HAL
open science

Julien Gracq, texte et sexe : lecture d'une aporie érotique

Christelle Defaye

To cite this version:

Christelle Defaye. Julien Gracq, texte et sexe : lecture d'une aporie érotique. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2016. Français. NNT : 2016BOR30027 . tel-01419462

HAL Id: tel-01419462

https://theses.hal.science/tel-01419462v1

Submitted on 19 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LITTÉRATURE FRANÇAISE »

Julien Gracq, texte et sexe.

Lecture d'une aporie érotique

Présentée et soutenue publiquement le 30 août 2016 par

Christelle DEFAYE

Sous la direction d'Éric Benoit,

Professeur de littérature française à l'Université Bordeaux Montaigne

Membres du jury

Philippe Baudorre, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Eric Benoit, Professeur, Université Bordeaux Montaigne.

Anne-Yvonne Julien, Professeur, Université de Poitiers.

Patrick Marot, Professeur, Université Toulouse Jean Jaurès.

Remerciements

> Y a-t-il un motif unique dans la quête qui m'aiguillonne le long de telles routes ? Quelquefois il m'a semblé que j'y poursuivais le règne enfin établi d'un élément pur […] afin de m'y intégrer et de m'y dissoudre « comme une pierre dans le ciel », pour reprendre un mot d'Eluard qui m'a toujours laissé troublé.
>
> Julien Gracq, *Carnets du grand chemin, O.C. II*, p. 975.

Dans *Carnets du grand chemin*, Julien Gracq évoque avec une sorte de gratitude « l'ange gardien de nos lectures, si grand, si expéditif économiseur de notre temps. Celui qui, devant un compte-rendu enthousiaste, un titre qu'on nous vante, un livre qu'on hésite à acheter, nous souffle à l'oreille, gentiment, décisivement, toujours obéi : " Non. Pas celui-là ! Laisse. Celui-là n'est pas de ton ressort. Celui-là n'est pas pour toi[1]" ». Qu'il me soit permis de remercier « l'ange gardien » de mes lectures, qui m'a ouvert les chemins et m'a fait connaître cette « dépense vitale » qu'a constituée ma rencontre avec l'œuvre de Julien Gracq.

Je présente mes remerciements les plus chaleureux à Éric Benoit, mon directeur de thèse, professeur de Littérature à l'Université Bordeaux Montaigne, pour la confiance, la disponibilité, la bienveillance dont il n'a cessé de faire preuve à mon égard et ce, dès mon travail de Master. Je souhaite aussi exprimer ma plus grande gratitude à Pascal Léonard, pour ses relectures attentives et son indéfectible soutien. Je remercie enfin mon mari, mes enfants, pour leur patience et leurs encouragements constants, ma famille et mes proches pour leur amour.

[1] *Carnets du grand chemin, O.C., II*, p. 1080.

Sigles et abréviations

O.C. I : Julien Gracq, *Œuvres complètes*, *I*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, 1989, « Bibliothèque de la Pléiade ».

O.C. II : Julien Gracq, *Œuvres complètes*, *II*, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, 1989, « Bibliothèque de la Pléiade ».

TLF : *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du xixe et du xxe siècle (1789-1960),* Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, 1364 p.

Table des matières

REMERCIEMENTS 3

SIGLES ET ABREVIATIONS 4

TABLE DES MATIERES 5

INTRODUCTION 11

Texte et sexe : une lecture qui laisse à désirer 11
Une érotique de la lecture 11
Une lecture : La Mala Noche et la conception gracquienne de l'érotisme 13
Un indicible : la scène sexuelle 14
Une érotique de l'insaisissable 15

Erotique et négativité : une piste aporétique ? 17
Modernité gracquienne et écriture du secret et de l'impossible 17
De l'érotisme à l'érotique gracquienne 18

Le corpus : corps du texte/ place du sexe 20

Lecture critique de la « provocation au désir » 24
Un avatar du Désir : la figure féminine 26
Un érotisme secondaire ? 29

Pente de lecture : lecture d'une aporie érotique 31

PREMIERE PARTIE POETIQUE DE L'EROTISME GRACQUIEN : DISPARITION ET RAVISSEMENT 34

Chapitre I. Structures narratives : l'escamotage de la scène érotique. Un érotisme du ravissement. 37

A. Une narration comme tétanisée par la représentation de la sexualité. 38
1. Un corpus réduit et assez traditionnel. 38
a. Un usage réduit du récit. 38
b. Une place marginale dans la narration. 40
c. Un érotisme traditionnel et déceptif : une narration essentiellement masculine et univoque. 43
2. Un érotisme subordonné à la représentation d'un désir qui excède le désir sexuel. 46
a. Les scènes d'amour, une propédeutique guerrière. 46
b. Les scènes d'amour, comme contrepoint de l'expérience de mort 49

B. « Un passage à vide » : une scène sexuelle désexualisée. 51
1. Le modèle du Rivage des Syrtes. 51
2. La scène sexuelle ou la séquence inaccomplie. 54
a. Au Château d'Argol ou le traitement elliptique du viol de Heide. 54
b. Un beau Ténébreux : au seuil de la chambre. 57
3. Un cas particulier : Un Balcon en forêt, roman érotique. 58

C. Pour une redéfinition de la secondarité. 60
1. Virtualité de la rétrospection et du fantasme. 60
a. La Presqu'île ou l'écriture de l'attente amoureuse. 61
b. « Le Roi Cophetua ». 64

c. Le rêve de pendaison de Grange dans Un Balcon en forêt et sa fonction narrative. 64
2. Voix narratives diffractées dans *Au Château d'Argol.* 65
3. Une expérience secondaire car déceptive. 67

Chapitre II : Les composantes de la fiction. Un cadre érotisé par le sublime mais évidé de substance. 70

A. Un cadre spatio-temporel fortement érotisé par le sublime. 70
1. L'espace érotique : la chambre et ses avatars. 70
a. La chambre, lieu du féminin et de la sexualité. 70
b. Le couloir menant à la chambre. 74
c. Un lieu dramatisé et théâtralisé. 75
2. La temporalité érotique : fonction intensificatrice de l'entre eux deux. 77
a. Le « rendez-vous de nuit » : une temporalité dramatisée. 77
b. Une temporalité de l'imminence. 80
c. La vacance, la marge et le hors-temps. 83
3. Le huis-clos béant de l'entre eux deux : l'espace-temps érotique et la cristallisation contraires. 85
a. Entre eux deux. 86
b. Topos érotique de l'insularité : sexualité et sacralité 86
c. Théâtralité de l'ombre et de la lumière 88

B. Une rencontre aporétique et impossible : face à face et menace de dilution dans l'Autre. 90
1. Séparation masculin/féminin : ordre du masculin, ordre du féminin. 90
2. Déconstruction du motif du couple. 91
a. Trio du « Roi Cophetua », envers du trio d'Au Château d'Argol ? 92
b. Grange, Mona, Julia. 95
c. Vanessa, Aldo, Aldobrandi. 97
d. Simon, Irmgard, la presqu'île. 98
3. Le problème de la coïncidence des désirs. 98

C. Des personnages à distance : le masculin et le féminin, sujets et objets du désir 101
1. Le personnage masculin, personnage érotique ? 101
a. Des « transparents ». 101
b. Virilité et angoisse de l'impuissance. 103
c. L'œil et l'étoile : la représentation du désir masculin. 106
2. Le personnage féminin : « une énigme pure ». 108
a. Un inconnaissable, source de désir et d'angoisse : incertitude identitaire. 110
b. La femme fatale et désirée : Heide, Irène. 112
c. Mona, personnage naturel et syncrétique. 115

Chapitre III. Un imaginaire stéréotypé et obsessionnel : l'érotisme funèbre. 118

A. La représentation d'un irreprésentable : la mort. 118
1. Kéré, la troisième, celle qui aime et se tait. 118
a. La femme-la mort. 120
b. Le mutisme de la sans-nom. 121
2. De Kère à Chaos : béance originelle, indistinction, confusion, informe. 127
3. Féminité, ambiguïté : incarnation de la pulsion de mort. 128

B. Le rapport sexuel : une expérience existentielle angoissante. 129
1. Perception du corps désiré : importance de la pulsion scopique. 129
a. La silhouette. 129
b. La nudité érotisée : du blason à la fétichisation du corps. 131
c. La féminité vue de près : un corps-monde. 132
2. Pénétration et possession : désexualisation du rapport sexuel *via* sa naturalisation. 135
a. La sexualité comme fusion, fonte. 135
b. La sexualité comme perte et dépossession de soi. 136

c. Le don sans contrepartie et la question du rapport de forces. 136

C. Eros et Thanatos : une ambiguïté isotopique et stéréotypée. 139
1. Deux versants d'une même pulsion. 139
a. Le motif du jeu d'échec. 139
b. A la place du mort. 141
2. Un érotisme sombre. 142
a. Proximité avec Georges Bataille, l'érotisme surréaliste. 142
b. Affleurement de la violence 145
2. Eros et transgression. 148

DEUXIEME PARTIE UNE EROTIQUE ECTOPIQUE : DEPLACEMENT DE LA SEXUALITE DANS LA TEXTUALITE. 153

Chapitre I : Une sexualité déplacée : de l'érotisation du corps au décor érotisé. 157

A. L'appel à l'à-côté érotique : la nature « déplacée » de la sexualité. 157
1. A l'origine du déplacement : scandale et monstration. 157
a. Le scandale. 158
b. La monstration : théâtralisation et ritualisation. 160
2. Dynamique du déplacement. 163
a. Dynamique du vide et de l'à-côté. 163
b. Voisinage : continuité, contiguïté, envers, enchâssement. 164
c. Pouvoir de surgissement. 166
3. A*phantos* du langage : partir sur les routes. 167
a. L'aphantos du langage. 168
b. Dire l'indicible ; formuler l'ineffable. 168

B. Dévoiement géographique : une poétique du dé-corps. 169
1. Frontière poreuse dedans/dehors. 169
2. Déplacement géographique : déclinaison et dévoiement du sexe et de la génitalité 175
3. Un corps défait : réversibilité des chaînes métaphoriques. 187

C. Un corps métamorphique, pulvérisé, disséminé. 189
1. L'ilve bleue, principe de dissémination du sexuel dans le texte. 189
2. Une écriture troublante du rapport. 191
a. Prolifération d'un indécidable. 191
b. Le sens entre saturation et indicible. 192
3. Gracq manipule … la langue. 193
a. Une abstraction de la sensualité... 193
b. …reversée dans la langue. 194

Chapitre II Ecriture Autre ou la sexuation de l'écriture. 197

A. La glissade et la tangence. 197
1. Friction : effleurer, caresser, frapper. 197
2. Trois expériences de la jouissance : la glissade et la tangence. 198
a. La descente en luge. 199
b. Du vagabondage automobile de Simon : intermittence. 202
c. … au voyage en automobile d'Aldo et Vanessa. 203
3. Un texte qui orchestre le frôlement. 204

B. …Une poétique du corps à corps (halètement, frottement, palpitation). 205
1. La logique sensuelle des mots. 206
a. La tangence des mots et des images. 206

b. La fonction érotisante de l'italique. 207
2. Intermittence et syncope dans les dernières fictions (une mimétique du rapport). 209
a. La Route, l'impasse comme expression d'un impossible. 209
b. Intermittence et clignotement dans La Presqu'île. 210
c. Présence-absence dans « Le Roi Cophetua ». 212
3. Battement pulsionnel et dissonance. 213

C. Enjeux de l'écriture érotique. 218
1. Jubilation scripturale. 219
2. Ecriture érotique, une jubilation esthétique. 220
a. Le corps du texte. 221
b. « L'embellie tardive ». 222
3. Le corps de la mère : la forme d'une matrice. 225

Chapitre III : Une érotoscopie : le mirage de l'Autre. 229

A. L'œil, organe sexuel. 229
1. Pénétration et voyeurisme : la tentation de l'effraction. 230
2. Regards sur le sommeil et visions oniriques. 233
3. Le regard comme substitut à la pénétration. 236
a. Au Château d'Argol 236
b. Le Rivage des Syrtes 237

B. Métamorphose de l'écriture du Désir : la béance de la métaphore. 237
1. Presque : hiatus, déhiscence. 237
2. A perte de vue ? 241
a. L'érotisme louche de « La Route ». 241
b. L'orage. 243
c. Les moyens de l'indécidable. 245
3. Métamorphose de l'écriture du Désir : les yeux grands ouverts. 247

C. Rencontrer l'Autre. 248
1. Voyeurisme : le sexe sans la rencontre. 249
a. L'altérité menaçante ou l'impossible de la rencontre. 250
b. L'évacuation du conflit. 251
c. Mise à l'écart progressive de l'Autre : médiatisation et absence. 253
2. La spatialisation comme altération. 253
3. La spécularité. 255
a. Le portrait de Piero Aldobrandi. 255
b. « Le Roi Cophetua ». 259

TROISIEME PARTIE LE TEXTE GRACQUIEN, LIEU DE TOUCHE DE DEUX JOUISSANCES AUTOEROTIQUES 261

Chapitre I Jouissance de l'œil : du regard au corps à corps. 264

A. Figures de lecteur : une autoérotique. 264
1. Face au monde : un rapport autoérotique. 264
2. Face au tableau -miroir : de l'errance de l'analyste à l'autoérotisme de l'interprétation. 266
a. La mala noche : l'œuvre d'art fantasmée. 267
b. Le tableau de la salle à manger. 271
3. Une contemplation ambivalente. 274
a. …et déceptive. Au Château d'Argol, « La Chambre ». 274
b. …ou transgressive. Le Rivage des Syrtes, « le portrait de Piero Aldobrandi ». 275

B. Le lecteur gracquien : un herméneute comme Dupin… Une approche autre/louche. 276
1. qui aurait l'esprit assez mal tourné … ou le regard /dépravé. 277
2. Un exemple : lecture « louche » de l'incipit de la Presqu'île. 279

C. La jouissance herméneutique est présentée comme une jouissance autoérotique. 284
1. Entre perte … 285
2. Et ressaisie. 288

Chapitre II La « cochonnerie de l'écriture » 292

A. La dérobade érotique. 293
1. La lettre volée et le plaisir du déchiffrement. 293
2. Un rapport ambivalent au lecteur : une dialectique attraction/répulsion. 298
3. Dimension libidinale du rapport auteur / lecteur : le texte comme point de touche. 302

B. Le texte comme lieu du « *rendez-vous »,* avec le lecteur, la langue, l'autre 304
1. Une jouissance de part et d'autre du texte. La mise en fiction dans Au Château d'Argol. 305
2. « Le Roi Cophetua » : une double expérience extatique de l'époché. 307
3. Une érotique en miroir. 308
   a. Expérience du lecteur : de l'époché à la perte du sens. 310
   b. Expérience de l'auteur : le rendez-vous déjoué avec l'Autre. 312

C. De l'époché à l'aporie : un accès à la jouissance coupé de la génitalité. 313
1. La Route emblème de l'écriture aporétique. 313
   a. De l'écriture de l'impasse à l'aporie de l'écriture. 313
   b. Paradoxe de la « via rupta » : une voie aporétique. 314
2. L'aporie de la fiction : de « La Route » aux autres fictions. 315

Chapitre III De quoi le sexe est-il le nom ? 318

A Entre, écriture de l'antre : la chambre vide du texte (matrice et tombeau) /exhibition du littéraire. 318
1. Une « maïeutique des signes » : une écriture en creux. 318
2. De la lettre au corps ; du corps à la lettre. 322
3. Dérision et évidement. 323

B. Un rapport « entre autres » : incorporation, invocation. 326
1. La traduction comme mélange des voix : l'expérience de Penthésilée. 327
2. Incorporation dans l'intertextualité : assimilation de l'Autre. 330
3. Ecriture critique : Autre comme objet du discours. 335

C. Le texte gracquien a-t-il un sexe ? Du tissu à l'hymen. 337
1. De l'accès à une écriture féminine… 338
2. à la virilité textuelle… Le père est. 341
3. Logos spermatikos : limen et l'hymen. 344

CONCLUSION 349

Un centre insaisissable : béance et cerne de l'érotisme 349

Du sexe au texte : déplacement et conversion 351

Une érotique du texte 351

Une lecture spiralée, solution à l'aporie initiale 352

BIBLIOGRAPHIE 355

I. Bibliographie primaire **355**
1. Corpus principal : œuvres de Julien Gracq 355
2. Œuvres citées à titre de référence 355

II. Bibliographie secondaire **356**
1. Usuels et ouvrages de référence 356
a. Dictionnaires 356
b. Grammaire et linguistique 357
2. Critique gracquienne 358
3. Etudes littéraires, historiques, anthropologiques 368
4. Œuvres citées à titre de référence 374

ANNEXES 377

ANNEXE I **378**

ANNEXE II **379**

ANNEXE III **380**

ANNEXE IV **381**

JULIEN GRACQ, SEXE ET TEXTE. LECTURE D'UNE APORIE EROTIQUE. 384

Introduction

> *Le visage enfoui, tourné du côté de la nuit, regarde quelque chose que l'on ne voit pas ; la posture est celle indifféremment de l'effroi, de la fascination ou de la stupeur. Il y a l'anonymat sauvage du désir, et il y a quelque tentation pire dans cette silhouette troussée et flagellée, où triomphe on ne sait quelle élégance perdue, dans ce vent brutal qui plaque le voile sur les yeux et la bouche et dénude les cuisses*[2].

Texte et sexe : une lecture qui laisse à désirer

Une érotique de la lecture

Pour Julien Gracq, il existe un « ange gardien de nos lectures, si grand, si expéditif économiseur de notre temps[3] », qu'il nous guide, pour ainsi dire amoureusement, dans le choix de nos lectures. L'idée d'une relation érotisée du lecteur à l'œuvre est formulée comme une loi littéraire dans les *Carnets du grand chemin* :

> tout volume mis dans le circuit semble être le lieu d'une émanation sui generis qui guide vers lui en aveugle, toutes antennes alertées, un certain public et en écarte un autre, par l'effet d'une étrange sexualité littéraire[4].

