruine(...) Si ce palais existait pourtant ! Mes hôtes sont là pour en répondre ; leur caprice est la route lumineuse qui y mène** ” ¹¹⁷¹.

Cette position de voisinage et de distance, qu'exprime symboliquement l'audace de Julien Gracq évoquant la figure de Balzac au cours de sa première rencontre avec

¹¹⁶⁸ Michel Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.19.

¹¹⁶⁹ André Breton, *Quelques aspects de l'écrivain, op. cit.*, Pl, p.414.

¹¹⁷⁰ *Les yeux bien ouverts, op. cit.*, p.844.

¹¹⁷¹ André Breton, *Manifeste du Surréalisme, op. cit.*, p.321-322.

¹¹⁷², trouve à s'exprimer sur le mode littéraire dans *Un beau ténébreux*, livre dans lequel la relation inaugurale de l'homme au monde s'inverse au profit ambigu des mises en scènes d'Allan. Il est singulier que dans ce livre, les images auratiques n'affleurent pas d'elles-mêmes mais soient toujours convoquées par le personnage central d'une façon telle qu'elles prennent moins la forme d'épiphanies faisant jouer l'essence obscure et magique de la présence au monde, et davantage celui de pures projections artificielles quand Allan finit par épouser les ténèbres suicidaires qu'il avait projetée à l'aval de sa trajectoire, comme un impérieux point focal. Il y a sans doute dans ce récit une mise en doute de ce qu'il peut y avoir de factice et de trompeur dans une instrumentaiton littéraire du monde mise au service d'un héroïsme à la fois fascinant et dérisoire, en dépit, ou à cause de sa théâtralité somptueuse.

On pourrait dire qu'à cet égard *Un beau ténébreux* est le roman d'un monde réduit à jouer le rôle de toile de fond anthropomorphique aux caprices d'un sujet qui prétend construire par lui des figures de destin. C'est pourquoi le sentiment de la présence au monde y demeure constamment ambivalent, frappé du soupçon que jette le narrateur sur une telle entreprise, même s'il en attend quelque révélation et observe avec un intérêt distancié et étranger au jugement étroit d'une Irène le parcours d'Allan. Ecran servant aux projections d'un ensemble d'hallucinations délibérées et étrangement lucides, le monde se retourne dans une certaine mesure contre Allan à force de s'accorder à la règle de déréalisation que celui-ci lui impose. Il est en effet caractéristique que les failles suggérées par le beau ténébreux finissent par s'ouvrir sous ses pas, mais de façon si théâtrale, encore une fois, que le joueur ne peut savoir, pas plus que Gérard ou le lecteur, s'il a gagné ou perdu sa mise destinale. Si le but de cette trajectoire est l'émotion de son mouvement, la plus haute intensité qu'elle confère à l'existence, il n'en reste pas moins qu'elle ne conduit, de l'aveu même d'Allan, à rien, que ce rien soit celui du néant où se plonge le héros, ou celui moins majestueux de l'insignifiance de sa courbe d'existence. Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles Julien Gracq avoue dans les *Carnets du grand chemin* : “ **Je rouvre quelquefois le prologue de *Un beau ténébreux*, roman que je n'aime plus guère** ”¹¹⁷³. Ce que l'auteur retient précisément de ce livre, c'est son prologue et “ **l'atmosphère à la fois limpide et triste, presque recueillie, qui est celle des plages de septembre** ”¹¹⁷⁴, c'est-à-dire les parties du livre dans lesquelles la présence au monde retrouve ses droits, autour de la figure d'Allan et de son aventure, dans un registre qui annonce d'ailleurs le ton des romans et des livres en archipel de l'oeuvre future.

Il ne faudrait cependant pas en conclure que le ton d'*Un beau ténébreux*, ni le jugement que porte a posteriori l'auteur sur ce roman parle contre le Surréalisme lui-même, comme le prouve l'essai sur André Breton ou encore ce que Julien Gracq écrit dans *Lettrines* de l'échec de l'application du *Manifeste* : **Partez sur les routes : “ Et pourtant ce ratage dérisoire ne porte nullement pour moi témoignage contre une**

¹¹⁷² Rencontre rapportée par Gracq dans *Béatrix de Bretagne*, Pl, p.958-959.

¹¹⁷³ *Carnets du grand chemin*, op. cit., PII, p.1036.

¹¹⁷⁴ *Id.*, p.1037.

entreprise qui reste exemplaire. Le Surréalisme est ainsi, et c'est sa gloire secrète : plein de départs qu'aucune arrivée ne pourra démentir¹¹⁷⁵. Tel est peut-être le sens de l'ambivalence du *Beau ténébreux*, jusque dans sa manifestation du lien avec le monde. Tout l'ouvrage participe de cet esprit d'oscillation entre l'aveu d'une sorte d'imposture dérisoire couvrant les paysages d'un prestige usurpé par Allan, et l'affirmation elle-même équivoque d'un ailleurs en devenir qui ne s'éprouve pas par le but atteint mais au contraire dans le mouvement magnétisé par lui, de sorte que parodiant Breton, Allan pourrait dire : " C'est le voyage qui est magnifique ! ", précisément en ce sens que ce voyage est attendu d'un monde qui ne se livrera pas, ou ne prendra forme que de façon inversée dans le néant de la mort.

La troisième étape de ce premier parcours plus directement marqué par le Surréalisme renverse encore la position de l'instrumentation. Dans les poèmes de *Liberté grande*, Julien Gracq donne en effet naissance à des mondes en poème. La présence au monde est donc définie par le sillage de l'écriture, et non l'évocation d'un paysage prophétique comme dans *Au château d'Argol*, ou théâtralisé comme dans *Un beau ténébreux*. La conscience d'être dans l'écriture poétique est alors principe souverain déterminant les territoires que, selon la logique du caprice rénovateur affirmée par André Breton, Julien Gracq dispose dans des réseaux d'images. Il y a là comme une cartographie utopique, un art du paysage-mouvement, dépliant sa texture imprégnée de subjectivité qui ouvre un autre dépaysement et une autre manière d'être au monde. Plus que d'autres livres, *Liberté grande*, comme son titre l'indique clairement propose un univers pour soi dirigé par les axes de la seule aimantation textuelle vers l'horizon de l'imaginaire. Cette affirmation n'est pas sans lien avec l'autre face du monde, celle des périls et des drames que traverse au même moment l'Europe. En ce sens, on peut donc dire que *Liberté grande* est, de façon négative quant à la formulation qui n'en fait jamais mention explicite, mais positive quant à la souveraineté toute surréaliste de la subjectivité créatrice, une première forme de réponse à la pression de l'Histoire sur l'existence humaine et sur la littérature.

La seconde partie de ce travail a tenté de montrer combien le problème de l'Histoire intéresse celui de la présence au monde, sur un mode complexe où se tissent diverses certitudes dialectisées les unes par les autres. Etre au monde, c'est évidemment partager avec son époque et les autres hommes un lien indissoluble qui se caractérise sans doute par la vigilance et la lucidité tragique. Simultanément, Julien Gracq refuse de laisser enfermer l'homme dans les anneaux de la dimension historique qui n'est à ses yeux qu'un des aspects de la condition humaine, et c'est à ce titre qu'il affirme conjointement le plan immémorial en perpétuel devenir ouvert de l'existence immédiate et celui, temporel, linéaire et oppressant, de l'historicité. Il apparaît là une position d'être que l'auteur lui-même a finalement du mal à définir entièrement, comme en témoigne son entretien avec Jean Roudaut, lorsqu'il tente de définir sa passion de la science historique : "**Quant à l'origine de ce goût pour l'histoire – qui tout de même n'a jamais été exclusif : comment aurais-je pu me passionner pour le Surréalisme, qui expulse l'histoire en bloc de ses préoccupations – je ne sais pas**"¹¹⁷⁶.

¹¹⁷⁵ *Lettrines, op. cit.*, p.205.

Cette formule reflète bien la complexité de la position de l'auteur, entre le pur déni – et sa fascination exercée sur lui par l'intermédiaire du Surréalisme – et son intérêt très vif envers la matière de l'Histoire, dans sa forme scientifique, il est vrai. Cependant, cet intérêt ne prend sa pleine signification que relu à la lumière des critiques que Julien Gracq adresse à l'historicisme, c'est-à-dire à une certaine manière réductionniste d'envisager l'humain par une paradoxale absolutisation de sa condition de sujet historique. L'existence présente en réalité une double face historique et anhistorique, obéissant donc à des régimes de temporalité distincts mais non dépourvus d'une certaine porosité réciproque. Ainsi, l'expérience historique peut conduire le sujet à découvrir dans l'homme convoqué par l'événement des couches profondes qui ne relèvent pas du tempo des faits, pas plus que de la rationalité sociologique : **“ Il a fallu la guerre de 1939, qui m'a rappelé dans le régiment d'infanterie de Quimper, pour que je touche du doigt (...) une sorte de dépôt humain ténébreux, une couche nocturne, dont je n'avais encore nulle idée ”**¹¹⁷⁷. Simultanément, le monde est intensifié et dépaycé par la montée de la tension historique. C'est ainsi que dans *Un balcon en forêt*, se lève pour Grange l'image cartographique du paysage-histoire que la situation qui est la sienne libère d'un horizon d'immémorial ou que, réciproquement, l'immémoriale jeunesse du monde sans âge soit rouverte par la pression immédiate de l'événement.