Au moment même où il ouvre le livre, le lecteur de Gracq noue une relation érotisée au texte : l'édition Corti impose d'en prendre physiquement possession et, en en rognant plus ou moins bien les pages, d'en faire un objet unique, qui « laisse à désirer »[5]. Notre étude se veut le fruit de notre rencontre avec le texte gracquien, placée sous le signe de la séduction, y compris au sens étymologique du terme, de déroute. Pour Julien Gracq, « si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe[6] ». Il déplore d'ailleurs que le roman contemporain soit devenu « de tout repos » au point de n'être même plus interdit aux jeunes filles, ayant « perdu corps et biens ce qui précipitait le lecteur sur son coupe-papier et lui faisait dévorer les pages, ce qui faisait de naissance son venin et sa vertu, sa force agitante, et même sa seule vraie possibilité

---

[2] Julien Gracq, « Le Roi Cophetua », *La Presqu'île*, Paris, Corti, 1970, p. 215.
[3] Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, *Œuvres complètes*, *II*, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, 1989, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1080.
[4] *Ibid*., p. 1081.
[5] C'est Raphaël Baroni qui commente le choix des édition Corti et le refus par Gracq du format de poche en soulignant la symbolique des livres à rogner, parlant de « petit rituel de défloration livresque » de livres dont la finition « laisse à désirer », « Presqu'une île », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, F. Wagner (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 157.
[6] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *Œuvres complètes*, *II*, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, 1989, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 680-681.

révolutionnaire, et qui s'appelait *provocation au désir* – à tous les désirs[7] ». Jean–Louis Leutrat [8] partage aussi ce point de vue et conclut son chapitre sur une citation de Roland Barthes reliant lecture et expérience corporelle : « Dans la lecture, Roland Barthes l'a écrit, 'tous les émois du corps sont là, mélangés, roulés : la fascination, la douleur, la volupté ; la lecture produit un corps bouleversé'[9] ».

Cette forme de « perdition », de trouble, de bouleversement que l'on peut ressentir à la lecture des dernières fictions gracquiennes[10] éveille une *libido sciendi* qui répond à la nature fascinante[11] du texte gracquien, au *sfumato* qui épaissit le mystère de son écriture et en fait un véritable *carmen*, à la fois poésie et enchantement[12] : la lecture gracquienne suscite le désir, et « toute critique est mue par l'envie de « tirer l'affaire au clair »[13]. Il ne s'agit pas d'un hasard, ni d'une simple intuition de lecture, si subjective qu'elle ne puisse constituer le point de départ d'une herméneutique : « Gracq vise en dernière instance une érotique de la lecture, qui fonde le sentiment esthétique[14] », la lecture ne relevant selon Gracq que « du principe de plaisir ». Dans son œuvre, c'est plutôt la fiction qui dérobe et dévoile. « Une des dimensions de la quête est une herméneutique insistante et truquée : le sens fuyant, miroitant, imminent, nourrit le désir de lire[15] ». Qui plus est, Ruth Amossy, dans son étude sur le *Rivage des Syrtes*, identifie, elle aussi, une « érotique de l'herméneutisme[16] » et considère le réseau analogique comme « projection du Désir » et « l'analogie gracquienne comme pratique de la séduction[17] ». C'est donc le mystère, le magnétisme de l'écriture gracquienne qui est à la fois l'origine et l'objet de cette étude, désir d'approcher l'objet du désir gracquien, « objet petit *a* » autour duquel l'œuvre ne cesse de tourner.

---

[7] *Lettrines*, *O.C. II*, *op.cit.*, p. 195.
[8] Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, Seuil, collection « Les Contemporains », Paris, 1991.
[9] Roland Barthes, *Essais critiques IV : le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1964, p. 25.
[10] Les nouvelles contenues dans le volume intitulé *La Presqu'île*, « La Route », « La Presqu'île », « Le Roi Cophetua », *op.cit.*
[11] D'après Pascal Quignard, « le désir fascine. Le *fascinus* est le mot romain pour dire le *phallos* », *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 75.
[12] Cette impression semble d'ailleurs partagée, au vu de certains titres critiques, comme *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, Paris, Corti, 2004, de Michel Murat ou encore *Julien Gracq : l'écrivain et les sortilèges*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, de Clément Borgal.
[13] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent*, p. 131.
[14]Elisabeth Cardonne Arlyck, « Lectrice de Gracq », *Julien Gracq 2 : « Un écrivain moderne »*, Rencontres de Cerisy, 24-29 août 1991, M. Murat (textes réunis par), P. Marot (éd.), Paris, La Revue des Lettres modernes, Paris, p. 45-62.
[15] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 123 à 131.
[16] Ruth Amossy, *Parcours symbolique chez Julien Gracq. Le Rivage des Syrtes*, Paris, Cdu-Sedes, 1982, p. 72-73.
[17] *Ibid.*, p. 123.

Bien loin de la nature pleine et roborative de certaines œuvres[18], et que certains critiques, comme Maurice Blanchot[19], ont pu lui reprocher dans ses premières œuvres, l'érotique gracquienne sidère au contraire par la saturation de l'indicible, par la place faite à la négativité : la scène érotique, c'est-à-dire représentation de désir sexuel, écrit la relation sexuelle sans la représenter, guide le regard du lecteur vers une profondeur, vers pire, mais qui n'est pas écrit. C'est ce qui fait, à mon sens, le charme indicible de « La Mala Noche[20] », représentation de corps féminins érotisés dans leur surgissement, leur mouvement et leur duplicité, comme si la thématisation du désir permettait de le cristalliser, métonymiquement, comme forme exemplaire et matricielle.

La mise en abyme de cette représentation de la féminité semble secréter l'érotisme, — qu'elle produit et cache simultanément — lumière noire[21] oxymorique et métaphorique du « caché-dévoilé » à l'œuvre dans le texte. Peut-être cette impression érotique est-elle justement issue du silence autour de l'interdit du texte : « cette tentation pire »[22] qu'on ne peut dire, vers lequel les femmes figurées semblent inviter le narrateur et lecteur à porter leur regard. Le texte vaut alors plus pour ce que Gracq ne dit pas que pour ce qu'il dit, pour ce « quelque chose qu'on ne voit pas » plus que pour ce qu'il montre, pour cette « tentation pire » indéfinie, pour le manque à (sa)voir donné au lecteur, pour la ligne de fuite qui crée la profondeur de champ du texte. Il écrit le mystère, « l'infracassable noyau de nuit[23] » de la féminité, et ce qui ne se dit pas : l'érotisme, la sexualité. Une sorte de trou noir originel[24] : la mort, le sexe, la création, l'objet du désir. Mais le désir, c'est d'abord le manque, la négativité, l'absence, la possibilité et son impossibilité, la maîtrise et la perte. Gracq écrit la fascination pour « l'inconnu » et la

[18] C'est d'ailleurs ce que Julien Gracq reproche à Marcel Proust : dans « Proust considéré comme terminus », il multiplie les images, souvent péjoratives, qui illustrent la nature pleine, compacte, dense de l'œuvre proustienne : « masse foisonnante », qui semble sur le point de prendre « comme moment à l'autre comme une gelée », elle consiste en « une coulée verbale » qui laisse « la production imaginative du lecteur […] privée d'air et privée de mouvement par la jungle étouffante d'une prose surnourrie » : bref, elle est « une nourriture beaucoup plus qu'un apéritif », *En lisant en écrivant, O.C. II, op.cit.*, p. 626-628.
[19] En particulier à propos d'*Au château d'Argol*, Paris, Corti, 1938.
[20] Dans le récit intitulé « Le Roi Cophetua », dernière fiction gracquienne, *La Presqu'île, op.cit.*
[21] Octavio Paz, *La Flamme double : amour et érotisme, Paris, Gallimard, 1994*, p. 29 : « Eros est solaire et nocturne : tous le ressentent mais rares sont ceux qui le voient. Il fut aux yeux de son amante Psyché une présence invisible pour la même raison que le soleil est invisible en plein jour : par excès de lumière. Le double aspect d'Eros, lumière et ombre, cristallise en une image mille fois répétée par les poètes de l'Anthologie grecque : la lampe allumée dans l'obscure chambre ».
[22] « Le Roi Cophetua », *op.cit.*, p. 215.
[23] L'expression est d'André Breton.
[24] Octavio Paz réfléchit à cette question de l'origine et de sa représentation dans La *Flamme double : amour et érotisme* et évoque l'idée du trou noir (p. 163) et du « moteur immobile » aristotélicien (p. 162).

« volonté de savoir[25] ». Son texte voile et dévoile, tourne autour de ce qu'il sécrète : le secret, l'érotisme, la sexualité.

La « *Mala noche* » me semble en outre particulièrement emblématique de la conception gracquienne de l'érotisme en littérature :

> Livres érotiques. Ils pleuvent de toutes parts par le temps qui court. Aucun de leurs auteurs ne semble s'aviser une seconde de la règle d'or de son art, qui est qu'en une telle matière, poétiquement, il n'y a que le premier pas qui compte, et même pas le premier pas : le premier geste, le premier regard, transgresseur. Passé la sensation du feu glacé sur la peau, du vent froid et brûlant, pareil à celui qui court au ras du sol devant un tremblement de terre, du seuil franchi dans l'étranglement de gorge, il n'y a plus rien – plus rien dont la plume puisse faire usage. Mais où es le souffleur bénéfique que ces auteurs devraient payer pour leur répéter sans cesse à l'oreille :
>
> …Enough, -no more
>
> T'is not so sweet now as it was before[26]?

Le « discours de maître », la posture critique de Julien Gracq dans ce passage me paraissent tout d'abord très signifiants : émettant une critique envers les « tenants de la littérature érotique », il adopte une attitude ambiguë. Il se présente comme n'appartenant pas à ce courant, qu'il a tendance à mépriser (il s'agit d'une sorte de sous-littérature, ou de littérature de moindre qualité) et en même temps comme un expert, qui maîtrise l'*ars erotica* au point d'en proposer une sorte d'art poétique (il applique les règles qu'il dénonce tout en les énonçant). Cette première ambiguïté fait écho à une attitude ambivalente face à l'érotisme, dont il est à la fois proche et éloigné. Il énonce cependant le principe d'une poétique érotique : fondée sur l'économie de moyens et la négativité, faisant de la scène érotique un indicible. Il définit l'érotisme par la transgression, réduisant son expression à la suggestion, l'impulsion. Cette conception de l'érotisme correspond à ce que la critique gracquienne a identifié comme écriture du Désir. Cependant, il ne faut ni oublier tout le pan négatif — et toute la modernité de cette conception —, ni éluder le paradoxe auquel il aboutit : l'œuvre fictionnelle se révèle éminemment érotique en ne faisant sur cette voie que le premier pas.

Un indicible : la scène sexuelle

Une difficulté semble inhérente à l'écriture érotique, et paraît même participer de son essence : le sujet est intrinsèquement évanescent ; il se dérobe. L'irreprésentable du rapport

[25] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, tome I, Paris, Gallimard, collection « Tel », n°248, 1976.

[26] Julien Gracq, « Littérature », *Lettrines 2*, *O.C. II*, *op.cit.*, p. 319. Bernild Boie note le détournement ironique d'un vers du *Soir des rois ou Ce que vous voudrez* de Shakespeare (acte I, scène 1, v. 7-8). « Assez ! pas davantage ! Ce n'est plus aussi suave que tout à l'heure ? », *ibid.*, p. 1387-1388.

sexuel serait donc présent dans le texte gracquien, et l'indicible, consubstantiel à son écriture érotique. C'est cette part essentielle de négativité et de paradoxe qui fait de l'érotisme gracquien une érotique : la représentation de la sexualité touche à l'écriture et à l'esthétique de l'œuvre, à la dynamique textuelle :

> il [l'érotisme] est ce autour de quoi tourne le discours sans jamais l'atteindre. Un centre de gravité aveugle et aveuglant. […] Dès lors, la représentation ne cesse de réfléchir ce qui lui fait défaut. Si le sexe peut s'inscrire dans le texte, c'est en négatif ou de biais, sous la forme de ce qui lui échappe ou dans le glissement même des métaphores. On peut en revanche écrire le désir et décrire la vacance, comme on décrit un cercle, où il s'alimente. Le texte et le désir apparaissent alors tendus vers un même objet. Et cet objet n'est autre que la dérobade de l'objet[27].

De même que le sexe alors ne peut être représenté que par quelque artifice qui le masque et le montre en même temps, — qui le montre parce qu'il le masque —, la marque du sexe dans le texte […] prend la forme de l'ellipse, du silence. Le sexe est la limite contre laquelle le texte vient buter[28] ». La négativité érotique, l'évitement de la scène sexuelle semblent constants chez Gracq : « L'écriture de Gracq est amoureusement tétanisée par le ' lâcher des monstres de Maldoror '[29], comme si Gracq non seulement « jouait » à dire l'indicible[30], dire ce que l'on ne peut dire.

Une érotique de l'insaisissable

Ce constat, qui amène à considérer comme aporétique la question de l'érotisme gracquien, me semble paradoxalement fructueux : c'est justement ce choix d'écriture que je me propose d'étudier : non l'éviction de l'érotisme de son œuvre, mais plutôt l'écriture de l'absence d'érotisme, autrement dit, sa présence-absence. « Cette limite n'est pas une impasse. C'est plutôt un tremplin, sur lequel le texte rebondit et s'élance[31] ». C'est finalement l'existence de la négativité au cœur du texte, cette forme de défaillance, de gaucherie, qui est érotique : béance, faille, secret. Car Julien Gracq semble non pas éviter la scène sexuelle, mais plutôt l'écrire pour l'évider, en exhiber le manque. C'est ce qui, à mon sens, constitue toute l'originalité de

---

[27] Yves-Charles Grandjeat, *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, Presses universitaires de Bordeaux, collection « Lettres d'Amérique(s) », 1998, p. 8-14.
[28] *Ibid.*
[29] Pierre Michon, « Une littérature de l'attente », *Magazine littéraire* n° 465, juin 2007, p. 36.
[30] Cet indicible, Gracq est d'ailleurs en mesure de l'aborder plus frontalement et plus crûment, lorsqu'il en est lui-même « à distance ». C'est le cas dans sa traduction/adaptation de *Penthésilée* de Kleist en 1954, comme le remarque Michel Murat : « Pour l'écrivain, dans ses sujets plus qu'ailleurs, le problème essentiel est celui de la justesse de ton (…). Lorsqu'il s'agit d'émotions extrêmes, la bonne distance pour Gracq est celle de la traduction », *L'Enchanteur réticent*, *op.cit.*, p. 79. Il étudie d'ailleurs, dans son étude sur *Le Rivage des Syrtes*, l'indicible, d'un point de vue rhétorique.
[31] Yves-Charles Grandjeat, *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, *op.cit.*, p. 8-14.

l'érotique gracquienne : oxymorique, l'érotique gracquienne associe négativité[32] et « saturation figurale[33] » et crée la dynamique scripturale :

> Et du coup, ce qui est sexuel chez Gracq, ce n'est pas la figuration du désir, mais tout le reste. Le sexuel est présent chaque fois qu'il n'est pas nommé, c'est-à-dire presque tout le temps. Son énergie est comme vaporisée dans l'écriture et il vient se loger jusque dans le plus menu détail[34].

Pierre Michon nomme cette érotique « stratégie du dilatoire », rappelant sa proximité avec le texte qu'il nomme « pornographique ». L'exemple de l'ilve, plante poétiquement sexuée, association de masculin et de féminin, vient à l'appui de l'argument, comme une sorte d'emblème du style gracquien[35]. Car, si le Désir est le moteur de l'écriture gracquienne, le pan érotique est finalement loin d'être anecdotique : pour Bernard Vouilloux, « la poétique aurait sa loi dans le désir, y compris en sa dimension libidinale[36] ».

Le paradoxe, l'ambiguïté, l'étrangeté du texte gracquien s'instaurent donc *via* un jeu dialectique de présence-absence de l'érotisme et de la sexualité, consubstantiel à l'écriture de Julien Gracq pour qui « rien non plus ne peut remplacer ce mode de présence-absence qu'est la fiction[37] » : d'une part, une écriture qui emprunte les codes de la littérature érotique tout en étant désexualisée ; d'autre part, la sexualisation de l'écriture « autre », en particulier du paysage. Guillaume Pajon fait de la dialectique présence-absence une manifestation du désir et le moteur des récits gracquiens. Il y voit l'origine de l'érotisme : « la tension érotique naît de cette friction entre présence et absence[38], ». Le désir s'exprime dans l'entre-deux, au cœur de la dialectique, puisque « l'érotisme amoureux gracquien hésite donc toujours entre l'absence qui suscite et la présence impérieuse qui s'impose[39] ». L'érotisme existe donc bien dans une forme de négativité. Selon lui, c'est l'écriture, et plus particulièrement la métaphore, qui matérialise l'absence dans le fantasme : « cette absence qui prend corps semble même

---

[32] Patrick Marot valorise les critiques qui ont mis en lumière « la négativité de l'écriture gracquienne », sa modernité », dans « Julien Gracq et le surréalisme, *Œuvres & Critiques*, 18 (1-2), 1993, p. 134. Il cite en particulier Anne Fabre-Luce, qui a formalisé « la négativité de l'écriture gracquienne conçue – à travers l'évidement de tous les thèmes – comme un effondrement des mythes de l'écriture convoqués et annulés par la métaphorisation inépuisable du discours », « Julien Gracq et le surréalisme : une dynamique du deuil », *Revue des Sciences humaines*, n°184, 1981, p. 145.

[33] Mar Garcia, « La dimension scripturale de Julien Gracq : de la saturation figurale à l'indicible *Les Chemins du texte, I : Literatura, II : linguistica, traduccion y didactica, historia*,garcia-Sabell Tormo, Teresa et *al*., Santiago de compostela : Universidad de santiago de Compostela, 1998, p. 209-218.

[34] Pierre Michon, « Une littérature de l'attente », *Magazine littéraire* n° 465, juin 2007, p. 35-36.

[35] Bernard Vouilloux définit le style gracquien comme « tension différée, rétention jouissante », « Le tableau dans la crypte », *Julien Gracq 2 : « Un écrivain moderne », (éd.),* Rencontres de Cerisy, 24-29 août 1991, *Paris, La Revue des Lettres modernes, 1994*, p. 202.

[36] Bernard Vouilloux, *ibid*., p. 201-218.

[37] *Entretiens*, Paris, Corti, 2002, p. 79.

[38]Guillaume Pajon, « Présences et absences dans La Presqu'île et Un Balcon en forêt : une dialectique féconde », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en Forêt, La Presqu'île, op.cit*., p. 98.

[39] *Ibid.*

constituer un véritable *topos* du discours lyrique[40] » Il identifie enfin le terme récurrent de « silhouette » comme « zone de désir potentiel[41] », point nodal de l'érotique.

C'est cette bipolarisation de l'écriture qui crée la tension du désir, et qui magnétise le texte par le manque et le déplacement : Gracq, comme tout artiste, « a parfaitement conscience de la négativité creuse et essentielle de la littérature[42] ». L'érotisme serait la source du mystère à l'œuvre, sorte de palimpseste, d'érotique cryptée, que révèlent la psychocritique et la poétique. Jean-Pierre Richard[43] étudie par exemple dans un paragraphe du *Rivage des Syrtes*[44] la libidinisation de l'écriture du voyage et analyse la relation érotique entre Aldo et Vanessa comme un rapport égalitaire qui substitue l'englobement à la pénétration. Pierre Jourde[45] révèle la charge sexuelle du portrait de Piero Aldobrandi, révélant que la sexualisation du portrait est le moteur du sens. Bernard Vouilloux le démontre dans l'analyse d'un passage précis d'*Un Beau Ténébreux* dans lequel il voit à l'œuvre une « poétique de l'incarnation ».

Erotique et négativité : une piste aporétique ?