Privation d'être quand elle est envisagée comme un sens unique, selon le **“ procédé d'intimidation assez connu ”**¹¹⁷⁸ que Julien Gracq dénonce, l'Histoire, lorsqu'elle est appréhendée par une subjectivité non idéologique et cependant soucieuse de ses enjeux, peut devenir l'instrument inattendu d'une ressaisie de l'être, qui n'exclut pas pour autant la lucidité, comme l'évocation des propres souvenirs de guerre de Julien Gracq le montre à plusieurs reprises. C'est de surcroît cette attention prêtée à l'Histoire, hors des sentiers battus de l'esprit de parti-pris qui permet à Julien Gracq d'échapper aux pièges de son époque et de libérer en lui la faculté d'émerveillement devant le monde, fût-il menacé par les situations successives du temps socio-historique, comme l'exprime par exemple ce passage de *Lettrines* : **“ Rien n'égale la pesée cynique de la botte de l'ancien révolutionnaire devenu bête d'Etat : elle se souvient toujours dans l'ordre revenu, du moment où sous elle, tout, en l'homme, a craqué : Staline, Fouché ”**¹¹⁷⁹.

On comprend pourquoi, dans son entretien avec Jean Roudaut, Julien Gracq déclare ne guère apprécier le roman historique. De même que le roman d'engagement qui prétend dire le cours des choses, nécessaire et exclusif de toute autre dimension, le roman historique n'est en effet qu'un exercice purement formel qui travestit et la matière de l'Histoire qu'il prétend exprimer, et ce qui lui échappe et ne s'articule à elle que dans le jeu d'une dialectique inattendue, à laquelle Hegel lui-même n'avait guère songé, lui qui ne définit la marche du monde qu'à travers le jeu des intérêts et des passions cristallisées

¹¹⁷⁶ Entretien avec Jean Roudaut, PII, p.1215.

¹¹⁷⁷ *Lettrines*, op. cit., p.169.

¹¹⁷⁸ *Id.*, p.175.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p.183.

dans l'entreprise des grands hommes. Au contraire, s'il est une vérité de l'Histoire et de la présence intemporelle au monde, elle ne peut s'exprimer que dans des romans qui évacuent la prétendue objectivité du récit engagé ou du roman historique : **“ Quand il n'est pas songe, et comme tel, parfaitement établi dans sa vérité, le roman est mensonge (...) et d'autant plus mensonge qu'il cherche à se donner pour image authentique de ce qui est ”**¹¹⁸⁰.

C'est justement à l'opposé de cette posture mensongère qui se croit détentrice de vérité que se situent *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*. En déployant son propre espace du songe, chacun de ces deux livres dévoile une vérité plus haute que celle de l'enfermement historique de l'homme selon les lois aveugles de quelque déterminisme scientifique. On pourrait leur appliquer en tout point ce que Julien Gracq écrit au sujet de *Sur les falaises de marbre* : **“ Ce livre, qui voit le jour ainsi à une des charnières de l'Histoire, est un livre qui nous parle de Jünger, et qui nous parle à travers lui de nous et de notre temps, celui que Jünger appelle le temps des équarisseurs (...) Mais la manière qu'il a de parler de notre temps est singulière. Ce n'est pas un livre d'explication de notre époque ”**¹¹⁸¹. Certes, ni *Le Rivage des Syrtes*, ni *Un balcon en forêt*, ne sauraient être considérés eux-mêmes comme des livres symboliques, mais il n'en reste pas moins, que leur façon d'aborder l'époque par le détour du songe et de la création poétique, marque chez leur auteur une compréhension différente du devenir humain que celle qui prévaut au moment de leur parution successive.

Là est sans doute l'un des traits majeurs de ce qu'on peut appeler la modernité de Julien Gracq, modernité de devenir et de mise à distance de tout ce qui pourrait ressortir d'une pure écume du jour ou d'un fanatisme théorique. Comme le note Antoine Compagnon, c'est au fond **“ à l'idéologie du progrès que Gracq s'en prend ”**¹¹⁸². C'est justement à ce titre que l'écrivain explore dans le songe des récits l'étonnante spatio-temporalité non-euclidienne du sujet simultanément inscrit et non inscrit dans l'Histoire, conduit à l'Histoire par la présence intemporelle du monde, conduit vers le monde sans âge par l'urgence de l'immédiateté historique.

La dernière partie de ce travail, tenant compte de cette leçon, a pu découvrir alors que la présence au monde n'a rien de simple ni d'unifié, mais qu'elle se constitue au contraire dans la conscience des différences qui organisent concrètement et subjectivement le monde en diversité. Ce monde en archipel permet de dessiner l'immanence telle que Julien Gracq la conçoit. Il trouve à s'exprimer dans une progressive disparition de la fiction et de son intrigue dramatique, particulièrement visible dans *La Presqu'île*. Cette première étape se signale en effet par sa façon de morceler de l'intérieur l'espace-temps d'un itinéraire, selon les inflexions des passages traversés et des humeurs du personnage principal. Sous la circularité apparente de ce récit se dissimule en réalité une expérience centrale qui donne à lire un devenir diffus, un itinéraire de lieux

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p.176.