Modernité gracquienne et écriture du secret et de l'impossible

Autrement dit, Julien Gracq braque les yeux de son lecteur sur ce que l'un ne peut pas voir et que l'autre ne peut pas dire. Lecteur et auteur se trouvent, au moins provisoirement, dans la posture que décrit Gracq au moment de sa découverte de la sexualité par la prostitution : « Vis-à-vis d'elle, je suis toujours demeuré sur ce même seuil où je restais cloué sur le quai de la Fosse : effrayé, sordidement ébloui, obscurément fasciné[46] ». Cette posture de la « bouche bée[47] », de la suspension du discours, participe de la modernité de l'œuvre gracquienne. Il est, chez Gracq, une forme d'impossibilité à dire. Entre fascination, sidération pour le sexe[48], et difficulté définitoire, l'érotisme comme l'expression « littérature érotique » semblent des formules vides de sens, comme si leur évidence apparente les évidait justement de leur sens. Éric Benoit souligne cette affinité du texte érotique et du silence, de la poésie et de la paralysie

---

[40] *Ibid*.
[41] *Ibid*.
[42] *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 50.
[43] Jean-Pierre Richard, « A tombeau ouvert », *Microlectures*, tome I, Paris, éditions du Seuil, 1979, p. 257-283.
[44] « Bien plus que la perspective de la fête (…) comme à une route dont on pressent qu'elle conduit vers la mer » », *Le Rivage des Syrtes*, Paris, Corti, 1951, p. 81-82.
[45] Pierre Jourde, « Le portrait de Piero Aldobrandi : *Sol niger in speculo* », *Littératures* n°27, 1992, p. 209-220.
[46] Julien Gracq, *La Forme d'une ville, O.C. II, op.cit.*, p. 836.
[47] Éric Benoit, « Écrire de ne pas écrire », *Modernités 35, Apories, paradoxes et autocontradictions. La littérature et l'impossible*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, Presses universitaires de Bordeaux, septembre 2013, p. 10
[48] Pascal Quignard propose cette distinction :
« Les Gorgones sont toujours représentées de face, comme le sexe féminin. Ce sont les sidérants.
Les Silènes sont toujours représentés de profil, comme le sexe masculin, Ce sont les fascinants », *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L, 1993, p. 96-97.

élocutoire[49], et ce, dès les débuts de la poésie lyrique, comme une manifestation du sublime. Il est quelque chose qui se tait au cœur de l'érotisme gracquien, et qui suscite tout autant la curiosité, l'excitation, l'inquiétude que la difficulté définitoire, tant il touche au silence, à la marge, à l'entre-deux, au désir qui ne dit pas son objet, mais en donne la direction.

De l'érotisme à l'érotique gracquienne

Dès son apparition dans la langue à la fin du XVIIIe siècle[50], l'érotisme désigne « le désir amoureux », en ce qu'il « touche à la sexualité[51] ». C'est le sens qui se fixe malgré diverses fluctuations connotatives[52] : le Grand Robert définit l'érotisme comme « ce qui a trait à l'amour physique, au désir et au plaisir sexuels » ; le Trésor de la Langue Française comme « tendance plus ou moins prononcée à l'amour (sensuel, sexuel), goût plus ou moins marqué pour les plaisirs de la chair ». L'érotisme désigne donc une conception de l'amour qui fait jouer une dynamique du désir et du plaisir liés au corps et à ses sensations : il implique donc un écart, une distance, avec la sexualité. Autrement dit, est érotique la sexualité, médiatisée, représentée[53], sublimée par l'imagination[54].

En ce sens, l'érotisme gracquien semble essentiellement procéder de « l'érotique-voilé » surréaliste, ambivalent comme « un jeu d'ombres et de lumières révélant la part diurne et la part nocturne de la vie charnelle[55] », dans son intention de « magnification du désir[56] ». Cette définition semble d'autant mieux convenir à l'esthétique gracquienne qu'elle contient une part de paradoxe, de contradiction, d'oxymore :

---

[49] Éric Benoit prend l'exemple d'un poème fragmentaire de Sappho pour illustrer la « prédilection de l'écriture pour une situation autocontradictoire » : Sappho exprime son impuissance à dire face à l'être aimé : « Dès que je te vois/ je reste sans voix/ et ma langue/ se brise ». « Ce poème d'ailleurs, ne nous est parvenu que fragmentairement, par bribes, en lambeaux, texte déchiré, texte troué de silences, sauvé de la perte grâce à la citation qu'en fait le pseudo-Longin dans son traité *Du Sublime*. L'impossibilité à dire a à voir avec une esthétique du sublime : c'est la situation d'un locuteur qui est *sub limine*, en deçà de la limite qui le sépare de ce qui est au-delà de la possibilité de dire (la passion, chez Sappho). C'est une expérience des limites du langage par le langage », « Ecrire de ne pas écrire », *Modernités 35, op. cit.*, p. 8.

[50] Selon la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, le terme « érotisme » est employé pour la première fois au sens de « désir amoureux » chez Restif de la Bretonne, en 1784, *Dictionnaire de l'Académie française,* 9ème édition, disponible en ligne, URL : http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/.

[51] C'est la définition de l'adjectif « érotique » dont il est dérivé et qui existait seul, jusqu'alors.

[52] Au XVIIIe siècle, le sens dérive jusqu'à devenir l'équivalent de « licencieux » pour reprendre au XIXe siècle une connotation péjorative dont atteste le dictionnaire Larousse : « goût marqué, excessif, pathologique, pour les choses sexuelles », Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes,* Paris, PCM, « petite collection Maspero », 1980, p. 55-57.

[53] Dans *La Flamme double : amour et érotisme, op.cit.,* p. 14, Octavio Paz définit l'érotisme comme « cérémonie, représentation », tout autant que « sexualité transfigurée : métaphore ».

[54] Denis de Rougemont étudie la dimension culturelle de l'érotisme, affaire d'imagination, de métaphorisation, de métamorphose du corps de l'autre dans *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972, réed. collection « 10/18 » n°34, 1993.

[55] Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique,* Paris, Seghers, 1989, p. 345.

[56] Dominique Rabaté, *Histoire de la France littéraire. Tome 3, Modernités : XIXe-XXe siècle*, volume dirigé par Patrick Berthier et Michel Jarrety, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige. Dicos poche, 2006, p. 122.

> l'érotique voilé est en même temps l'érotique dévoilé : c'est la lueur dévoilant le côté troublant de la chair dans un contexte où l'on ne l'attend pas. L'érotique-voilé comporte donc un dosage subtil de choses mises à nu, de choses suggérées et de choses tues. Son pouvoir excitant dépend de ce que l'on cache, de la façon dont on le cache et de l'ouverture faite dans ce caché pour le rendre perceptible[57].

L'érotisme ne serait donc pas seulement une isotopie fictionnelle de l'œuvre gracquienne, mais concernerait le fonctionnement du texte lui-même, irradiant l'écriture tout autant que la lecture. Nombreux sont les critiques[58] à avoir analysé le caractère autotélique de l'œuvre gracquienne, rapprochant la représentation de l'écriture de l'érotisme : ainsi Jean-Louis Leutrat[59] et Bruno Tritsmans [60] considèrent Mona comme figure de la poésie et de l'écriture. Pour Francine Dugast-Porte, la Route « se fonde dès son titre sur une allégorie de l'écriture, dans une série de métaphores que nous avons déjà évoquée – trait, ligne, coupure, suture, cicatrice[61] » ; or, à cette interprétation se superpose l'isotopie de la route comme représentation du rapport sexuel. Plusieurs articles[62] envisagent la rupture amoureuse et les errances du désir de Simon racontés dans « La Presqu'île » comme une métaphore conjointe du désir amoureux et de l'adieu gracquien au roman. Dans « Le Roi Cophetua », Marie-Sophie Armstrong[63] suggère l'équivalence entre la servante-maîtresse et la langue, *via* le rapprochement entre le motif de la flamme et le personnage de la femme. L'aller-retour au bureau de poste est interprété comme une renaissance à l'écriture et à l'activité créatrice, la montée du désir pour la servante-maîtresse coïncidant avec l'élan créatif du personnage : « c'est la préparation à l'acte d'écriture que la servante allégorise de manière saisissante, un acte d'écriture qui se résout métaphoriquement dans l'acte d'amour[64] ». Le départ précipité de La Fougeraie sonnerait alors comme « l'abandon métaphorique de l'écriture — un abandon difficile qui prend en réalité la forme d'une fuite [65]», et la nouvelle comme une réécriture du mythe d'Orphée et d'Eurydice.

---

[57] Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, *op.cit.*, p. 345.
[58] Patrick Marot affirme l'autoreprésentation de l'écriture et celle de la lecture dans l'œuvre de Gracq, et souligne l'importance de la notion de palimpseste « Mythe et écriture du roman », *Julien Gracq 2*, « Un écrivain moderne », *op.cit.*, p. 183-200.
[59] Jean-Louis Leutrat, « Traversée d'un livre : les métaphores et ses modulations », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, *op.cit*.
[60] « Livres de pierre, livres de brume. Des falaises de marbre au Balcon en Forêt », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île, op.cit*, , p. 89.
[61] Francine Dugast-Porte, « Autour de la Route : quelques pas dans la noosphère », *Lectures de Julien Gracq*, *Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, *op.cit.*, p. 140.
[62] C'est le cas de Sylvie Vignes, dans « Rêveries et dérives du conducteur solitaire », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, *op.cit*., p. 145-156 et d'Etienne Germe, « Le scenic railway de Monsieur Julien Gracq », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, *op.cit*., p. 107-116.
[63] Marie-Sophie Armstrong, « Le Roi Cophetua : les adieux de Julien Gracq à l'écriture fictionnelle », *Australian Journal of French Studies*, 32 (1), janvier-avril 1995, p. 77-92.
[64] *Ibid.*, p. 86.
[65] *Ibid.*, p. 87.

Le tableau de Burne-Jones représentant le roi Cophetua et la « *beggar maid* » prend là la valeur d'emblème, de « condensé de l'aventure scripturale gracquienne ».

Etudié dans « la Route » par Muriel Santamaria, le renoncement de Gracq à l'écriture fictionnelle, « au bord de l'impuissance scripturale », renforce aussi le lien entre écriture et sexualité : « il y a dans tout ce qui touche les productions de l'écriture poétique l'exigence d'une générosité quasi sexuelle, qui n'a aucune chance de pouvoir s'imiter à cinquante ans de distance[66] ». Fréquemment, Gracq souligne métaphoriquement l'attraction érotique de la littérature à son endroit, tout autant, semble-t-il comme auteur que comme lecteur : « Il y a dans tout ce qui touche les productions de l'écriture poétique l'exigence d'une générosité quasi-sexuelle[67] ». Ainsi Julien Gracq lui-même imprègne-t-il son métadiscours de la métaphore érotique, sexualisant son rapport à la littérature, et faisant de la relation au lecteur une entreprise de séduction.

Ce lien entre érotisme et art existe à l'origine même du mot, puisque l'ἐρώς associe pulsion de vie et création. Etudier l'érotisme revient donc non seulement à s'interroger sur la représentation du désir amoureux et de la sexualité, mais aussi sur le rapport entre le sexe et l'écriture[68]. *Eros,* dès sa figuration mythologique, associe l'amour et la puissance créatrice.

Le corpus : corps du texte/ place du sexe

Le texte est un corps, comme le rappelle Roland Barthes, un « *corps certain*[69] » :

> Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammarien (phéno-textuel) […][70].

Les œuvres fictionnelles font corpus autour de motifs très peu nombreux et récurrents, qui impliquent une relation désirante triangulaire, une femme qui se donne, le sexe étant considéré souvent comme une forme terrestre — « faute de mieux[71] » — du sacré. Le désir sexuel est soutenu d'autres désirs, celui de la transgression, de la mort, de la fusion dans le paysage.

---

[66] *En lisant en écrivant*, Corti, p.12.
[67] *Ibid.*
[68] Michel Leiris définit l'érotisme comme un « art de l'amour », une sorte d'esthétisation du simple amour charnel », dans « L'amour de la tauromachie », *Miroir de la tauromachie,* Montpellier, Fata Morgana, 1981, p. 45. André Breton, quant à lui, pose la proximité entre sexualité et poésie comme un fondement de la réflexion artistique : « Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir un rapport entre cette sensation (l'émotion poétique) et celle du plaisir érotique, et je ne trouve entre elles que des différences de degré », dans *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, rééd., collection « Folio » n°723,1995, p. 12-13.
[69] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte,* Paris, Seuil, collection « Points » n°135, 1973, p. 26.
[70] *Ibid.*
[71] « La Route », *op.cit*, p. 29.

Au Château d'Argol, première œuvre de Gracq, parue en 1938, est, aux dires même de son auteur, une œuvre de « tard-venu » à la littérature et une œuvre adolescente[72]. A ce titre, elle correspond à une période de « d'éréthisme littéraire[73] », métaphore qui éclaire à la fois le grand intérêt de Gracq pour les « grands intercesseurs » que sont les écrivains qu'il a lus, qui l'inspirent et dont on retrouve l'influence dans ce roman, et l'association entre littérature et érotisme. Même si Gracq met l'accent *a posteriori*, dans son « avis au lecteur », sur l'ironie avec laquelle il faudrait lire son roman, et qui tempère l'enthousiasme que l'on sent à l'œuvre, elle est une forme de « paroxysme poétique[74] », qui orchestre un érotisme inquiétant et fatal. Le cadre spatio-temporel est conforme à une certaine tradition, entre roman noir, romantisme et littérature érotique : un château isolé, le manoir d'Argol, et un temps de vacances, dans lesquels évolue un trio de personnages. Deux hommes, Albert et Herminien, polarisent la figure masculine comme double contradictoire, dans un jeu fatal d'attraction-répulsion, et une femme, Heide, sorte d'intermédiaire, de médiatrice, introduit de l'étrangeté au cœur du même et de l'autre : le désir triangulaire enclenche sa propre dramaturgie ; « la contagion d'une blessure sexuelle se propage, du « baiser » pris par Heide à Albert au viol de Heide et à la plaie d'Herminien, frappé par son cheval[75] ». L'érotisme est partout présent, et son magnétisme doit beaucoup à la surimpression de l'idée de mort, qui rôde tout autant que le Graal, en palimpseste.

A priori, le second roman de Gracq, *Un beau Ténébreux*, ne porte pas sur l'*éros* mais sur la mort, désirée par Allan. C'est ce choix du suicide qui sous-tend toute la fiction et en fait l'intérêt, pour une grande part. D'après Michel Murat,

> Le sujet du livre n'est pas Allan lui-même, mais la question dont il est porteur : la fiction permet de comprendre les effets que produit sur un groupe fermé la présence d'un être porteur d'absolu. Ce n'est pas la mort qui est désirée, mais la surhumanité momentanée que confère l'engagement pris avec elle[76] .

L'expression « beau Ténébreux », qui désigne Allan, réfère à la fois à Amadis de Gaule, chevalier devenu « Beltenebros » après une déception amoureuse, et au sonnet de Nerval, dans lequel le « Ténébreux » désigne « le Prince d'Aquitaine à la tour abolie[77] », connote les amours malheureuses. En ce sens, Allan peut être considéré comme « homme fatal », au vu de l'attraction ambivalente qu'il exerce tant sur les hommes que sur les femmes et par sa relation

---

[72] « En réalité, si j'ai été un lecteur plutôt précoce, j'ai été un écrivain plutôt retardé ! J'ai commencé à vingt-sept ans par *Au Château d'Argol*, qui était un livre d'adolescent », *Entretien de Julien Gracq* avec J. Roudaud, *O.C. II, op.cit.*, p. 1226, cité par Bernild Boie, *O.C. I*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, 1989, collection « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1126.
[73] *Lettrines* 2, *OC. II, op.cit.*, p. 294.
[74] Bernild Boie, notice d'*Au Château d'Argol, O.C. I, op.cit.*, p. 1127.
[75] Michel Murat, *Julien Gracq*, Ministère des affaires étrangères, ADPF, 2006, p. 17.
[76] I*bid.* p. 22.
[77] Bernard Boie le rappelle dans sa notice à *Un beau Ténébreux, O.C. I, op.cit.*, p. 1162.

à Dolorès, femme fatale elle aussi. Sa séduction est fondée essentiellement sur le pacte amoureux, énigmatique et ambigu qu'il a conclu avec elle : le choix du suicide. L'érotisme est donc présent en arrière-plan, lié au désir de mort : Christel, séduite par Allan, est prête à se donner, quelle qu'en soit la forme (sexe ou mort) ; cette possibilité d'abandon de soi séduit Gérard, sorte de double de Gracq. Au second plan, l'adultère d'Irène défait le couple qu'elle formait avec Henri.

Dans *Le Rivage des Syrtes*, l'érotisme semble omniprésent, latent, avec quelques saillies évidentes – scènes entre Aldo et Vanessa – et moins évidentes – descriptions du portrait de Piero Aldobrandi et du Tängri. La tension du roman provient de l'attente et de l'espoir d'une transgression : Aldo franchira-t-il la ligne entre Orsenna et le Farghestan ? Or le couple que forment Aldo et Vanessa incarne ce désir de transgression et l'érotise, et ce, d'autant que passer sur la mer en désobéissant à la parole paternelle (celle de Marino) a maille à partir avec le sexuel.

Philippe Berthier fait d'*Un Balcon en forêt* un « roman érotique[78] », à part entière, tant pour la relation amoureuse qui lie Grange à Mona, le rapport trouble que Mona instaure avec « sa serve », Julia, que pour le lien désirant de Grange à la nature et à la guerre. Le personnage de Mona, elle dont le nom a à voir avec le Tout, l'Un, cristallise en l'unifiant, l'érotisme, le désir : Grange la rencontre au cœur de la forêt, un jour de pluie, pendant la « drôle de guerre », qui s'apparente surtout à une vacance de l'Histoire, et à ce titre, le paysage, et la guerre s'en trouvent sexualisés, comme si l'érotisme se substituait à l'héroïsme.

Le recueil *La Presqu'île*, paru en 1970, rassemble trois récits fictionnels présentés chronologiquement : les deux derniers, « La Presqu'île » et « Le Roi Cophetua », sont les plus érotiques de toute l'œuvre, d'un point de vue thématique. Fragment d'un roman inachevé[79], « La Route » pourrait sembler très étranger à l'érotisme : dans cet extrait de journal, le narrateur évoque son voyage, avec des volontaires décidés à « soutenir les forces de la cité[80] », sur la route qui l'a mené à la ville forte du Royaume. Pourtant, ce texte opère une « jonction motivée

---

[78] Philippe Berthier, « Faire l'amour, faire la guerre », « Un Balcon en forêt » et « La Presqu'île » de Julien Gracq, études réunies par Dominique Viart, *Roman 20-50*, n°16, Lille, 1993, p. 7-16.

[79] « La Route » est un fragment des *Terres du couchant*, œuvre parue à titre posthume aux éditions Corti, Paris, 2014. Entrepris en 1953, le roman s'insère entre *Le Rivage des Syrtes* et *Un Balcon en forêt*, « dans cette zone rêveuse où Histoire et mythe, imaginaire collectif et destins individuels s'entremêlent », Bernild Boie, *Postface, Les Terres du couchant*, p. 247. Le récit est centré sur deux hommes, Hal et le narrateur — qui est aussi celui de « La Route » —, autour desquels s'organise la vie d'une société fraternelle et proche de la nature dans un contexte de fin du monde et de ville assiégée, des remparts de laquelle on contemple l'ennemi et l'approche de la mort. Nous n'y ferons référence que ponctuellement, dans la mesure où « aux yeux de l'auteur il n'a pas trouvé sa forme dernière » et que, d'après Bernild Boie elle-même Les *Terres du couchant* ne viennent pas bouleverser la vision que nous pouvons avoir de l'œuvre de Julien Gracq », *ibid.*, p. 257.

[80] Bernild Boie, *O.C.* II, *op.cit.*, p. 1402.

et obscure de la route à la femme[81] ». L'érotisme de « La Route » provient de la marche, ne serait-ce que pour la proximité linguistique entre le compagnonnage inhérent à la route (*co-ire*) et la relation sexuelle (*co-it*) et du fantasme de pénétration qui lui est associé. L'érotisation de la route provient surtout de la présence de femmes anonymes, qui en sont comme les émanations, et qui se donnent aux voyageurs. Dans un mouvement de réciprocité et d'échange, la matérialité de la route et du paysage se sexualise, quand l'érotisation du regard se porte sur le paysage. « La Presqu'île », parue en 1966, cristallise trois motifs gracquiens très présents dans son œuvre : la route, le désir, le paysage. Simon, personnage principal, est plongé dans les méandres du désir : il attend Irmgard au train de 12h53 ; comme elle n'est pas là, il prend la route pour combler l'attente. C'est ce voyage, ce déplacement qu'écrit Gracq. Un déplacement géographique, érotique, magique. Simon, « plante humaine », abolit les frontières entre corps et paysage et goûte à l'euphorie du déplacement, la vitesse automobile décuplant sa jouissance d'être au monde. A sa possession de la presqu'île de Guérande par le voyage se superposent les intermittences de son désir pour Irmgard qui libidinisent le paysage. Au plaisir de la route et de la pulsion scopique, s'entremêle le fantasme érotique : la matérialité du monde permet, dans un principe de réversibilité et de déplacement, de dire l'érotisme de l'espace et de la féminité. Le récit tire sa tension d'une sorte d'impossible — « comment la rejoindre[82] ? », comment combler et ne pas combler l'absence, le manque ? — et décrit une forme particulière d'intermittences du désir[83] : le narrateur donne au lecteur accès à son intériorité, à son intimité, qui se manifeste dans un décalage à la fois dans le temps et sur l'objet : l'érotisme se manifeste non seulement par des réminiscences de moments passés avec Irmgard, mais aussi par le regard que Simon porte sur ce qui l'entoure : mer, paysage, objets, femmes anonymes. « La dispersion du désir peuple le récit de créatures féminines apparues à la frange de l'œil, dans un cadre cerné par l'obscurité, et d'objets érotisés par la métaphore[84] ».

Le Roi Cophetua a le statut très particulier de dernière fiction de Julien Gracq, et ce récit est certainement le plus érotique. Dans la propriété isolée de La Fougeraie, le narrateur-personnage se trouve seul avec une femme anonyme qu'il désigne avec ambiguïté comme la « servante-maîtresse » du maître des lieux absent, Jacques Nueil. Au cœur du récit, deux images iconiques sont mises en abyme et reflètent l'érotisme de la situation tout autant que son

[81] Michel Murat, *Julien Gracq, op.cit.,* p. 43.
[82] *La Presqu'île, O.C. II, op.cit.,* p. 488.
[83] Nous forgeons l'expression sur le modèle proustien des « intermittences du cœur », du Narrateur à la mort de sa grand-mère. Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu, Sodome et Gomorrhe,* édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Gallimard, collection « Folio classique » n°2047, 1988 pour l'établissement du texte, 1989 pour la préface et le dossier, p. 148.
[84] Miche Murat, *Julien Gracq, op.cit*., p. 44.

mystère : la gravure de Goya, *La Mala Noche*[85], et le tableau inspiré de Burne-Jones[86], représentant le roi Cophetua aux pieds de la « beggar maid ». Au centre du récit, une nuit d'amour entre le héros et la femme anonyme, présentée comme rituel conjuratoire et initiatique.

Lecture critique de la « provocation au désir »

Cette écriture du Désir, Michel Guiomar[87] la cerne et insiste sur la difficulté définitoire qui lui est associée. Rejetant la seule dimension du désir qu'il considère comme trop réductrice et probablement aussi inadaptée, puisque la « séduction des êtres » gracquiens s'avère « essentiellement étrangère à celle que dispense l'ordinaire roman psychologique[88] », il a pour projet de « reconnaître un Désir en soi, Absolu[89] » à travers ses différentes « images », ses différents « masques[90] », révéler la transcendance à l'œuvre dans le texte gracquien, y compris dans sa nature même de « Désir d'Eternité », « désirs de Vie ou de Mort[91] ». Michel Guiomar rattache le désir gracquien au surréalisme pour deux raisons : d'une part, il est « Désir cosmique », immanent[92] ; d'autre part, il est en quelque sorte allégorisé, cristallisé par la figure féminine, qui « comme chez Breton ou Eluard, […] « prend la place de l'absolu[93] » et de l'univers ». Il esquisse alors une sorte de dynamique gracquienne, qu'il nomme « dramaturgie[94] » : le désir, au sens sexuel, est en quelque sorte sublimé pour toucher à l'absolu. Cette métamorphose du désir, ce « masque » érotique, il le considère comme une sorte de « cosmologie » : « il est presque inutile de désigner l'attitude créatrice véritable : la Poïetique d'une œuvre, son instauration, implique, non la possession du monde par la sexualité ou de l'objet du désir par une domination réelle du monde, mais une réciprocité de Rêverie qui sexualise l'univers, comme le rêve alchimique, et universalise le Désir[95] ». Cette lecture bachelardienne se fonde sur la nature de « plante humaine » du personnage gracquien et fait de la figure féminine, qui explore métaphoriquement tous les règnes, une sorte de médiatrice entre

---

[85] Annexe I.
[86] Annexe II.
[87] Michel Guiomar, « Images et masques du Désir dans l'œuvre de Julien Gracq », *Cahiers de l'Herne*, n°20, 1972, Paris, réed. Livre de poche, collection « Biblio essais », 1987, p. 391-420.
[88] *Ibid*., p. 393.
[89] *Ibid*., p. 391.
[90] Masques essentiellement thématiques : l'érotisme au sens de « désir nu de la femme et de l'homme s'offrant à leur possession » (p. 391), l'attente, la frontière, la quête parsifalienne, entre autres.
[91] I*bid, p.* 302.
[92] Il souligne la proximité du désir gracquien avec la philosophie surréaliste en citant Ferdinand Alquié : « Un tel désir rejoint la philosophie du surréalisme : Envisageant comment l'amour surréaliste peut-être la voie vers « un au-delà immanent, intérieur aux êtres mêmes dont l'expérience nous livre l'apparence », il signale les états « où l'objet, semblant se dépasser lui-même, se révèle à la fois comme quotidien et quasi sacré, naturel et bouleversant », *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1970, p. 116.
[93] *Ibid.*, p. 119-120.
[94] *Ibid*., p. 303.
[95] *Ibid*., p. 308. Michel Guiomar fait en particulier référence à l'œuvre de Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938, réed. 1981.

l'humanité et le monde, au point de pouvoir établir « un Paysage du Désir[96] », dans une forme de réversibilité, d'osmose entre les deux « pôles ». Michel Guiomar met donc en lumière une dialectique désirante, dynamique du texte gracquien, entre « naissance de l'être au monde par son désir », et « naissance d'un monde sous le désir de l'être » : « la transgression du corps en matière du Monde et une création d'un Monde par la matière désirante[97] ». L'explication de cet échange, de ce déplacement du désir, est en revanche peu abordée, et à mon sens, moins convaincante : il s'agirait d'une question morale ou éthique, « non par pudeur », mais d'une « exigence de pensée et du style qui éloigne l'insistance du regard et ferme les portes[98] ».

Même s'il ne reprend pas le terme de « dramaturgie », Michel Murat[99] envisage lui aussi le désir, moins comme érotisme que comme érotique, c'est-à-dire comme nature même de la littérarité du texte gracquien, comme moteur de l'œuvre : « le vrai pouvoir de frayage réside chez Gracq dans le style, et non dans l'intrigue[100] ». Si Michel Guiomar envisage le Désir comme cosmologie, pour Michel Murat, à l'origine du désir gracquien, se trouve le paysage : « Et de fait les paysages « tout entiers lisibles » - par excellence ceux des massifs hercyniens, de la Bretagne à l'Ardenne et à l'Aubrac- suscitent chez Gracq une émotion à la fois érotique, esthétique, et presque morale devant le corps de la terre qui se dénude, et dévoile « 'une beauté presque géodésique' (*Un Balcon en forêt*, O.C.II, p. 8) »[101] : « l'espace décrit semble l'incarnation d'un espace mental[102] », au point d'induire une sorte d'« anthropomorphisme[103] ». Il dissocie lui aussi « la relation des sexes et la répartition des rôles » de la « structure fondamentale du désir[104] », laissant entendre que le désir serait une sorte d'absolu à ne pas réduire à l'isotopie érotique, mais à associer plutôt à la dynamique romanesque et narrative[105]. Cependant, il semble établir une sorte de hiérarchie entre désir et érotisme compris comme représentation de la sexualité : après avoir défini la « géométrie du désir » fondée sur la « relation triangulaire » entre sujet, objet du désir et médiateur autour de laquelle l'œuvre gracquienne est organisée selon lui, il affirme le caractère secondaire de la sexualité doublement

[96] Michel Guiomar, *ibid.*, p. 311.
[97] *Ibid.*, p. 312.
[98] *Ibid.*, p. 316.
[99] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent, op.cit.*
[100] *Ibid.*, p. 121.
[101] *Ibid.*, p. 15-16.
[102] *Ibid.*
[103] *Ibid.*
[104] *Ibid.*, p. 76
[105] Il évoque en particulier la fonction de l'événement : « L'essentiel est son pouvoir d'orientation : il met en place la perspective, par l'attente, il érotise le temps » (p. 83), et ce d'autant plus qu'il est indicible : « impossible à raconter, il s'immobilise dans des instantanés qui le représentent de manière indirecte, diffractée : tableaux ou gravures, mascarades qui recourent à la médiation explicite de l'œuvre d'art, scènes oniriques » (p. 87). On retrouve cette analyse chez Raphaël Baroni, pour lequel c'est l'attente qui « érotise » le temps : chez Gracq, « la fuite du temps n'est pas vécu sur le mode de l'angoisse mais toujours sur celui de la jouissance et du plaisir », « Presqu'une île … », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île, op.cit.*, p. 157-177.

définie comme « relation des sexes et répartition des rôles[106] ». Loin de fonder la « structure fondamentale du désir », la sexualité ne lui est que « subordonné[e] », puisqu' « aucun événement fondamental n'en est issu » dans la diégèse[107] : il prend l'exemple du viol de Heide dans *Au Château d'Argol*, le rapport entre Aldo et Vanessa dans Le *Rivage des Syrtes* et enfin la place d'Allan dans le groupe d'*Un Beau Ténébreux* pour illustrer sa démonstration, à savoir que le désir sexuel n'est pas le mobile du viol de l'une, de la transgression du deuxième, ni du magnétisme du dernier.

Par conséquent, certains critiques semblent étudier toutes les conséquences narratologiques du Désir, comme s'il s'agissait d'un désir dérotisé, désexualisé : inachèvement du récit, tension entre récit et description ainsi que toutes les déclinaisons thématiques de sa présence dans le texte — attente, imminence de la transgression ou de l'action, absence de l'Evénement.

Un avatar du Désir : la figure féminine

Pour autant, l'érotique gracquienne est loin d'être oubliée. Elle est cristallisée essentiellement par la figure féminine. Ainsi, étudié dans les œuvres fictionnelles et autographiques, l'érotisme gracquien est considéré comme un avatar, une manifestation thématique dégradée, secondaire, du désir dans l'œuvre, et ce essentiellement *via* la figure féminine et la féminité avec laquelle « elle se confond[108] ». On comprend que de nombreux articles de la critique thématique aient été consacrés à la figure féminine, éminemment complexe, mouvante.

Personnage essentiel de la fiction gracquienne, elle est omniprésente dans les œuvres et toujours présentée à travers le regard masculin, empreint de désir : Heide est l'objet du désir d'Albert et Herminien ; les personnages de Christel, Dolorès, Irène sont médiatisées par la subjectivité d'un homme (Gérard, Allan) ; Vanessa dépend du regard d'Aldo, Mona, du point de vue de Grange ; la servante-maîtresse du « Roi Cophetua » n'existe que *via* le souvenir du narrateur-personnage tout comme les femmes de « La Route » ou Irmgard dans les réminiscences de Simon. Figure ambivalente qui emprunte beaucoup à l'imaginaire surréaliste, elle est d'abord envisagée dans sa valeur positive, cosmique. Naturelle, « plante humaine », elle revêt une fonction de médiatrice entre l'homme et la nature, *via* sa sensualité. Elle est en effet

[106] « La relation des sexes et la répartition des rôles qui l'accompagne sont chez Gracq d'un autre ordre que la structure fondamentale du désir, que l'on vient d'esquisser. Elles s'y superposent, parfois les compliquent, mais leur restent subordonnées. L'intrigue même témoigne de cette hiérarchie : aucun événement véritable n'en est issu », Michel Murat, *L'Enchanteur réticent*, *op.cit.*, p. 76.
[107] *Ibid.*
[108] *Ibid.*

« médiatrice naturelle[109] », intégrée au cosmos. Jean-Louis Leutrat[110] explore les réseaux sémantiques associés à la figure féminine. Partant de la scène de rencontre entre Vanessa et Aldo dans le *Rivage des Syrtes*, il fait du jardin, « lieu clos », qui « porte les valeurs de l'intimité[111] » et de l'insularité, la métaphore principale de la féminité, « corps du monde » correspondant au corps de femme. Ce même parallèle s'applique aussi à la ville selon lui. Emanation naturelle du monde, la femme se fait eau dans le désir : les images gracquiennes de la fontaine, de la pluie, de la marée sont d'après lui récurrentes.

Incarner le désir sous toutes ses formes — sexuelle, agressive, mortifère, transgressive —, telle est la fonction diégétique qu'endosse le personnage féminin. Du personnage de Kundry[112], il dit « qu'elle possède cette faculté de pressentir si essentiel à l'univers gracquien doublée d'une prodigieuse abnégation quasi maternelle[113] ». De même, Michel Collot[114] définit la femme comme celle qui dirige le regard du personnage masculin vers un horizon.

La femme gracquienne figure essentiellement l'altérité : Ruth Amossy[115], dans son étude de ce qui « départage chez Gracq le récit poétique et le poème en prose », est amenée à s'intéresser aux métaphores de la figure féminine, et rapproche l'Etrangère de Vanessa qu'elle définit comme « femme vers laquelle va le désir ». De même, Etienne Germe [116] analyse le féminin chez Gracq comme la forme d' « altérité la plus achevée ». Souvent désignée comme l'Etrangère[117], elle est le grand Autre, qui suscite attraction et répulsion, qui cristallise l'ambivalence du désir. Associée au merveilleux, elle est la magicienne, porteuse de mystère dans son versant positif ; c'est par exemple le cas de Mona, femme-fée, émanation de la forêt. Mais elle porte aussi un versant plus sombre, plus insaisissable, la féminité partageant ses caractéristiques avec la nuit[118] : obscurité, mystère, inconnu, mort, et l'oppose au personnage masculin, solaire. De cette opposition générique découle l'identité profonde du féminin : venue d'un « ailleurs fabuleux[119] », elle souvent liée au « pire[120] ». Il illustre cette agressivité érotique

---

[109] Jean-Louis Leutrat, « La reine du jardin », *Julien Gracq*, Paris, éditions de l'Herne, collection « Cahier de L'Herne » 20, 1972, p. 295.
[110] *Ibid.*, p. 282.
[111] *Ibid.*, p. 284.
[112] Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur, O.C. I, op.cit.*, p. 326-396.
[113] Jean-Louis Leutrat, « La reine du jardin », *op.cit.*, p. 295.
[114] Michel Collot, « Les guetteurs de l'horizon », *Julien Gracq 2, op.cit*. p. 109-126.
[115] Ruth Amossy, « *Prose pour l'Etrangère*. Du récit poétique au poème en prose », *Julien Gracq 2, op.cit.*, p. 127-143.
[116] Etienne Germe, « Le scenic-railway de Monsieur Gracq », *Lectures de Julien Gracq, op.cit.*, p. 107-116.
[117] Julien Gracq, *Prose pour l'Etrangère*, poèmes en prose de Julien Gracq écrits en 1950-1951, *Appendices, O.C. I, op.cit.*, p. 1035-1040.
[118] Jean-Louis Leutrat, « La reine du jardin », *op.cit.*, p. 295.
[119] *Ibid.*, p. 295.
[120] « Le Roi Cophetua », *op.cit.*, p. 215 ; Vanessa est associée la transgression et à la trahison dans *Le Rivage des Syrtes*, Paris, Corti, 1951 ; Christelle et Dolorès liées à la mort d'Allan dans *Un beau Ténébreux*, Paris, Corti, 1945.

de la femme gracquienne en rappelant le choix de la métaphore du puits ou de la noyade pour figurer l'acte sexuel. Femme fatale, incarnant tout à la fois Eros et Thanatos, elle est souvent associée à la violence et à la mort : « le féminin n'est jamais tout à fait indissociable de l'armée ennemie[121] ». Etienne Germe commente aussi la fascination des personnages masculins pour la victime féminine en faisant référence à Irmgard et au fantasme de décapitation tout aussi bien qu'à Heide dans *Au Château d'Argol*, compris comme la « mise à mort d'une femme » et du « châtiment de son bourreau dans un climat d'étrange complicité où une communauté de désir semble unir le meurtrier à celui qui le châtiera ». Dans le même sens, Isabelle Rachel-Casta[122] désigne la guerre comme l'une des sources de l'érotisme gracquien, en tant qu'elle est révélatrice de tensions : « la guerre révèle en chacun ce qu'il a de plus intime, de plus douloureux, de plus désirant ». Son étude du « *Roi Cophetua* » montre comment « Polemos est lié au huis-clos érotique », commente la coïncidence temporelle entre la scène sexuelle et la « canonnade » et rappelle la tradition implicite des « mortes amoureuses » dans la littérature fantastique, de laquelle on peut rapprocher le personnage de la servante maîtresse du « Roi Cophetua » et d'Irmgard, omni-absente de « La Presqu'île », « altérité troublante et envoûtante » du surréalisme[123].