¹¹⁸¹ *Symbolique d'Ernst Jünger, Préférences, op. cit.*, Pl, p.977.

¹¹⁸² Antoine Compagnon, *Gracq est-il un moderne ?*, *Julien Gracq 2, un écrivain moderne, op. cit.*, p.25.

tissé en “ patchwork ”, selon l’expression de Jean-Louis Leutrat, c’est-à-dire un monde sans autre unité ni autre objectivité que celle d’être saisi par fragments successifs de songe, d’affectivité et de sensibilité perceptive, par l’unique personnage constamment présent au fil du texte. Le monde de Simon, projeté dans l’incertaine perspective du rendez-vous avec soi-même et Irmgard, devient une “ **prose pour l’Etrangère** ”, laquelle n’est au fond que la figuration féminine en position d’absence de ce même monde, sans cesse dévoilé et revoilé au cours de la demi-journée d’excursion dans la presqu’île.

Cette expérience révèle donc que la présence au monde n’existe pas à l’état fixe, mais sous la forme d’une dérive qui détache à la fois l’esprit et les paysages de toute espèce d’enracinement définitif ou originaire. Etre au monde c’est vivre ces dérives dont parle Jean-Louis Leutrat qui précise que “ **Le substantif “ dérive ” et le verbe “ dériver ” sont certainement parmi les mots qui reviennent le plus souvent dans l’oeuvre gracquienne** ”¹¹⁸³. Tout comme le voyageur d’une demi-journée d’attente à travers les lieux et les temporalités, les territoires sont en effet mis en dérive, à travers ses humeurs changeantes, mais aussi le double jeu des heures et des luminosités. La presqu’île est, il est vrai, un paysage par excellence de cette dérive, lui qui semble déjà se détacher du continent dans un mouvement vers la mer que le personnage épouse lui aussi.

Il en résulte une appréhension nouvelle des paysages déterritorialisés et semés dans un espace nomade, celui des voyages de Julien Gracq, mais aussi celui des *Lettrines* et des *Carnets du grand chemin*. Le monde se subdivise en effet de l’intérieur en cantons et en fragments que l’écriture ressaisit dans leur surgissement aléatoire, sous une forme poétique qui en emprunte la forme. De ce point de vue encore, Julien Gracq est un écrivain moderne, pour lequel le monde n’est pas un tout susceptible d’être enfermé dans une vision objective de type encyclopédiste, mais un tissu de différences qui oeuvrent les unes à côté des autres, selon les parcours de la subjectivité. Chaque lieu devient ainsi l’occasion d’une épiphanie particulière, qu’on pourrait presque dire horizontale, en ce sens qu’elle ne trace jamais de vecteur vertical en direction d’une quelconque transcendance religieuse ou ontologique. Tel est le sens de l’avant-dire des *Carnets du grand chemin* : “ **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** ”¹¹⁸⁴.

Seul le double parcours du voyage et de l’écriture unifie donc ces paysages en archipels, les reliant, non par un sens global, pas plus qu’il ne les associe autrement que selon la logique subjective de l’auteur. Le “ **grand chemin** ” est donc doublement individuel et n’existe pas en dehors des itinéraires effectués par l’auteur ou de la série des textes qui évoquent quelques-uns d’entre eux. Déjà *Lettrines* proposait une telle vision du monde, notamment dans la section intitulée *Eléments du paysage des Landes*¹¹⁸⁵. Il ne s’agit pas en effet de proposer autre chose que des aspects, nécessairement partiels,

¹¹⁸³ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p.111.

¹¹⁸⁴ *Carnets du grand chemin, op. cit.*, p.939.

¹¹⁸⁵ *Lettrines, op. cit.*, p.241-242.

pour ce que le monde ne se livre que par facettes. C'est ainsi que l'évocation du paysage des Landes sera prolongée et non pas complétée dans *Carnets du grand chemin*, pour donner lieu à un terroir pluriel qui ne restitue rien d'autre que des impressions. Le monde est alors l'ensemble ouvert des états d'être qu'il suggère, ce qui justifie l'expression employée par Julien Gracq dans l'avant-dire des *Carnets du grand chemin* : “ **La “secondarité” est dans mon caractère ; partagé entre l'anticipation et le souvenir, il me semble ne m'être pratiquement jamais absenté d'un univers à quatre dimensions** ”¹¹⁸⁶.