Ce statut paradoxal du féminin mène à sa sacralisation et à son érotisation. Francine Dugast-Porte considère que les personnages féminins de « La Route » sont les « formes diffuses d'un sacré »[124], elles qui sont présentées comme « moitié courtisanes, moitié-sibylles »[125] et qu'elles se rapprochent de la Nadja d'André Breton par l'assimilation de la jouissance à un état mystique. Les rituels autour d'Eros et de Thanatos sont d'ailleurs jugés comme des états « pré-religieux », ce qui ne va pas sans rappeler la conception de l'érotisme de Georges Bataille. Jean-Louis Leutrat attribue à cette forme de sacralité du féminin la cause même de sa « défaite[126] » :

> celle-ci, lointaine, inaccessible, se voit contrainte d'annuler la distance qui la rendait attirante et mystérieuse. La statue se fait femme de chair et déçoit. La seule possibilité de rapprochement sans déchéance se matérialise par le baiser sur le front, chaste signe de connivence[127].

---

[121] Etienne Germe, *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, *op.cit*., p. 114.
[122] Isabelle Rachel-Casta, « Julien Gracq à la guerre ! (dans *Un Balcon en forêt* et *La Presqu'île*) », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, *op.cit.*, p. 117-128.
[123] Sylvie Vignes, *ibid*., p. 145-156.
[124] *Ibid*., p. 133.
[125] « La Route », *op.cit.*, p. 31.
[126] Jean-Louis Leutrat, « La reine du jardin », *Julien Gracq*, *Cahier de l'Herne*, *op.cit*., p. 297.
[127] Il fait allusion à la fin de « La Route », *op.cit*., p. 31 : « Je me souviens de leurs yeux graves et de leur visage étrangement haussé vers le baiser comme vers quelque chose qui l'eût éclairé – et le geste me vient encore, comme il nous venait quand nous les quittions, avec une espèce de tendresse farouche et pitoyable, de les baiser sur le front ».

Ainsi, la femme aimée aimante toute la fiction gracquienne, exerçant une puissance de fascination sur les personnages masculins et sur le lecteur. Tout le texte gravite autour de cette énigme qu'est le féminin, qui même cerné, reste une « silhouette », une forme insaisissable, ce que Freud nomme « le continent noir ».

Face à cette femme, le personnage masculin apparaît comme passif, « paralysé, fasciné, immobile[128] », d'où le désir de profanation et de transgression de son regard de « voyeur ». Jean-Louis Leutrat prend l'exemple de la scène où la pièce momentanément désertée par son habitant, est visitée par le voyeur pour révéler le fantasme de viol sous-jacent. Souvent d'ailleurs, la femme est mise à distance, figée par le biais d'un procédé d'esthétisation (photographie, tableau, statue), comme pour conjurer sa nature médusante : le désir des personnages masculins pour le féminin équivaut à une forme de tension vers l'inconnu, l'étrange, le mystère.

L'érotisme innerve donc toute l'œuvre. La difficulté et l'intérêt de l'érotique gracquienne résident dans le fait qu'elle est à la fois partout et nulle part, et par conséquent, insaisissable.

Un érotisme secondaire ?

La secondarité de l'érotisme et de la sexualité tient donc non seulement à sa nature pour ainsi dire synecdochique par rapport au désir absolu à l'origine de l'œuvre, mais aussi à son assimilation à la figure féminine, à son « inquiétante-étrangeté[129] ». La sexualisation des personnages féminins serait en quelque sorte métonymique du thème du Désir cosmique et de la dynamique désirante de l'œuvre :

> Comme le révèle le fait que les femmes soient des initiatrices, elle [la sexualité] se confond, en fait avec la féminité. Elle est figurée comme une instance anonyme, émergence dans l'humanité d'une nature animale ou végétale plus puissante et à certains égards plus précieuse, mais d'un ordre inférieur[130].

Certains lecteurs et critiques ont considéré l'érotisme gracquien comme secondaire, dans l'acception péjorative du terme, comme peu intéressant, peu innovant : si l'on s'en tient à l'isotopie érotique gracquienne, on peut en effet le considérer comme secondaire, parce qu'il est stéréotypé, dépendant des clichés de son temps :

> il serait oiseux de multiplier les exemples : ces rêveries ne sont pas originales. Elles sont au contraire assez typiques d'un imaginaire masculin, et d'une époque où la sexualité s'offrait à la connaissance par les voies presque exclusives de la prostitution.

[128] Jean-Louis Leutrat, « La reine du jardin », *Julien Gracq, Cahier de l'Herne, op.cit.*, p. 287.
[129] Expression de Freud pour désigner la féminité (*Unheimlichkeit*).
[130] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent, op.cit.*, p. 76.

(…) L'écrivain perpétue l'adolescent (…) Les motifs dont il use appartiennent à une tradition littéraire, dont le mythe constitue l'arrière-plan[131].

Cette première approche de l'érotisme gracquien, presque *a priori*, semble aussi se heurter à un autre constat, tout aussi solide et qui confirme l'impression d'aporie : Julien Gracq est absent des dictionnaires des œuvre érotiques, définies comme « toute œuvre remarquable, ayant pour thème apparent ou sous-jacent, l'amour physique – l'instinct sexuel et ses manifestations (déviations comprises)[132] ». Non seulement l'œuvre ne s'inscrit pas dans le genre érotique, qui « n'exprime que la sexualité, rien d'autre, et cela dans le but d'exciter le lecteur[133] », mais les passages érotiques peuvent paraître non seulement peu fréquents, mais aussi difficiles à cerner, tant la représentation de la sexualité semble esquivée, éludée à peine abordée. En rester à cette conception de l'érotisme gracquien reviendrait non seulement à le figer dans une sorte de « posture » surréaliste, comme l'a fait la critique thématique[134], mais aussi à échouer, à ne pas dégager ce qui en fait la grandeur et la puissance, de l'ordre du mouvement et de l'insaisissable.

Car l'érotisme est bien en lien avec tous les thèmes des œuvres : autour de la sexualité gravitent tous les motifs les plus « obsédants[135] » de l'écriture gracquienne, comme autant de « *liaisons enterrées*[136] » , d'autant qu'elles ont « plus d'une chose à voir avec la patiente et lente science érotique » : étudier l'érotisme revient à s'interroger sur les personnages, en particulier les femmes, et à travers elles, sur le merveilleux, le rapport sensuel au monde et aux éléments, mais aussi sur l'écriture géographique, tant de la ville que du paysage, le thème de l'entre-deux, le lien entre Eros et Thanatos (la violence, la guerre, la transgression), l'imminence d'un Evènement attendu (le rapport sexuel ?) et qui ne vient pas, l'attente ; l'esthétique[137].

C'est Pierre Michon qui fait la synthèse de cette secondarité gracquienne, dans toute l'ambivalence de sa nature : « l'écriture de Gracq est sexuée de part en part : sans arrêt sauf, …

---

[131] *Ibid*. p. 79.
[132] Pascal Pia, *Dictionnaire des œuvres érotiques*, collection « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 2001, réed., Paris, Mercure de France, 1971, avertissement, p. XV.
[133] Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique, op.cit.*, p. 9.
[134] Patrick Marot commente l'évolution de la critique gracquienne en condamnant l'approche thématique, dont la perversion a, d'après lui, mené à annexer Gracq au surréalisme, « Julien Gracq et le surréalisme », *Œuvres et critiques*, 18 (1-2), 1993, p. 133-143. Il parle plutôt « d'affinités électives », qui n'annexent pas Gracq au surréalisme ni ne l'en coupe et se dit favorable à une « position médiane », *ibid.*
[135] Julien Gracq lui-même définit ainsi « la vraie rêverie créatrice », comme « pauvre, ressassante, à caractère plutôt obsessionnel », *Préférences, O.C. I*, p. 855.
[136] L'expression est de Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Corti, p. 256.
[137] Jacques Chocheyras situe l'origine de l'érotisme du « Roi Cophetua » non dans l'attente, mais dans « l'ambiance esthétique et plus proprement picturale » et « le recours constant aux arts plastiques ». Il propose un intertexte au « machisme sans doute parfaitement conscient » du récit en évoquant « la littérature d'Extrême-Orient » et propose une équivalence entre la scène sexuelle et une « entrée dans le tableau », *Recherches et travaux*, n°52, 1997, p. 231.

sauf justement quand il parle de sexualité [138]». Si l'érotisme est secondaire, c'est moins parce qu'il s'avère peu crucial pour l'œuvre, que parce qu'il est crypté, distancié, déplacé. Idée que ne dément pas Elizabeth Cardonne Arlyck qui considère que le lecteur de Gracq fait l'expérience d'une œuvre au « centre décentré[139] ». Ainsi, « L'érotisme n'est peut-être pas où on le croit », affirme Philippe Berthier, à propos d'*Un Balcon en forêt*[140].

Pente de lecture : lecture d'une aporie érotique

Du texte au sexe, la pente érotique donne l'impulsion nécessaire pour suivre un désir herméneutique, un désir de (sa)voir, de lever le voile d'un texte séducteur par son mystère et sa charge érotique. L'érotisme gracquien, présent-absent, stéréotypé, semble être une sorte de route aporétique, d'impasse, de chemin sans issue, pour reprendre une image de l'œuvre littéraire chère à Gracq. *A-poros*, l'érotisme serait tout à la fois, conformément à son étymologie, chemin sans issue et embarras. Or l'impasse déroutante mène contre toute attente à une érotique « autre » : tentative d'écrire une forme d'interdit, de transgression, de tension vers l'objet du désir. Sur le mode du négatif, du creux, de la béance, mais aussi du déplacement, Julien Gracq semble écrire l'impossibilité du désir autant que le désir de l'impossible[141] du rapport sexuel, du rapport à l'Autre. Reste à savoir comment se formule l'indicible, du corps à la lettre dans ses diverses stratégies d'évitement et ce que le voile du texte montre en le cachant. Il ne s'agit pas pour autant d'envisager l'érotique gracquienne dans une sorte de candeur, de naïveté, en ignorant l'apport de la psychanalyse en littérature et le rôle de l'érotisme dans l'écriture surréaliste. Il existe certainement une part d'ironie et d'amusement dans l'écriture gracquienne de celui qui n'est pas dupe et qui est sans doute moins optimiste, plus sceptique que les Surréalistes dans son rapport à l'imagination et aux apports de la psychanalyse en littérature[142]. Il ne s'agit pas non plus de nous intéresser à l'inconscient de l'auteur, entreprise pour le moins obscène et stérile, mais exclusivement à celui du texte, — formulons ce vœu propitiatoire —dans le respect de la pensée gracquienne du rapport au texte, qu'il formule à propos de la lecture du « lis de mer » de Mandiargues :

> Mais je me refuse — dans l'intérêt de mon plaisir — à aller si loin. Evitons ces labours profonds dont les agronomes connaissent aujourd'hui le

[138] Pierre Michon, « Une littérature de l'attente », *Magazine littéraire*, *art.cit.*, p. 34-38.
[139] Elizabeth Cardonne Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Minard, collection « Archives des lettres modernes » n°199, 1982, p. 28.
[140] Philippe Berthier, « Faire l'amour, faire la guerre », *Roman 20-50* n°16, *art.cit.*, p. 7-13.
[141] Georges Bataille pose l'intime liaison entre impossible et sexualité : « J'indiquerai que l'impossible dans mon livre, c'est au fond la sexualité » ; « j'affirmerai par la suite que l'impossible, c'est la littérature », *Choix de Lettres (1917-1962), Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1971, p. 520-521.
[142] Julien Gracq, à propos de la psychanalyse en littérature : « Cela fait partie des choses qui me séduisent, m'entraînent, durablement même, sans que j'y croie réellement tout à fait. Et je ne dois pas être le seul, car la littérature de ce siècle, à tort ou à raison, donne l'impression d'avoir beaucoup joué avec le freudisme », *Entretiens*, Paris, Corti, 2002, p. 179.

> danger et qui sont le péché mignon de la critique moderne : il est si facile, une fois le sillon engagé, de simplement appuyer. Le tuf littéraire est fragile, et il n'est pas d'épaisseur illimitée : tout ce qui s'y anime et respire dans l'allusion et dans l'éveil se dessèche dans la trop précise démonstration[143].

Cette étude suit la pente d'une affinité élective avec le texte gracquien : elle est orientée par la lecture des dernières fictions gracquiennes, « La Route », « La Presqu'île » et « Le Roi Cophetua », qui mettent le reste de la production gracquienne en perspective, et deviennent emblématiques de la démarche mise en œuvre : elles définissent une *direction*. Orientée par l'expérience sensible de la lecture, elle pourra paraître marginale et secondaire, coupant par « les petites voies de communication » de l'écriture de la sexualité, véritables « fils d'écoute tendus à travers la campagne changeant et bavarde[144] » du texte.

La première partie a pour objectif de cerner l'érotisme gracquien comme écriture de la sexualité, dans ses aspects poétiques et narratologiques. L'érotisme gracquien, s'il pose des jalons évocateurs et propices à éveiller l'attente du lecteur, exhibe l'impossibilité de son écriture, en l'approchant sans cesse, mais en ne le traitant pas pour autant, en ne le dissociant jamais de l'objet véritable du désir, la mort. Présent comme thème, mais secondaire, mince, intermittent, l'érotisme semble exister dans le *profil perdu* du texte. Son cadre posé et aussitôt évidé de sa substance fait disparaître la scène sexuelle sous les yeux du lecteur-voyeur, dont l'attente est déjouée. La fiction élude le sexe, relançant sans cesse le désir à l'échelle du récit et de la lecture. L'imaginaire érotique, stéréotypé et obsessionnel, consacre sa présence-absence à la croisée de trois impossibles : le sexe, la femme, la mort. L'érotisme gracquien est donc bien un vide autour duquel tourne le lecteur et que cerne l'écriture. Tenter de cerner l'érotisme gracquien, reviendrait à tourner en rond, dans une forme assez inédite d'impasse, celle du cerne.

La tentation de l'abandon ne permet pas de sortir de l'impasse : (s') abandonner, c'est s'adonner au plaisir du texte et à l'appel d'air qui en émane et toucher à l'impossible du texte. Le renoncement hypothétique du lecteur ne vient que confirmer l'érotisme de l'œuvre : si ce n'est pas l'écriture de la sexualité qui est érotique, c'est que l'érotisme est ailleurs, déplacé, enfoui dans le texte et le palimpseste du paysage. Du dé-corps au corps à corps avec les mots, c'est l'usage de la langue qui est érotisé chez Gracq : il ne représente pas le sexe ; il le figure dans le texte, jusqu'à la jouissance et sous les yeux du lecteur, cet Autre. La seconde partie sera par conséquent consacrée à la sexuation de l'écriture : c'est le déplacement, sous toutes ses formes, qui fait de l'érotisme gracquien une véritable érotique : déplacements thématiques, intimement liés au déplacement poétique, la métaphore qui conduisent au transport. Car c'est

[143] Julien Gracq, *Témoignages, O.C. II,* op.cit., p. 1170.
[144] « La Presqu'île », *op.cit.,* p. 58.

dans le regard que se produit l'anamorphose du désir : pulsion scopique et médiatisation du regard par la fenêtre, la lunette, la carte ; sur le plan scriptural, fonction de l'art et plus particulièrement de l'ekphrasis, de même que le statut du rêve et de la réminiscence seront aussi étudiés, comme toutes les formes de secondarité qui déportent l'érotisme et le diffusent dans tout le texte.

In fine, l'enjeu libidinal de la littérarité est de taille : la troisième partie s'emploiera à en esquisser les contours. L'érotique gracquienne met en abyme le rapport au lecteur et en ce sens, la lecture métatextuelle de la fiction révèle le fonctionnement de l'érotique gracquienne de la lecture, conforme au jeu de séduction analysé par Roland Barthes :

> Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le « drague »), sans savoir où il est. Un espace de jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu[145].

De part et d'autre du texte et de son jeu herméneutique, l'écriture transfigure le texte en sexe, la chair en chaire[146]. Ecran entre l'auteur et l'Autre qu'est le lecteur, *limen*, entre-deux irréductible, le texte gracquien est devenu *l'hymen*, espace de touche entre soi et l'autre ; la rencontre, pourtant représentée comme impossible, peut alors s'opérer dans le prisme de la littérature.

Ainsi, loin de n'aboutir qu'à une étude thématique, la question érotique permet d'interroger la dynamique scripturale de l'œuvre gracquienne et en particulier de se pencher sur sa modernité : si, d'après le mot de Roland Barthes, « la modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible[147] », alors l'écriture gracquienne semble essayer de dire l'indicible, en particulier l'érotisme, dans toute sa négativité et sa modernité. L'aporie, bien loin de tétaniser l'écriture de la sexualité et de conduire à la déroute, en lance la dynamique paradoxale et autocontradictoire[148] : ne pas dire et dire toutefois.

---

[145] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, op.cit.*, p. 10-11.

[146] Bernard Vouilloux parle d' « hypostase de la chair en chaire » dans son article « Julien Gracq. Auto, soma, germen. De la paternité en littérature », *Littérature*, n°67, *Le mystérieux des familles. Écriture et parenté*, 1987, p. 20-38.

[147] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, collection « Points essais » n°35, 1972, p. 31.

[148] Cette écriture paradoxale et autocontradictoire fait probablement partie des points à propos desquels Julien Gracq se sent « une immense dette de reconnaissance » envers André Breton et le surréalisme, mais « non une obédience », *Carnets du grand chemin, O.C. II, op.cit.*, p. 1034. Car Michel Deguy, en ouverture à son article sur l'aporie, rappelle la perspective hégélienne de Breton au sujet de la résolution des contraires : « Le surréalisme, risquait André Breton, postule la possibilité pour la pensée de coïncider avec un point… surréel en ceci que les contraires cessent de s'y contrarier ; un point où s'abolit la contrariété », Michel Deguy, « Retour de contrariétés ou Si le milieu peut être juste », *Modernités 35, Apories, paradoxes et autocontradictions. La littérature et l'impossible, op. cit.*, p. 335. L'érotique gracquienne apparaît moins comme point sublime de résolution des contraires que comme une façon d' « oxymoriser les apories », pour reprendre l'expression d'Éric Benoit, « Ecrire de ne pas écrire », *art.cit*, p. 40.

PREMIERE PARTIE

Poétique de l'érotisme gracquien : disparition et ravissement

Entrer dans l'œuvre gracquienne, c'est comme commencer à cheminer sur la Route : il faut accepter le fort sentiment de dépaysement et d'étrangeté qui, d'emblée, saisit le lecteur ; il faut accepter d'être emporté et de perdre ses repères. Il faut accepter de suivre le féminin jusqu'à l'inconnu, quitte à prendre le risque de l'aporie, de l'impasse. Au moment d'amorcer l'étude de l'érotisme gracquien, force est de constater sa fragilité, son inconsistance, comme si le manque et le trouble, consubstantiels à la nature même du désir, étaient les objets principaux de notre questionnement. « "L'absence troublée", travaillée par un manque, maintient la tension par des procédés d'évitement qui accumuleraient cependant des indices repérables : l'érotisation du récit se déplace vers le non-dit, en actionnant des associations inévitables[149] ». L'écriture du désir, et par là même le motif sexuel, serait donc tendue vers l'indicible dans une dynamique verticale et sublime mais aussi travaillée par un mouvement transversal et dialectique, sorte d'oscillation entre écriture manifeste du cliché érotique et absence – rétention – de certains motifs. L'érotisme consiste donc en une « mise en scène d'une apparition-disparition » ; « toute l'excitation se réfugie dans l'*espoir* de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque) [150] ».

Dans la fiction gracquienne, l'effacement est inscrit au cœur de l'économie érotique. Dans cette œuvre qui met en fiction le Désir absolu, et l'attente, le manque, la négativité qui en découlent, l'écriture de la sexualité relève à bien des égards d'une poétique du vestige et de l'occulte. Cachée, trouée, partielle, l'écriture de la scène sexuelle orchestre le déséquilibre : le cadre spatio-temporel, très cohérent avec toutes les composantes de la fiction, intensifie la scénographie érotique et fait attendre l'action dans une forme de fébrilité que la rencontre entre masculin et féminin rend essentiellement déceptive : la scène érotique, narrativement préparée, attendue, est pourtant éludée, voire évidée. Même dans ses motifs les plus obsédants, le trouble érotique est pour ainsi dire effacé, atténué par la nature stéréotypée de l'imaginaire mis en œuvre. L'érotisme est miné par une rétention nichée au cœur du récit : Julien Gracq ôte la scène sexuelle de son texte alors même qu'il l'a installée. Il enlève le noyau de la scène vers lequel le texte est paradoxalement tendu, dans une sorte de mise en abyme de la structure du récit tout entier, souvent entièrement tendu vers l'Evénement – la guerre, la mort – bien souvent rejeté au-delà de la limite de la fiction.

Plutôt que d'une disparition, c'est d'un véritable ravissement dont il s'agit, qui passe par une conception particulière du sublime. L'une des étymologies possibles de l'adjectif

[149] Roger Dadoun, *L'Erotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, Quadrige/PUF, 2010, p. 15.
[150] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 18.

« sublime[151] » le fait dériver du préfixe *sub* qui indique le mouvement du bas vers le haut et du substantif *limes* « qui s'élève vers la limite, qui tend vers la frontière en se dressant ». Il y aurait donc à double titre concomitance du sublime et de l'érotisme chez Gracq : le cadre spatio-temporel qui se déploie essentiellement autour du motif de la frontière, qu'elle soit géographique – la forêt, le chemin, le dedans/dehors– ou temporelle – l'imminence – viendrait former une « enceinte » autour de la montée du désir et de la scène sexuelle : il faudrait ainsi inventer un néologisme pour désigner ce sublime qui fait se dresser le désir, *péri-lime* cernant le lieu romanesque de sa manifestation.

Aussi les choix narratologiques de l'auteur, qu'ils touchent au cadre spatio-temporel, aux personnages ou à l'action, insèrent-ils les scènes sexuelles dans la fiction autant qu'ils participent à la représentation de la montée du désir. *A priori*, la scénographie de la scène sexuelle revêt des caractéristiques topiques observables : effet de clôture et d'intimité, temps de l'attente et logique dilatoire, montée de la tension /rétention puis décharge ; dans l'œuvre gracquienne, tous ces éléments sont présents, installés, instaurés. Sans nul doute, la scénographie érotique est plantée ; les personnages sont sexualisés, la description érotise les corps, prépare le lecteur à la scène sexuelle à proprement parler. Et il est indéniable que, même s'il s'agit de scènes rares, la sexualité est présente. Mais au cœur de cette écriture qui suit les codes de la littérature érotique, il est difficile de ne pas sentir la rétention nichée au cœur du récit : il s'agit d'un érotisme « blanc », évidé de la jouissance qu'on serait en droit d'attendre. Cette scénographie fantasmatique diffuse l'érotisme dans toute l'œuvre, tout en signant sa disparition là où le lecteur l'attend. Seule l'intensité, la différence de degré souligne la scène sexuelle ; les personnages peuvent tout autant sembler désexualisés au lecteur. Le lecteur reconnaît tous les codes, narratologiques, poétiques, littéraires/intertextuels, mais une sorte de flou, de contradiction intrinsèque fait douter de la validité même de cet érotisme, étrangement vacant.

[151] André Peyronie, *Un Balcon en forêt et les guetteurs de l'apocalypse*, Caen, éd. Lettres Modernes Minard, collection « Archives des Lettres Modernes » 291, 2007, p. 10.

D'un point de vue narratologique, le constat de la critique gracquienne est unanime — « l'ensemble de l'œuvre gracquienne montre à l'évidence la dévoration progressive de la narration par la description[152] » — et il est en accord avec le regard que Julien Gracq porte lui-même sur ses fictions : « Mes livres tournent toujours à la rature de l'événement[153] ». Patrick Marot l'explique en grande partie par le fait que l'événement est tenu en lisière du texte :

> Cette littérature du non-événement ne refuse pourtant pas l'événement : elle le postule au contraire, mais elle le tient en retrait comme en lisière du texte — et cela d'une manière toujours plus prononcée d'un récit à l'autre, de l'aveu même de Gracq. Non que manquent les meurtres, les suicides ou la guerre : mais ces actes forts vers lesquels convergent les quatre romans ne sont pas objets de lecture : nous ne pouvons lire que leurs symptômes avant-coureurs, les traces de leur frayage dont sont porteuses les descriptions[154].

L'événement, par essence catastrophique[155], est toujours marqué par son lien intime avec la mort : viol et mort de Heide, meurtre d'Herminien par Albert dans *Au Château d'Argol*, suicide d'Allan et Dolorès dans *Un beau Ténébreux*, guerres dans *Le Rivage des Syrtes* et *Un Balcon en forêt*, roman qui se clôt aussi par la probable mort de Grange, mort de Nueil planant sur « Le Roi Cophetua », absence d'Irmgard et fin possible du couple formé par Simon et elle dans « La Presqu'île », anéantissement du monde évoqué dans le récit rétrospectif du narrateur – personnage de « La Route ». Or Michel Murat, qui fait le même constat, en tire une conséquence cruciale : si l'événement est ainsi repoussé dans un au-delà de la fiction, c'est que le récit est comme paralysé par lui :

> ces récits que l'on croirait orientés en une progression continue, à la manière d'une quête qui aboutit à une épreuve décisive me semblent en réalité statique, discontinus et tentés, pour ainsi dire, de se tétaniser dans la posture du guet[156].

L'impossible, sous toutes ses modalités, masques ou avatars –la mort, le sexe, la frontière – fige le récit, comme s'il était aporétique. Il semble possible de dire le désir d'impossible, mais ce

---

[152] Anne Fabre-Luce, « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers (21-23 mai 1981)*, textes réunis par Georges Cesbron, Presses de l'université d'Angers, 1981, p. 409.
[153] Julien Gracq, *Entretiens*, *op.cit*, p. 208.
[154] Patrick Marot, « Une esthétique de la transition dans la description gracquienne », *L'ordre du descriptif*, J. Bessière éditeur, Paris, PUF, 1988, p. 121, cité par Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, collection « sciences du discours », Paris, Delachaux et Niestlé, 2000, p. 27.
[155] De l'aveu même de Julien Gracq à G. Ernst, *Entretiens*, *op.cit.*, p. 134.
[156] Michel Murat, *Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 72.

désir n'est que trace, « rai de diamant[157] », pour reprendre la métaphore gracquienne, d'un Evénement indicible et impossible, parce qu'il abolit l'être, l'existence telle qu'elle est.

A. Une narration comme tétanisée par la représentation de la sexualité.

Dans le même mouvement, la narratologie gracquienne installe paradoxalement la séquence sexuelle dans le fil diégétique, tout en éludant l'action : selon Pierre-Marc de Biasi, « cette écriture si habitée par le désir ne semble pas vraiment disposée à matérialiser son rêve, comme si quelque chose en elle, mettait toute son énergie à ne pas passer à l'acte[158] ». Ainsi les séquences sexuelles sont bel et bien présentes dans les fictions gracquiennes, mais elles sont très peu nombreuses et pour ainsi dire vidées d'action, inaccomplies. L'érotisme au sens de représentation du rapport sexuel se dérobe ; le désir sexuel est plus fréquemment esquissé dans des arrêts sur image. C'est donc moins la narration que la description qui semble porteuse de l'érotisme ; ce n'est pas la représentation de l'acte sexuel qui est érotique, mais celle du désir, moins explicite.

1. Un corpus réduit et assez traditionnel.

a. Un usage réduit du récit.

Cerner la représentation de la sexualité dans la fiction gracquienne soulève une double difficulté définitoire, qui concerne à la fois l'objet de la représentation et son mode de présence textuelle. Si l'on s'en tient à la catégorisation narratologique de Gérard Genette[159], on peut identifier cinq scènes[160] singulatives d'actes sexuels actualisés. La scène sexuelle gracquienne reprend essentiellement le schéma traditionnel du couple et de la pénétration consentie, tantôt

---

[157] « La Route » et « Le Roi Cophetua ».

[158] Entretien avec Pierre Michon « Une littérature de l'attente », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Magazine littéraire* n° 465, *art.cit*., p. 36.

[159] La représentation de l'action ne peut s'étudier sans tenir compte de la temporalité interne à toute narration, qui combine la linéarité de la succession de moments racontés, « de <t0> à <t+n>, et où n signifie que du temps s'est écoulé » au « temps du texte lié " la linéarité du signifiant linguistique" »[159], autrement dit ce que Ricardou formule par l'opposition fiction/narration. Gérard Genette distingue trois lignes de partage pour étudier la séquence narrative et la représentation de l'action dans le récit : « les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit » permettent de différencier la représentation des actions selon l'ordre chronologique, ou par le recours à l'analepse et la prolepse. Les rapports de vitesse « entre la durée variable de ces événements (…) et la pseudo-durée (en fait longueur de texte) de leur relation dans le récit » amènent à faire la distinction entre scène (TR = TH[159]), sommaire (TR<TH), ellipse (TR =0, TH=n) et pause (TR = n, TH = 0) : « théoriquement, il existe une gradation continue depuis cette vitesse infinie qui est celle de l'ellipse, où un segment nul de récit correspond à une durée quelconque de l'histoire, jusqu'à cette lenteur absolue qui est celle de la pause descriptive, où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle », Mireille, Noël, *L'Éclipse du récit*, coll. « sciences du discours », Paris, Delachaux et Niestlé, 2000. Les rapports de fréquence, « c'est-à-dire relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit » font la distinction entre récit singulatif (on raconte une fois ce qui s'est passé une fois) et récit itératif (on raconte une fois ce qui s'est passé n fois).

[160] TR=TH

dans le cadre d'amours sinon conjugales, du moins non interdites[161], soit dans le cadre de l'adultère. Hormis l'acte de pénétration, on considérera comme scène sexuelle tout récit de conjonction entre masculin et féminin mettant le corps en jeu, comme objet de désir ou de jouissance. Les scènes n'ont pas toutes le même statut narratologique : elles racontent tantôt des actes actualisés, tantôt des actes virtuels ; certaines sont singulatives, d'autres itératives. Le récit érotique ne semble donc pas particulièrement original, ni dans le contenu narratif, ni dans les stratégies narratologiques.

Dans *Un beau Ténébreux,* deux scènes sexuelles sont présentes entre Irène, épouse d'Henri, et Jacques, tous deux membres du petit groupe de *happy few* descendus à l'Hôtel des Vagues de Kerantec et comme aimantés par la présence d'Allan : l'une suit immédiatement la scène de bal, acmé du roman, lors de laquelle Allan et Dolorès révèlent leur projet de mort par leur costume des « amants de Montmorency », allusion littéraire au poème de Vigny[162]. Irène, comme aimantée par la proximité de la mort d'Allan, dont il vient d'exhiber le projet, entraîne Jacques dans la chambre de celui-ci. Contrepoint de l'arrivée au bal d'Allan et Dolorès, la scène sexuelle [163] développe surtout le moment où Jacques reconduit Irène dans sa chambre et où les amants passent dans la chambre d'Allan, à l'initiative d'Irène. L'autre[164], juxtaposée par une ligne de points, fait immédiatement suite à la rencontre d'Henri, mari d'Irène, avec la mort, sous les traits d'une vieille tricoteuse. Jacques retrouve Irène dans sa chambre, comme tétanisée et attirée à la fois par ce qui pourrait advenir dans la chambre voisine d'Allan.

Les romans *Le Rivage des Syrtes* et *Un Balcon en forêt* contiennent chacun une scène sexuelle singulative et à l'acte actualisé ; centrale, elle essaime des récits itératifs des amours des personnages, qui répandent l'onde érotique sur toute la surface du roman. Dans *Le Rivage des Syrtes,* la scène principale constitue en quelque sorte le centre du roman, le point de basculement qui explique pourquoi Aldo suit inéluctablement la pente de la transgression. Vanessa l'entraîne sur l'île de Vezzano, désignée comme une nouvelle Cythère, où ils s'unissent dans une grotte qualifiée de « puits d'oubli », dont ils ne ressortent que pour se hisser vers le sommet de l'île et admirer le mont Tängri, volcan tout autant *phallu*s que promesse de guerre. Dans *Un Balcon en forêt*, l'intrigue érotique se cristallise autour du couple Grange/

[161] Dans *Le Rivage des Syrtes,* Aldo et Vanessa sont célibataires ; dans *Un Balcon en forêt,* la situation de veuvage de Mona autorise ses amours avec Grange. Simon et Irmgard sont présentés comme un couple légitime, c'est-à-dire engagés dans une histoire. Les rapports sexuels avec les femmes de La Route semblent inclus dans un chronotope de liberté sexuelle (le don de soi sans contrepartie). La situation d'*Au Château d'Argol* est plus trouble, puisqu'il s'agit d'un trio, mais Heide arrive avec Herminien. Enfin, la relation de Jacques et Irène dans *Un beau Ténébreux* est la seule qui soit présentée comme illégitime.

[162] Le contenu du poème est brièvement évoqué par Jacques : « Voyons, Irène, c'est un poème bien connu de Vigny. Deux amoureux, décidés à 'en finir avec la vie', s'en vont passer un week-end à Montmorency. A la fin du week-end, ils se tuent ensemble. C'est tout », *Un Beau Ténébreux,* Paris, Corti, 1945, p. 204.

[163] Un beau Ténébreux, *op.cit.*, p. 213-216.

[164] *Ibid.*, p. 240-244.

Mona. Une seule scène sexuelle singulative, à l'issue de leur première rencontre, dans la maison de Mona, est racontée. Mona, associée à la nudité, à la liquidité et à l'animalité, se naturalise, tandis que le désir masculin se manifeste par l'angoisse et l'image de la fonte. L'érotisme transparaît dans une sorte de trouble et de brouillage des images, essentiellement naturelles : la féminité de Mona est troublée, rendue piquante par des détails masculins, comme les « grosses chaussettes d'homme en laine » qu' « elle portait » ; la scène est très rapide.

La sexualité dans « La Route » fait, quant à elle, partie du script de la rencontre ; à l'exception de la rencontre de deux femmes que le narrateur double sur la route, les relations évoquées aux campements sont relatées sur le mode itératif et avec une tournure impersonnelle et elliptique :

> Mais quelquefois, à l'étape, quand la nuit s'était épaissie autour du lit de braises rouges – 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 qui essaie de lire sur le visage de son maître, et c'était soudain toute une femme, chaude, dénouée comme une nuit défaite, qui se laissait couler entre vos bras.

La rencontre inattendue, anonyme et sans contrepartie atteint une sorte de comble dans « Le Roi Cophetua », fiction construite autour d'une unique scène singulative actualisée entre le personnage-narrateur et la femme anonyme, sans scène itérative ; dans « La Presqu'île », aucune scène actualisée n'est présente : au bout de la route, seules la chambre vide et la contemplation de la mer attendent Simon.

b. Une place marginale dans la narration.

La place de la scène sexuelle s'avère donc d'autant plus réduite qu'elle occupe quantitativement peu de pages et qu'elle se trouve occuper une fonction souvent marginale dans la narration, subordonnée à une action autre et qui relève pour l'essentiel de la guerre ou de la mort. Chez Gracq, peut-être plus que dans n'importe quel autre récit, en tant que représentation de l'action humaine, la distinction entre action – « ce qui fait arriver » – et événement — « ce qui arrive simplement[165] » — est importante :

> L'action se caractérise par la présence d'un AGENT — acteur humain ou anthropomorphe —qui provoque les changements (ou tente de l'empêcher),

[165] Selon la distinction de Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II,* Paris, Seuil, 1986, p. 79.

tandis que l'EVENEMENT advient sous l'effet de CAUSES, sans intervention intentionnelle d'un agent[166].

Cette définition doit aussitôt être nuancée dans la mesure où l'association action/intention peut s'échelonner de « la causalité sans motivation » à la « motivation sans causalité[167] » : à quelque degré de la motivation, l'action a toujours une raison, un « motif d'agir et un but à atteindre[168] ». Très souvent, les actes sexuels sont effectués sous l'impulsion d'un autre que soi, comme lorsque le personnage masculin suit la volonté d'une femme qui le guide : le narrateur du « Roi Cophetua » pris en charge par la femme anonyme, Jacques suivant Irène dans *Un beau Ténébreux*. Le rapport sexuel peut-il être considéré comme une action ou un événement ? Si l'action est définie par sa motivation, le fait qu'elle résulte d'une volonté, il semble bien que la scène sexuelle soit davantage de l'ordre de l'événement. En tout cas, le personnage masculin n'est pas à l'origine de la relation sexuelle ; il y est incité plus ou moins ouvertement par la femme. Mireille Noël fait une distinction entre séquence narrative et séquence actionnelle non narrative, réservant à l'une le verbe « raconter », désignant l'autre par le verbe « relater ». Si la séquence narrative est constituée de cinq propositions liées l'une à l'autre par un rapport de causalité (situation initiale, nœud déclencheur, action, dénouement, situation finale), dans la séquence actionnelle non narrative, « les événements sont donnés linéairement[169], à plat, de manière prévisible, sans « problématisation » opérée par une « sélection d'événements ». Cette définition correspondrait au « simplement ainsi » qui semble prévaloir dans la relation de l'acte sexuel.