La formule est d'autant plus heureuse que, si elle signe le caractère subjectif de la présence au monde et la richesse polyédrique des espaces, elle fait aussi allusion aux dimensions de la mémoire telle que Julien Gracq la conçoit. On est en effet frappé dans cette phrase de la solidarité en différence que l'auteur établit entre ce qu'il appelle “ **l'anticipation et le souvenir** ”. Les livres dans lesquels Julien Gracq évoque des fragments de mémoire expriment en effet l'indissoluble lien entre ces quatre dimensions mobiles et la manière dont elles jouent les unes par les autres, selon la réciprocité de la présence au monde et de la présence du monde en soi. Les trajets des *Eaux étroites* et de *La Forme d'une ville* en témoignent d'une façon saisissante. Ils échappent en effet au glacié de l'évocation à rebours pour donner lieu à une véritable réactivation en écriture des paysages d'enfance et d'adolescence qu'ils n'appréhendent jamais autrement qu'en terme d'élan formateur et de récréation poétique.

Loin de la logique linéaire de l'autobiographie ou des mémoires d'écrivain redescendant le cours d'une existence, le travail de Julien Gracq relève plutôt de ce que Bruno Vercier nomme “ **Les cheminements autobiographiques dans l'oeuvre de Julien Gracq** ”¹¹⁸⁷. La mémoire est donc reprise et poursuite multiple d'un devenir jamais achevé qui autorise à dire que le passé reste toujours anticipatif dans cette oeuvre, contrairement à ce qu'il devient généralement dans les entreprises autobiographiques. Il ne s'agit d'ailleurs pas de dégager un sens ou une clé de vie, mais de retrouver et éclairer des mouvements fondateurs en réactualisant leur processus non forclos, le long de lignes d'écriture qui sont autant de “ **chemins de vie** ” présente et non pas les formes arrêtées de quelque monument à soi-même.

La liberté de l'auteur est si grande qu'elle admet aussi la négativité des paysages et reçoit dans sa matière poétique leur irradiation noire, angoissante ou déceptive, de telle sorte que la présence au monde, déjà non euclidienne de ne pas se trouver enfermer dans la logique d'un espace-temps classique, subit encore le trouble des relations d'incertitudes entre la subjectivité et les paysages générant le malaise. C'est dire que dans cette oeuvre, il y a aussi place pour ce qui n'a justement pas de place, ce qui résiste et menace, tout en regardant celui que de tels phénomènes aveuglent. Cette négativité avouée, explicitée et mise en forme en sa vérité de songe est aussi d'immanence, en ce qu'elle montre que la présence au monde ne peut dépasser l'horizon de l'humaine

¹¹⁸⁶ *Carnets du grand chemin*, op. cit., p.939.

¹¹⁸⁷ Bruno Vercier, *Les cheminements autobiographiques dans l'oeuvre de Julien Gracq*, Julien Gracq, Actes du colloque international, Angers, 21-24 mai 1981, op. cit., p.141-148

condition. L'angoisse psychique ou métaphysique n'ouvre pas sur la plénitude d'une hypostase, à l'image du concept d'Être chez Heidegger, mais se maintient au niveau réel, c'est-à-dire fantasmatique et existentiel de l'expérience du manque, de la déception et de l'incertain. Être au monde, c'est en effet se confronter avec la part aveugle, qui n'est pas seulement présence en soi de l'inavoué et du dénié, mais aussi, révélation dans la chair du monde des puissances menaçantes qui participent de la trame des êtres et des choses. L'existence ne se conçoit pas autrement, et si les noces de l'homme avec le monde dont parle Julien Gracq restent à la portée de tout sujet que n'assèchent pas le positivisme socio-historique, il n'en reste pas moins qu'elles comprennent aussi la zone intersticielle du litige irrémédiable.

Cette zone est celle des manifestations insolites, des épiphanies heureuses ou des flottements spectraux. Au cours de cette étude, nous avons souvent mentionné la présence d'images auratiques dans l'oeuvre de Julien Gracq. Images de dévoilement latent, intervalles de soudaine, de merveilleuse et inquiétante lucidité de songe, ces images prennent des significations nombreuses. Porteuses de pressentiment et de menace, elles peuvent aussi porter en elle la puissance visionnaire du créateur de territoires, réverbérer les figures et les substances du désir, faire briller la plénitude du contact dynamique avec un paysage, ou au contraire recouvrir la subjectivité frappée de stupeur d'un voile de déplaisir aux étouffantes couleurs funèbres. Ces présences auratiques distribuées dans l'écriture comme autant de manifestations d'expériences fictives prêtées aux personnages, ou traversées et éprouvées par l'auteur, n'ont rien d'un artifice rhétorique destiné à faire image et à enjoliver l'écriture, comme on s'en doute bien. Leur secret, si elles en ont un est dans la répétition différentielle d'une même expérience de devenir : celle précisément de la présence au monde dont elles sont en quelque sorte les jaillissements majeurs se distribuant au gré des circonstances existentielles.