Plus encore, la sexualité est davantage représentée par des tableaux, qui relèvent de l'arrêt sur image, de la réminiscence ou du fantasme : l'érotisme est essentiellement descriptif. Dans *Le Rivage des Syrtes*, une séquence se distingue par le halo de sensualité érotique qu'elle distille dans le texte gracquien : l'évocation de la fête de Vanessa dans son palais de Maremma[170], lors de laquelle Aldo évolue de groupe en groupe jusqu'à être happé par le regard médusant d'une jeune femme. Plus encore que le récit, la description, qui procède par images successives, semble cristalliser le désir sexuel : « Une subtile atmosphère de provocation, un magnétisme sensuel insidieux me paraissait soudain s'allumer çà et là à la courbe d'une nuque trop complaisamment affaissée, à un regard trop lourd, au luisant gonflé d'une bouche s'entr'ouvrant dans la demi obscurité[171] ». Le portrait de l'inconnue assimilée à la figure de

[166] Jean-Michel Adam & Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, collection « Memo » n°22, 1996, p. 14.
[167] Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 51.
[168] *Ibid*.
[169] *Ibid.*, p. 59.
[170] *Le Rivage des Syrtes*, section V, intitulée « une visite », *op.cit.*, p. 75.
[171] *Ibid.*, p. 88-89.

Méduse révèle l'irréductible altérité du masculin et du féminin et relève davantage de la pause descriptive, qui fige le récit[172]. Le lecteur, à la suite du narrateur intradiégétique et homodiégétique, entre dans une parenthèse textuelle[173]. De même, la scène de flagellation imposée par Belenza en présence d'Aldo à une jeune fille inconnue vient teinter de violence et d'angoisse la relation des personnages masculins au féminin :

> « Vous avez peur !... peur !... peur !... Vous me battez parce que vous avez peur. Belsenza la poussa dehors, elle détala, mais on entendait encore les pieds nus claquer sur les dalles entre les trop nerveux éclats de rire, et sa voix aiguë et acharnée de petite fille toujours dans l'air comme une guêpe : « Peur ! peur ! peur ! [174] »

L'érotisme, intangible, s'épanouit dans la psyché du narrateur autodiégétique et participe de la tension du récit. Il semble donc moins objet susceptible d'être raconté que mouvement de conscience inspiré d'images de toutes sortes. Dans « Le Roi Cophetua », le désir du narrateur naît de miniatures figées par son regard et accumulées dans son esprit : le pied, le flambeau, l'œil de la servante-maîtresse ; un tableau ornant la salle à manger et qui lui rappelle Shakespeare, « Le Roi Cophetua amoureux d'une mendiante[175] », le souvenir d'une gravure de Goya, « la *mala noche* ».

L'image, la description et le regard tiennent donc une place essentielle dans l'émergence de l'atmosphère érotique propre à la fiction gracquienne, bien plus que le récit. Certains éléments du récit, même s'ils ne représentent pas à proprement parler de scènes sexuelles, peuvent être considérés comme des avatars érotiques dans la mesure où ils mettent en scène le désir masculin pour un personnage féminin, qu'il s'agisse de regards ou de contacts physiques, caresses ou gestes violents. Deux exempes : le motif de la fille fouettée revient par deux fois : il est explicitement présent dans *Le Rivage des Syrtes ;* dans « Le Roi Cophetua », il est enchâssé dans le récit principal comme réminiscence de *La Mala noche* de Goya : le narrateur–personnage se souvient de la gravure sur laquelle sont représentées deux femmes, deux silhouettes, l'une blanche, l'autre noire, encapuchonnée par sa jupe et dont les cuisses sont

---

[172] « Dans le tableau, le temps ne s'écoule : 'par une sorte d'arrêt sur image, des actions [ou des événements] sont montré[s] dans un rapport de simultanéité ; le temps n'avance pas' (Adam & Revaz, *L'analyse des récits, op.cit.*, p. 39). Quant à la description d'état, elle est profondément statique, s'attachant à décrire l'être ou l'avoir d'un objet sans passer par un déroulement temporel : elle a donc un fonctionnement antinomique par rapport à celui du récit puisqu'elle introduit une pause dans le développement du cours des actions ou des événements », Mireille Noël, *L'éclipse du récit, op.cit.*, p. 47.

[173] La parenthèse s'ouvre avec la phrase « Et je compris, au happement nu avec lequel ils s'emparaient des miens, dans un au-delà souverain du scandale, qu'il n'était plus question de me détourner de ces yeux » et se clôt sur celle-ci : « J'avais beau recourir aux alcools violents et me laisser rouler par la foule vers les points les plus éveillés de la fête, je ne me remettais que lentement », *Le Rivage des Syrtes*, p. 89.

[174] *Ibid.*, p. 155-156.

[175] « Le Roi Cophetua », p. 224.

fouettées par le vent. On peut aussi voir dans le souvenir dans l'esprit de Simon Irmgard aux reins avancés sur le siège de l'automobile, cuisses dénudées une trace atténuée de cette topique de la flagellation qui se conclut par le claquement de sa main sur la cuisse d'Irmgard accompagnée du « pas sortable ! » soulignant la nature inconvenante et donc érotique de la jeune femme. De même, enchâssé dans le récit-cadre, le « rêve voluptueux » de Grange est inséré par des phrases qui l'isolent et le désignent comme secondaire, mis en abyme : « la veille de son départ, il fit à son sujet un rêve voluptueux d'une espèce singulière » ; « toute la matinée qui suivit cette trouvaille bizarre du rêve le laissa flotter dans une espèce de chaleur épuisante, dévorée[176] ». Il en est d'autant plus érotisé que ce fantasme de pendaison se clôt sur « l'indécence qu'on attribue aux pendus[177] ».

La sexualité brille donc chez Gracq essentiellement par son effacement : si l'on assimile de façon un peu réduite la représentation de la sexualité à la narration de la scène traditionnelle de coït ou de pénétration, il faut bien reconnaître que le corpus d'étude est particulièrement restreint. Quand elle est présente, cette scène de rapport sexuel est réduite à sa plus simple expression, souvent à une phrase[178] ; la scène la plus longue se trouvant dans *Un Balcon en forêt* et l'expression du coït toujours métaphorisée, ou alors sans cesse déplacée, jouant sur une érotique de l'attente, de la rétention voire de la déception du lecteur. Car si les codes sont bien présents, la scène sexuelle, elle, est rarement évoquée mimétiquement dans le présent ou dans le fil diégétique, mais plutôt par l'analepse ou la prolepse. Ce qui domine donc, c'est plutôt la non-représentation de la sexualité — par l'ellipse, le « simplement « ainsi » —, qui tourne le regard du lecteur vers ce qu'on ne voit pas : l'adverbe déictique montre l'indicible de la relation sexuelle.

c. Un érotisme traditionnel et déceptif : une narration essentiellement masculine et univoque.

Gaétan Brulotte[179], qui propose le néologisme « érographique » pour qualifier objectivement la matière de son étude, cerne les traits narratologiques dominants du récit érotique. Reprenant les catégories théorisées par Gérard Genette[180], il remarque non seulement la prépondérance de la « narration au premier degré » (extradiégétique), mais aussi une forte composante homodiégétique : « le narrateur aime à se représenter dans l'histoire qu'il raconte », selon un mode autodiégétique ou allodiégétique (le terme est de Brulotte, Genette n'ayant pas nommé cette catégorie). « C'est que l'expérience érotique ne semble guère

[176] *Un Balcon en forêt*, Paris, Corti, 1958, p. 147-148.
[177] *Ibid.*
[178] « le plaisir qu'elle me donna fut violent et court », « Le Roi Cophetua », p. 242-243.
[179] Gaétan Brulotte, « Petite narratologie du récit dit « érotique », *Poétique*, février 1991, p. 3.
[180] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

s'accommoder d'une narration objective classique », conclut-il : elle doit susciter l'identification et « fait intervenir la parole comme excitant[181] ». Quant à l'instance narrative, « tout en laissant croire qu'elle s'engage directement, [elle] se désengage en fait subtilement en rejetant la responsabilité du propos sur un être fictif[182] ». Par ailleurs, « qu'il soit représenté ou non, le narrataire dissous dans la fonction courante d'écoute passive et neutre est d'emblée intégré dans la structure du désir[183] » : la narration érotique se double d'une érotique de la lecture. Anne-Marie Dardigna[184], quant à elle, relève comme spécificité du récit érotique la narration exclusivement masculine de la scène sexuelle, ce qu'elle nomme « l'univocation du désir ». Dans le récit érotique, « ce qui circule, c'est uniquement le désir masculin, dans un cheminement spéculaire : parti de l'homme, il se réfléchit sur le corps féminin et revient vers le point de départ[185] ». Le récit érotique met donc en acte une relation sujet/objet qui est toujours identique : « le regard masculin, et donc le discours représentatif qu'il induit, se réservent le droit d'être constitutifs du corps sexuel féminin » ; il s'accompagne d'une narration au passé simple qui permet d'abstraire l'action[186]. Le corps masculin n'est jamais représenté, alors que le corps féminin est « la matière inductrice du récit, pris entre un statut d'objet et une fonction de signifiant[187] ».

Le récit gracquien correspond à ces critères érographiques[188] : si le narrateur est essentiellement extradiégétique[189], la focalisation interne décentre le regard diégétique sur le personnage masculin qui le prend en charge et joue sur la réception en favorisant l'identification du lecteur. Ainsi que l'on soit lecteur ou lectrice, le regard que nous partageons et dans lequel nous nous glissons est exclusivement masculin et univoque. L'écriture gracquienne est en ce sens sexuée de part en part Dans *Le Rivage des Syrtes*, le lecteur partage essentiellement le point de vue d'Aldo, dans *Un Balcon en forêt*, celui de Grange, dans « La Presqu'île », celui de

[181]Gaétan Brulotte, *op.cit.*, p. 10.
[182]*Ibid.*, p. 12.
[183]*Ibid.*
[184] Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, *op.cit.*, p. 84-85.
[185] *Ibid*., p. 86. Ce point peut être mis en relation avec la relation triangulaire des personnages d'Albert, Herminien et Heide dans *Au Château d'Argol*.
[186] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op.cit*.
[187] Anne-Marie Dardigna, *op.cit.*, p. 107.
[188] Julien Gracq réfléchit sur ces choix narratologiques et souligne dans *En Lisant en écrivant* le paradoxe fréquent de l'emploi de la première ou de la troisième personne : « Bien souvent on observe, dans l'usage que fait l'auteur de romans de la première ou de la troisième personne, un contre-emploi apparent. Le je étant utilisé parfois avec partialité là où le récit garde un caractère objectif plus marqué, le « il », pour des récits dont l'éclairage est décidément subjectif. Il n'y a rien eu là de délibéré, rien que l'exercice de l'instinct qui, dès les premières pages, tranche péremptoirement, sans même leur accorder une pensée claire, les problèmes les plus complexes et les plus enchevêtrés (choix du ton, de la 'distanciation', du sfumato ou de la netteté des contours, etc.). *En lisant en écrivant*, Corti, p 109.
[189] Selon la terminologie élaborée par Gérard Genette dans *Figures III Paris, Seuil, 1972*.

Simon, qui semblent fonctionner comme double fictif du narrateur[190]. Jamais la focalisation ni les paroles rapportées ne laissent entrevoir la façon dont les femmes vivent, perçoivent, jugent le rapport sexuel. Ce « côté » de la relation amoureuse est essentiellement, fondamentalement inaccessible et mystérieux et relève de l'étrangeté de la féminité : comme les cheveux forment voile sur le visage et les yeux féminins pendant l'acte, de même l'intériorité féminine ne saurait constituer un objet narratif dans la fiction gracquienne.

Les nouvelles « La Route » et « Le Roi Cophetua » illustrent différemment cette impossibilité de narrativiser le versant féminin. Dans les deux récits, le narrateur homodiégétique est un personnage et s'exprime à la première personne. Dans « La Route », le narrateur ébauche une hypothèse sur la signification et l'enjeu de la relation sexuelle pour les femmes de la Route : leur don serait la manifestation physique d'une mystique proprement féminine et pour cette raison mystérieuse.

> Quelque fois depuis – car il y avait dans ces rencontres quelque chose à la fois d'inachevé, de gauche et de tendre, et de tenace au souvenir qui n'en gardait jamais rien d'impur – j'ai pensé que ces errantes aux doux cheveux soudain répandus se donnaient peut-être – et pourtant c'est étrange à dire – *faute de mieux* – embarrassées de ce corps de femme qu'elles offraient dans le noir avec une espèce de soumission humble, vouées à ne connaître jamais qu'à travers sa chaude épaisseur. Ce qu'elles cherchaient, ce qu'elles voulaient gauchement rejoindre, ce qui les tenait éveillées les nuits dans une si longue patience, ce n'est pas ceux qui passaient sur la Route, c'était peut-être un reflet sur eux passionnément recueilli de choses plus lointaines – de cela seulement peut-être où la Route les conduisait[191].

L'identification du narrataire/lecteur au narrateur-personnage est d'autant plus forte dans le « Roi Cophetua » que le narrateur est l'un des deux protagonistes et qu'il est anonyme. Là encore, à l'un – narrateur-personnage – comme à l'autre – lecteur–, l'accès au féminin est barré au moment de la scène sexuelle par « ce visage dérobé une dernière fois » : « elle baissa la tête davantage, la masse des cheveux noirs bascula et retomba en rideau devant le visage[192] ». Cette identification est à nuancer dans le cas de « la Route[193] », le processus d'anamnèse

---

[190] D'après Marie-Annick Gervais-Zanniger et Stéphane Bikialo, « le choix de la fiction romanesque a été interprété comme un moyen, pour Gracq, de mettre à distance par le choix de la troisième personne son histoire personnelle, au bénéfice de la perception subjective du personnage. S'il y a bien un mécanisme de délégation, il est indéniable que l'écrivain prête à son personnage des traits qui lui appartiennent en propre, et une certaine manière d'appréhender le monde », *« Un Balcon en forêt » et « la Presqu'île » de Julien Gracq,* Paris, Atlande, Lettres XXème, collection « Clefs concours », 2007, p 90.

[191] « La Route », p. 29-30.

[192] *Ibid.,* p. 242.

[193] Elle semble d'autant plus à nuancer que le récit correspond à un fragment d'une œuvre avortée et commencée à la troisième personne. Le texte finalement publié est issu du deuxième état de l'œuvre, mené comme un journal, à la première personne, par une voix au bord de l'amuïssement.

mettant le récit à distance. Par ailleurs, le « je » s'efface assez vite et devient une instance plus neutre, fondue dans le « nous » puis l'indéfini « on ».

Le dispositif est encore différent dans *Un beau Ténébreux*, dont la composition est tripartite : après un bref prologue mené à une première personne, qui cultive l'ambiguïté (le locuteur est-il l'auteur ou un personnage que le lecteur ne connaît pas encore ?), le roman s'ouvre sur le journal de Gérard, qui est la plus longue partie du roman, puis se clôt sur un récit pris en charge par un narrateur anonyme, présenté comme un ami de Gérard. La première partie du récit est donc linéaire et menée par un narrateur à la fois intradiégétique et homodiégétique. Les deux parties sont articulées autour d'une intervention isolée par l'italique d'un narrateur intradiégétique, mais « allodiégétique » qui reprend le motif traditionnel du « manuscrit trouvé », en présentant le journal comme élément d'un témoignage plus vaste de Gérard autour de l'intrigue narrée. Les scènes sexuelles entre Irène et Jacques s'insèrent dans la dernière partie. Somme toute, le dispositif narratif s'avère suffisamment classique et traditionnel pour que cette absence d'originalité contribue à fondre le récit sexuel dans le fil du fil diégétique.

2. Un érotisme subordonné à la représentation d'un désir qui excède le désir sexuel.

Qu'elle soit singulative ou itérative, la scène sexuelle semble toujours jouer un rôle de contrepoint dans la diégèse, comme si la secondarité était inscrite dans sa nature même : elle est essentiellement de l'ordre de la parenthèse, ou de la marge, de l'écho. Elle semble préparer le personnage masculin à sa rencontre avec la mort, sous toutes ses formes. Car c'est la mort qui est le véritable événement gracquien et qui, à ce titre, aimante le récit.

a. Les scènes d'amour, une propédeutique guerrière.

Dans les deux romans, la place de l'érotisme semble éminemment liée à la montée de la tension vers l'Evénement repoussé dans au-delà du texte : la guerre ; l'érotisation du personnage féminin accompagne le personnage masculin dans son évolution : d'agi, il devient plus ou moins agissant, Grange refusant de partir de la maison forte, même s'il a pris congé de Mona, Aldo transgressant la frontière du Farghestan, en écho au désir de Vanessa.

Dans cette perspective, *Le Rivage des Syrtes* pourrait se lire de la façon suivante : faire l'amour pour combler l'attente de la guerre et même pour accompagner le désir de transgression. Plusieurs séquences narratives se succèdent et accentuent l'intensité érotique du récit : Vanessa, après avoir littéralement emporté Aldo de la forteresse jusqu'à son palais de Maremma, le laisse errer entre les groupes d'invités lors de la fête ; la pause descriptive qui confronte le regard d'Aldo à celui d'une inconnue décrite comme médusante ; la scène de la

grotte sur l'île de Vezzano ; le récit itératif des nuits qu'Aldo passe au palais ; un peu à part, car elle ne concerne pas Vanessa, la scène de flagellation infligée à une jeune fille anonyme par Belsenza. C'est Vanessa qui guide Aldo sur le chemin de la transgression et on peut considérer à ce titre que l'épisode sur l'île de Vezzano enclenche le dénouement : lors d'une promenade en mer, Aldo passe la ligne frontalière avec le Farghestan et déclenche une inévitable reprise de la guerre endormie depuis des années.

Le motif érotique seconde donc l'écriture de la transgression – la guerre, le suicide, le meurtre – en la devançant, comme s'il n'en était que les prémices. On a vu à quel point, dans la composition, Julien Gracq préférait le principe de prémonition, de préfiguration et d'annonce à celui de narration, au point de donner l'action sur un mode elliptique[194], voire de ne pas la donner du tout. Ce principe prévaut à tous les étages de la narration : la monté du désir sexuel est davantage racontée que la relation sexuelle proprement dite, la montée de la tension vers la Catastrophe prime sur le récit de la Catastrophe elle-même, la route, le voyage s'avérant plus importants que la destination. Dans cette intensification du récit vers une action non dite car pour le coup véritablement secondaire, la séquence érotique précède, en ce qu'elle participe de l'expression du Désir et de la montée vers une tension plus indicible encore, la pulsion de mort déclinée en divers motifs : mort, guerre, absence….

Et en effet, dans *Un Balcon en forêt*, la relation entre Grange et Mona peut être considérée comme un épisode, une parenthèse enchantée, une vacance d'avant-guerre, une « drôle » de guerre, et ce, d'autant plus que le nom même de Mona a souvent été rapproché de « monade », dénotant « l'unité », « la structure complexe et fermée », « totalité close »[195]. L'histoire d'amour entre les deux personnages fonctionne comme un effet de suspension dans la narration. L'éros comble le désir de Grange en attendant Autre Chose, dont Mona est le versant euphorique et plein ; la transition s'opère quand le goût de la mort s'introduit dans leur relation, en fin de course[196] : le relais est passé. Le récit des amours de Grange et de Mona est encadré par deux références explicites à la guerre et à la mort de Grange. Juste avant la section VIII consacrée à l'approche de l'hiver aux Falizes et à la liaison avec Mona, la fin de la scène entre Grange et le lieutenant en passe d'essence sonne comme une annonce proleptique de la mort du personnage : « Cette machinette qu'on vous a louée en forêt, savez-vous comment j'appelle ça ? Sans vouloir vous vexer, j'appelle ça un piège à cons. Vous serez fait là-dedans comme un rat »[197]. Devant cette prédiction, la colère de Grange ressemble à un acquiescement :

[194] *Ibid.*, p. 166.
[195] D'après la définition du *TLF*.
[196] Après la scène de descente en luge, l'angoisse monte chez Mona et Grange, *Un Balcon en forêt*, p. 121-122.
[197] *Un Balcon en forêt*, p. 82.