Elles ne désignent finalement rien d'autre que ce point de contact sans cesse renouvelé entre la subjectivité et le monde où elle se situe, se dilate ou se rétracte, entre le proche et le lointain, le familier et l'inconnu, le merveilleux et l'inquiétant. En elles le regard contemplatif s'abîme dans ce qu'il considère et rêve, joignant ainsi le visage effacé du rêveur aux “ *yeux bien ouverts* ” et la face de la terre en ses multiples manifestations. Nous en trouvons un exemple particulièrement frappant dans la scène du *Rivage des Syrtes* où Vanessa fait littéralement surgir le volcan de la mer, et avec lui l'avant-poste naturel du Farghestan. La séductrice fatale qu'est la jeune héritière de la famille Aldobrandi réunit pour un instant les deux bords opposés du monde, dans la transgression d'une pure vision à distance, et les offre au regard ébloui et interdit de son amant. Dans cette scène où le visage de Vanessa se détourne et fait jaillir au loin la silhouette nettement dessinée du volcan, Julien Gracq rassemble les sommets d'un étrange dispositif triangulaire : pour la seule fois de toute son oeuvre, il fait coïncider la tentatrice, l'objet révélé de la tentation et le sujet mis à l'épreuve. Même le personnage d'Henri, dans *Un beau ténébreux*, ne connaît pas ce redoutable privilège, dans la mesure où c'est seulement en rêve qu'il est enlevé sur la montagne.

Dans la scène de l'île de Vezzano, Aldo voit réellement le Tängri, grâce à la volonté

presque surnaturelle de Vanessa. Le volcan semble alors refléter étrangement le visage absent de la jeune femme et le dévoiler dans sa vérité menaçante. Certes, le Tängri parle moins de la terre que d'une sorte de soleil de minuit surgissant de la mer ; il n'est pas moins la pointe géographique la plus avancée du Farghestan, le vertigineux "**morceau de planète**" diffusant l'odeur de ses "**jardins nocturnes et la fraîcheur vernissée**" de ses "**routes humides**"¹¹⁸⁸, qu'Aldo et ses compagnons contempleront de très près lorsqu'ils franchiront la ligne rouge de la frontière maritime.

L'étrange dispositif optique, érotique et métaphysique qui régit cette scène et l'anime par un système de caches, de miroirs et de rayons révélateurs exprime peut-être à l'état pur l'énigme du regard dévisageant le monde. La face de la terre se tient sans doute, ici, au croisement des visions et du volcan surgissant de la mer des Syrtes, entre les traits absents de Vanessa et "**le lever d'astre sur l'horizon**"¹¹⁸⁹ de la montagne emblématique. La présence au monde s'y révèle dans toute son énigmatique vérité de distance et d'immanence, dans la manifestation de l'insolite pur en son ambivalente vérité de songe, aux lisières des temporalités, dans l'entre-deux magique de la plénitude et du manque.

¹¹⁸⁸ *Le Rivage des Syrtes, op. cit.*, Pl, p.743

¹¹⁸⁹ *Id.*, p.686.

Bibliographie

**Edition des oeuvres de Julien Gracq employée dans
cet ouvrage**

OEuvres complètes, t.I, édition établie par Bernhild Boie, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1989.

OEuvres complètes, t.II, sous la direction de Bernhild Boie, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1995.

Ouvrages et études critiques consacrés à l'oeuvre de Julien Gracq

A) ouvrages critiques

Amossy Ruth : Les Jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq. La Baconnière, Neuchâtel, 1980.

Berthier Philippe : Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature. Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1990.

Boie Bernhild : Hauptmotive im Werks Julien Gracqs. W. Fink, Munich, 1966.

Cardonne-Arlick Elisabeth : Désir, Figure, Fiction. Le domaine des marges de Julien Gracq. Collection Archives des lettres modernes, Minard, 1981.

Denis Ariel : Julien Gracq. Collection Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1978.

Descotes Michel : Un balcon en forêt. Collection Parcours de lecture, Bertrand Lacoste, Paris, 1991.

Guiomar Michel : Miroirs de Ténèbres I, Julien Gracq, Argol ou les miroirs de la nuit. José Corti, Paris, 1984.

Le Guillou Philippe : Le déjeuner des bords de Loire. Mercure de France, Paris, 2002.

Leutrat Jean-Louis, Julien Gracq. Collection les contemporains, Le Seuil, Paris, 1991.

Murat Michel : Le Rivage des Syrtes " de Julien Gracq. Etude de style, Vol. I : Le Roman des noms propres. Vol. II : Poétique de l'analogie, José Corti, Paris, 1983.

Murat Michel : Julien Gracq. Belfond, Paris, 1991.

Vouilloux Bernard : Gracq autographe. José Corti, Paris, 1989.

B) Ouvrages collectifs

1) Revues :

Arts. 17-23 septembre 1958.

Cahiers de L'Herne, L'Herne, Paris, 1972.
Givre. n°1, mai 1976.
Magazine littéraire. n°179, décembre 1981.
Revue Jules Verne. N° 10, décembre 2000.

2) Autres ouvrages collectifs :

Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981. Presses de l'Université d'Angers, Angers, 1981.
Julien Gracq 2. Un écrivain moderne. Rencontres de Cerisy, (24-29 août 1991). Textes réunis par Michel Murat. Lettres Modernes, Paris, 1994.
Qui vive ? Autour de Julien Gracq. Ouvrage collectif, José Corti, Paris, 1989.

OEuvres littéraires

Antelme Robert : *L'Espèce humaine.* Collection Tel, Gallimard, Paris, 1957.
 Bergougnioux Pierre : *Les Chevrons.* Verdier, Lagrasse, 1996.
 Bonnefoy Yves : *L'Arrière-Pays.* Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1992.
 Breton André : *Flagrant Délit.* OEuvres complètes, t.III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1999.
 Breton André : *Nadja.* Collection Folio, Gallimard, Paris, 1964.
 Breton André : *Premier Manifeste du Surréalisme.* OEuvres complètes, t.I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988.
 Butor Michel : *L'Emploi du Temps.* Minuit, Paris, 1956.
 Butor Michel : *La Modification.* Minuit, Paris, 1957.
 Butor Michel : *Le Génie du Lieu.* Collection Les Cahiers Rouges, Grasset, Paris, 1958.
 Butor Michel : *Description de San Marco.* Gallimard, Paris, 1965.
 Butor Michel : *Le génie du lieu IV. Transit A, Transit B.* Gallimard, Paris, 1992.
 Camus Albert : *L'Etranger.* Gallimard, Paris, 1943.
 Durrell Lawrence : *Cléa.* Trad. Roger Girard, Collection Biblio, Le Livre de Poche, Paris, 1960.
 Faulkner William : *Absalon ! Absalon !* Trad. R-N Raimbault, Collection L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1982.
 Flaubert Gustave : *Salammbô.* Collection Folio Classique, Gallimard, Paris, 1970.
 Follain Jean : *"Exister", suivi de "Territoires".* Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1969.

- Frénaud André : *Il n'y a pas de Paradis*. Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1967.
- Gide André : *Les Caves du Vatican*. Romans, Récits et Soties, OEuvres Lyriques, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1958.
- Hawthorne Nathaniel : *Carnets américains, 1835-1853*. José Corti, Paris, 1995.
- Jaccottet Philippe : *Poésie, 1946-1967*. Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1977.
- Jaccottet Philippe : *A la lumière d'hiver*. Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1977.
- Jünger Ernst : *Orages d'acier*. Collection Biblio, Le Livre de Poche, Paris, 1989.
- Jünger Ernst : *Sur les falaises de marbre*. Collection L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1979.
- Jünger Ernst : *Jardins et Routes. Journal 1939-1940*. Collection Biblio, Le Livre de Poche, Paris, 1979.
- Kawabata Yasunari : *Romans et Nouvelles*. Collection Classiques Modernes, Le Livre de Poche, Paris, 1999.
- Larbaud Valéry : *Oeuvres*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1958.
- Les Mille et une Nuits*. T.III, trad. J.E. Bencheikh et P. Miquel, Collection Folio Classique, Paris, 1986.
- Michaux Henri : *Escuador*. Ouvres complètes, t.III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1999.
- Michon Pierre : *La Grande Beune*. Verdier, Lagrasse, 1996.
- Nabokov Vladimir : *Autres Rivages*. Collection Folio, Gallimard, Paris, 1991.
- Nabokov Vladimir : *Le Don*. Collection Folio, Paris, 1967.
- Nabokov Vladimir : *Le Guetteur*. Ouvres romanesques complètes, t.I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1999.
- Nerval Gérard de : *OEuvres complètes*. T.I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1966.
- Perec Georges : *La Vie mode d'emploi*. P.O.L., Paris, 1978.
- Pieyre de Mandiargues André : *La Marge*. Gallimard, Paris, 1967.
- Poe Edgar : *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Garnier Flammarion, Paris, 1965.
- Ponge Francis : *La rage de l'expression*. Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1976.
- Ponge Francis : *Pièces*. Collection Poésie, Gallimard, Paris, 1962.
- Proust Marcel : *Du côté de chez Swann*. Collection Folio, Gallimard, Paris, 1954.
- Proust Marcel : *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. Collection Folio, Gallimard, Paris, 1988.
- Rilke Rainer-Maria : *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*. Ouvres en prose, récits et essais, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1993.
- Rimbaud Arthur : *OEuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1972.
- Robbe-Grillet Alain : *Le Voyeur*. Minuit, Paris, 1955.
- Robbe-Grillet Alain : *Le miroir qui revient*. Minuit, Paris, 1985.
- Romantiques allemand*. T.II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.
- Roubaud Jacques : *La Boucle*. Le Seuil, Paris, 1993.

- Schlegel Friedrich : *Lucinde*. Romantiques allemands, Bibliothèque de la Pléiade, t.I, Paris, 1963.
- Simon Claude : *Le Vent*. Minuit, Paris, 1957.
- Simon Claude : *La Route des Flandres*. Minuit, Paris, 1960.
- Simon Claude : *Le Palace*. Minuit, Paris, 1962.
- Simon Claude : *L'Acacia*. Minuit, Paris, 1989.
- Simon Claude : *Le Tramway*. Minuit, Paris, 2001.
- Tieck Ludwig : *Contes*. Romantiques Allemands, t.I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1963.
- Tournier Michel : *Le Roi des Aulnes*. Colleciton Folio, Gallimard, Paris, 1970.
- Verne Jules : *Hector Servadac*. Voyages à travers le monde solaire. Hetzel, Paris, 1877.
- Verne Jules : *Les Aventures du capitaine Hatteras*. Hachette, paris, 1966.

Etudes critiques, essais et oeuvres philosophiques d'ordre général

A) Ouvrages

- Bailly Jean-Christophe : *Le Propre des noms communs*. Le Seuil, Paris, 1997.
- Benjamin Walter : *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. J. Lacoste, Payot, Paris, 1982.
- Benjamin Walter : *Origine du drame baroque allemand*. (1928), trad. S. Muller, Flammarion, paris, 1985.
- Bergson Henri : *L'Evolution créatrice*. Collection Quadrige, P.U.F., Paris, 1941.
- Bergson Henri : *La Pensée et le mouvant*. Collection Quadrige, P.U.F., Paris, 1963.
- Buci-Glucksmann Christine : *L'Oeil cartographique de l'art*. Collection débats, Galilée, Paris, 1996.
- Butor Michel : *Essais sur les modernes*. Collection Tel, Paris, 1992.
- Catalogue "Giuseppe Penone". Creuser la mémoire du bois*. Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 1986.
- Catalogue "Wolfgang Laib"*. Ouvrage collectif, M.A.M., Paris, 1986.
- Chalumeau Jean-Luc : *W. De Kooning*. Cercle d'Art, Paris, 1988.
- Deleuze Gilles : *Proust et les signes*. Minuit, Paris, 1964.
- Deleuze Gilles : *L'Image-Temps*. Minuit, Paris, 1985.

- Deleuze Gilles : *Qu'est-ce que la philosophie ?* Minuit, Paris, 1991.
- De Duve Thierry : *Résonnances du ready-made*. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
- Didi-Huberman Georges : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit, Paris, 1992.
- Didi-Huberman Georges : *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Minuit, Paris, 2001.
- Fédida Pierre : *L'Absence*. Collection Connaissance de l'Inconscient, Gallimard, Paris, 1978.
- Freud Sigmund : *Au-delà du principe de plaisir. Essais de Psychanalyse*. Trad. S. Jankélévitch, Payot, Paris, 1951.
- Freud Sigmund : *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. Bertrand Férou, Collection Folio Essais, Gallimard, Paris, 1985.
- Garraud Colette : *L'Idée de nature dans l'art contemporain*. Flammarion, Paris, 1993.
- Hegel G.W.F. : *Esthétique*. Textes choisis, trad. S. Jankélévitch, P.U.F., Paris, 1953.
- Heidegger Martin : *Etre et Temps*. Trad. François Vezin, N.R.F., Gallimard, Paris, 1986.
- Heidegger Martin : *Acheminement vers la parole*. Collection Tel, Gallimard, Paris, 1976.
- Kant Emmanuel : *Critique de la faculté de juger*. Trad. A. Philonenko, Vrin, Paris, 1968.
- Merleau-Ponty Maurice : *L'Oeil et l'esprit*. Collection Folio Essais, Gallimard, Paris, 1964.
- Pascal Blaise : *Pensées*. OEuvres complètes, Le Seuil, Paris, 1977.
- Pastoureau Michel : *Bleu, histoire d'une couleur*. Le Seuil, Paris, 1980.
- Picon Gaetan : *Panorama de la nouvelle littérature française*. Collection Tel, Gallimard, Paris, 1988.
- Robbe-Grillet, Alain : *Pour un nouveau roman*. Minuit, Paris, 1963.
- Spengler Oscar : *Le Déclin de l'Occident*. Gallimard, Paris, 1976.
- Stétié Salah : *André-Pieyre de Mandiargues*. Collection Poètes d'Aujourd'hui, Segehers, Paris, 1977.
- Suzuki D.T. : *Essais sur le Bouddhisme Zen*. Albin-Michel, Paris, 1940.

B) Articles

- A sedimentation of the mind. Earth projects in the writings of Robert Smithson. Artforum, 1968.
- Entretien avec Walter De Maria. Artforum, mars 1980.