« Je brûlerai du soufre dans le bloc, pensa Grange, malcontent et furieux. Heureusement personne n'était là. Il se sentait moins inquiet que floué : il était comme un homme qui vient de prêter tout son argent à un escroc »[198]. Cette annonce est redoublée juste avant la fin de l'histoire de Grange et de Mona dans une symétrie frappante : c'est le capitaine Varin qui tente une nouvelle fois de mettre Grange à l'abri : « Une foutue armée, mon cher, et qui m'a tout l'air de vouloir faire avant peu une armée foutue. Bon, ça n'est pas notre affaire, coupa-t-il, repris par cette gaieté féroce qui lui donnait du ton. Autre chose, Grange, reprit-il après un silence, en enfilant ses gants, les yeux baissés : que diriez-vous d'être muté au régiment[199] ? ». La section se clôt sur les pensées funestes de Grange :

> — Qu'est-ce qu'on attend ici ? se disait-il, et ce même goût d'eau fade, tiédie, écœurante, qu'il connaissait bien lui remontait à la bouche. Le monde lui paraissait soudain inexprimablement étranger, indifférent, séparé de lui par des lieues. Il lui semblait que tout ce qu'il avait sous les yeux se liquéfiait, s'absentait, évacuait cauteleusement son apparence encore intacte au fil de la rivière louche et huileuse, et désespérément, intarissablement, s'en allait – s'en allait[200].

Aimer Mona, c'est à la fois vivre une ultime épiphanie et se tourner vers la mort. Grange finit d'ailleurs par en avoir pleinement conscience, au moment où Mona partie, il s'aventure hors de la maison-forte et marche sur le chemin à la rencontre d'un Belge qu'il prend d'abord pour un ennemi :

> Il pensa à Varin avec un pétillement de gaîté, puis le souvenir de Mona lui traversa la tête avec le parfum des branches de mai : il commençait à comprendre ce que Varin avait deviné à sa manière, ce que sans le savoir elle était venue démuseler dans sa vie : ce besoin de faire sauter une à une les amarres, ce sentiment de délestage et de légèreté profonde qui lui faisait bondir le cœur et qui était celui du *lâchez tout*[201].

C'est ainsi que l'on peut comprendre l'évolution de leur relation, de l'euphorie étonnée de la fusion sexuelle – seul exemple dans la fiction gracquienne – en passant par l'angoisse ressentie par Grange lors de la descente en luge et l'intuition de Mona[202], pour finir par son expérience onirique et jouissive de petite mort. Le lit d'abord érotisé par la présence de Mona finit dans la dernière page, tel la barque de Charon, par conduire Grange au milieu « des prairies d'asphodèles ». Entre les deux, le « rêve voluptueux de Grange » : il vient clore la parenthèse

---

[198] *Ibid*.
[199] *Un Balcon en forêt*, p. 135.
[200] *Ibid.*, p. 151.
[201] *Ibid.*, p. 212.
[202] « Et, quand il lui demandait à quoi elle pensait : – Je ne sais pas. A la mort… […] Il n'aimait les mots qui remontaient à la bouche de cette sibylle enfant, soudain pleine de nuit », *Ibid.*, p. 121.

heureuse et même s'il n'a aucune valeur prédictive ni proleptique, il semble encore illustrer l'intrication des pulsions (eros et thanatos) dans ce « passage à vide » qu'est le désir[203].

La secondarité de la scène sexuelle dans « La Route » peut aussi se lire dans son lien avec la mort : si l'on considère que le cheminement aporétique du narrateur et de ses compagnons est un itinéraire mortifère sur une voie d'extinction post apocalyptique, alors les rencontres sexuelles du bord du chemin apparaissent comme des pauses à la fois marginales et préparatoires, et ce, d'autant que les femmes de la Route sont présentées comme investies d'un rôle sacrificiel ou spirituel. Dans « Le Roi Cophetua », la Première Guerre mondiale ne constitue que l'arrière-plan de l'action, le cadre de la visite du narrateur à Jacques Nueil. Mais le motif de la guerre, tout comme l'hôte du narrateur, aviateur, semblent omni-absents et par conséquent très liés au contenu érotique du récit : la montée du désir du narrateur pour la servante maîtresse anonyme et leur nuit d'amour. Isabelle Rachel-Casta[204] montre comment « Polemos est lié au huis-clos érotique », commente la coïncidence temporelle entre la scène sexuelle et la « canonnade » et désigne la guerre comme l'une des sources de l'érotisme gracquien, en tant qu'elle est révélatrice de tensions : « la guerre révèle en chacun ce qu'il a de plus intime, de plus douloureux, de plus désirant ».

Si la guerre entretient une relation de contiguïté narrative avec l'érotisme, c'est que les deux motifs sont des avatars de la pulsion de mort à l'œuvre dans le récit gracquien.

b. Les scènes d'amour, comme contrepoint de l'expérience de mort

Si les scènes d'amour sont essentiellement des contrepoints de l'expérience de mort qui attend les personnages, elles ont néanmoins, et pour cette raison- même, une place particulière dans la narration. Dans *Au Château d'Argol*, si le viol de Heide peut donc être considéré comme secondaire, il n'est pas pour autant sans importance et joue un rôle essentiel dans le schéma narratif. On peut au contraire considérer qu'il est un élément central de la dynamique romanesque. Son absence dans la séquence narrative n'est qu'apparente, car elle est compensée ou au contraire diffractée, en tous cas mise en résonnance dans toute l'œuvre. Ainsi le viol de Heide est-il à la fois préfiguré par le bain tout en préfigurant lui–même la mort de Heide. Le script sexuel est une sorte d'intermédiaire dans l'illustration du désir que représentent les quatre moments clés du roman : le bain, le viol, le suicide de Heide, la mort d'Herminien. Ainsi, c'est

[203] L'isotopie du vide est encore présente : « cette sensation bizarre de chute livre », « il était pendu, à une potence ou à une branche élevée, en tout cas à une grande hauteur – il faisait soleil – (…). Le vent les balançait tous deux très lentement dans l'air frais et agréable », *Un Balcon en forêt*, p. 147-148.
[204] Isabelle Rachel-Casta, « Julien Gracq à la guerre ! (dans *Un Balcon en forêt* et *La Presqu'île*) », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, *op.cit.*, p. 117-128.

la « tête rejetée en arrière[205] » qu'apparaît Heide à Albert après le viol et dans son souvenir : « Et ce blanc cadavre aux blessures de foudre, la tête rejetée en arrière, les yeux perdus dans un funèbre enchantement, l'entrainait à reculons dans une navigation berçante et immobile[206] ». Le viol est donc préparé par la scène du bain, tout entière placée sous le signe du désir, à la fois en tant que pulsion de vie et de pulsion de mort, et ce, dès le décasyllabe blanc qui ouvre la séquence : « ils se dévêtirent parmi les tombes ». Lors de cet épisode, une image de Heide est accentuée, la tête rejetée en arrière[207], essentiellement associée à l'idée de jouissance : « et ses mouvements tragiques, quand, la tête rejetée entre les épaules sous une atteinte trop aiguë, s'échappèrent d'elle comme un aveu involontaire les gestes de la possession[208] ». Cette image érotisée d'Heide semble d'autant plus liée au viol à venir qu'elle est associée à la subjectivité d'Herminien : « Herminien, resté sur le rivage, fixait en lui une orageuse vision[209] », comme si l'image était la véritable motivation de l'action. De plus, le viol préfigure la mort d'Heide, en la représentant « dans un mortuaire écrasement[210] ». Mais l'originalité de l'érotisme gracquien ne réside pas dans le motif du viol ni dans l'association entre éros et thanatos, mais plutôt dans le fait que le motif a une place importance dans le macro-récit et ce, malgré l'ellipse. C'est donc sa négativité qui fait la force de la scène.

Les deux scènes d'amour entre Jacques et Irène[211], sorte de contraire absolu d'Allan, force de vie et seul personnage qui semble ne pas comprendre son projet, sont essentiellement présentées comme contrepoint à la mort d'Allan. Elles se situent dans la quatrième et dernière partie du texte menée par un narrateur anonyme et hétérodiégétique. La première a lieu à la fin du bal masqué, qui révèle le projet d'Allan et Dolorès par l'allusion macabre de leur déguisement rappelant les amants de Montmorency. La seconde juxtaposée à la scène de la mort d'Allan, dont elle n'est séparée que par une ligne de points, semble lui être presque symétrique. Alors que la nuit d'amour est ombrée de peur, de nervosité et de la proximité de la mort[212], la dernière nuit d'Allan, dans la chambre voisine, commence par une amorce presque ironique de scène érotique, dans laquelle Christel, provoquée par Allan, s'offre à lui :

---

[205] *Au Château d'Argol*, p. 126.
[206] *Ibid.*, p. 131.
[207] « Alors, elle rejeta la tête en arrière (…), *Ibid.*, p. 89.
[208] *Ibid.*
[209] *Ibid.*
[210] *Ibid.*, p. 134.
[211]Présentée par Gérard dans son journal comme celle qui « semble attaquer chaque jour de sa vie avec une bonne grâce carnassière », elle s'oppose surtout à Allan dans sa conception de la mort, qu'elle considère comme un « événement », qui « se fera bien sans [Allan] », alors que lui l'envisage comme une action, un acte délibéré.
[212] La conversation a pour objet le comportement d'Allan et Christel au dîner (p. 241-242) ; lors de son réveil nocturne, Jacques dont le lecteur partage le point de vue sur la chambre, paraît y lire partout des signes funestes : « Le cœur alourdi comme d'une nausée, il laissait son œil glisser au long des griffons, des fleurs blêmes de la tapisserie. « La marée baisse », songea-t-il stupidement, vraiment au bout de ses idées. Au-delà des murs invisibles,

> « Etes-vous venue me sauver ? » lança-t-il d'une voix mauvaise, sifflante.
> « La vierge des dernières amours. Quel rôle pour vous, n'est-ce pas, et combien héroïque ! »
> Il serrait son bras avec violence, le visage tout près du sien.
> « Je pourrais en profiter, savez-vous. Rien n'est peut-être dit encore.
> — Me voici. » Dans sa voix tremblait une fierté brûlante. Les mots s'arrêtèrent dans la gorge d'Allan : d'une main brusque, Christel dénouait sa ceinture[213].

Dans les deux scènes, le cœur de la narration est passé sous silence : le sexe et la mort ne sont pas racontés dans un parallèle frappant. L'explication tient en ce que « pour Julien Gracq " ce que les personnages laissent pressentir, ce vers quoi on devine qu'ils sont en marche compte infiniment plus que ce qu'ils sont " et que ce qu'ils font[214] ». Dans les deux cas, le silence qui auréolent ces expériences de l'impossible, signale le « passage à vide » vécu par les personnages et matérialisé elliptiquement dans le récit.

B. « Un passage à vide » : une scène sexuelle désexualisée.

1. Le modèle du Rivage des Syrtes.

Dans *Le Rivage des Syrtes*, la première scène[215] entre Aldo et Vanessa a lieu lors de la fête donnée par Vanessa à Maremma. Comme toujours, c'est le personnage féminin qui en est l'instigateur : Aldo vient au palais invité et amené par Vanessa, qui ne lui cache pas ces intentions :

> « Ne fais pas l'enfant. J'ai promis de te ramener. Tu me compromettrais… ajouta-t-elle avec un sourire malicieux. Et puis je veux que tu voies ma fête, c'est décidé… Je la donnais pour toi. […] Le désir de Vanessa montait à ses yeux dans sa fraîcheur neuve, comme les étoiles qui sortent de la mer[216] ».

Cette première nuit qu'Aldo passe à Maremma dans le palais de Vanessa est littéralement éludée, située entre la cinquième (« Une visite ») et la sixième section (« Une poussée de fièvre ») du roman. Aldo, que Vanessa est allée chercher à l'Amirauté, passe d'une chambre à l'autre : de la chambre vide des Cartes, dans laquelle Vanessa le surprend[217] à une autre

---

sa pensée trouait le silence des chambres noires, ce silence pareil à un torrent rapide, lisse, submergeant ; la scène se clôt sur ces mots d'Irène, dont la voix est « grelottante, basse, emportée par une rafale de terreur suffocante » : « J'ai peur… ».

[213] *Un beau Ténébreux*, p. 249.

[214] Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 124.

[215] Aldo raconte auparavant en analepse leur rencontre dans le jardin des Salviaggi ; il s'agit de leur première rencontre dans le fil diégétique chronologique.

[216] *Le Rivage des Syrtes*, p. 81.

[217] *Ibid.*, p. 80-81.

chambre vide[218], celle de la jeune femme, à l'issue de la fête troublante à laquelle Aldo vient d'assister. Entre temps, deux épisodes semblent préparer la scène érotique et tendre le récit : l'emportement automobile du voyage (« Vanessa m'emportait dans la nuit légère[219] ») et la déambulation d'Aldo parmi les convives de la fête de Vanessa dans son palais de Maremma. Finalement, la scène sexuelle est représentée dans le texte gracquien dans sa non-représentation, illustrant par là un impossible, dans la formalisation de sa présence-absence. L'ellipse dans le récit est considérée par Roland Barthes comme corollaire du « pouvoir catalytique du récit ». D'après lui,

> le « suspense » n'est évidemment qu'une forme privilégiée, ou, si l'on préfère, exaspérée de la distorsion : d'une part, en maintenant une séquence ouverte (par des procédés emphatiques de retard et de relance), il renforce le contact avec le lecteur (l'auditeur), détient une fonction manifestement phatique ; et d'autre part, il lui offre la menace d'une séquence inaccomplie, d'un paradigme ouvert […] c'est-à-dire d'un trouble logique, et c'est ce trouble qui est consommé avec angoisse et plaisir (d'autant qu'il est toujours finalement réparé) ; le « suspens » est donc un jeu avec la structure, destiné, si l'on peut dire, à la risquer et à la glorifier[220].

Dans le *Rivage des Syrtes*, l'ellipse sexuelle, structurelle, est comme mise en abyme dans les motifs fictionnels : la crypte close de la grotte de Vezzano enferme le secret de la relation sexuelle entre Aldo et Vanessa, tue, non dite. Comme dans *Un Beau Ténébreux*, après la métaphore du baiser- fonte/fusion, l'ellipse est signalée par le thème du sommeil associé à celui de la durée :

> Et si brusquement complice était le secret renfermé de cette crypte close que Vanessa, saisie d'une angoisse involontaire devant le déclic de ce piège qui se refermait, fit en trébuchant sur les galets quelques pas incertains comme pour fuir ; je percevais son souffle défait et trop rapide, mais, surgissant derrière elle, et tout battant d'un sang brutal à l'aveu de cette faiblesse qui me transperçait délicieusement, je passais mon bras sous le sien et renversait durement sa tête sur mon épaule, et en une seconde elle sembla s'éparpiller et s'alourdir, ne fut plus qu'une pesanteur brûlante et molle, dénouée et toute renversée sur ma bouche[221].

---

[218] *Ibid.*, p. 99 : « L'espace désœuvré de la chambre derrière moi me raidissait, pesait à mes épaules comme un théâtre vide ».
[219] *Ibid.*, p. 81-82.
[220] Roland Barthes, « Analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection « Points » n°70, 1977, p. 48.
[221] *Le Rivage des Syrtes*, p. 146-147.

Quel sens donner à cette béance ? *Le Rivage des Syrtes* semble proposer une piste dans le profil du texte, dans une métaphore à prendre au sens propre, dans la syllepse[222] du « *passage à vide*[223] » :

> Je trouvais Vanessa tantôt alanguie, tantôt nerveuse ; on eût dit que ces après-midi qu'elle me réservait à moi seul au milieu de l'agitation qu'elle entreprenait à plaisir autour d'elle la désorientaient comme un *passage à vide*…[224]

Dans la séquence itérative qui suit, Aldo raconte ce passage à vide de la relation sexuelle. Il se rappelle « combien Vanessa et [lui] sembl[aient] avoir peu à [se] dire », analyse ce moment comme un mouvement, le passage d'un état à un autre : « l'ardeur qui me jetait vers elle se contentait et s'éteignait vite, comme la poussée de fièvre triste de l'après-midi des lagunes ». Cette impression de paroxysme évanouie par la satisfaction induit « un malaise » qui « [le] dressait tout debout au milieu de la chambre ; il [lui] semblait sentir entre les objets et [lui] un surcroît de distance », au point de reformuler très explicitement ce « *passage à vide* » : « au creux d'un déferlement de lassitude, comme si la perte de ma substance qui me laissait exténué et vide [l'] eût accordé à la défaite fiévreuse du paysage[225] ». Cette isotopie de la perte s'applique aussi à Vanessa, décrite du point de vue d'Aldo : « Vanessa, auprès de moi, reposait comme vidée de son sang, la tête fauchée par un sommeil sans rêves ; écartelée comme une accouchée, elle fléchissait le lit appesanti[226] ».

De même, la scène sexuelle s'avère être un « passage à vide » de la narration, autrement dit une sorte d'impasse narrative : texte très paradoxal et contradictoire d'une possibilité de déployer, étaler, publier[227] le motif de l'acte sexuel, mais d'une possibilité que le narrateur se refuse d'exploiter, d'une pente sur laquelle il ne s'engage pas finalement ; passage qui consiste à ne pas « franchir le pas ». La conception de l'érotisme gracquien est sur ce point dans une grande proximité avec la pensée de Georges Bataille :

---

[222] « Les tropes mixtes qu'on appelle syllepses consistent à prendre un même mot tout à la fois dans de sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre ; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet, ce qui a lieu par métonymie, par synecdoque ou par métaphore », Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009, p. 105.

[223] On retrouve ce motif dans « Paris à l'aube », appliqué au transport automobile et l'érotisant : « Il y a dans toute trajectoire un passage à vide qui retient le cœur de battre et écartèle le temps : celui où la fusée, au sommet amorti de sa course, se pose sur le lit de l'air avant de s'épanouir — où le gymnaste entre deux trapèzes, un instant interminable, appuie notre diaphragme à un vide de nausée — *une perte de vitesse* où la ville qu'on habite, et que recompose pour nous jour après jour, comme ces larves de lenteur qui flottent sur la moire d'une hélice, l'accélération seule, le volant lancé à fond d'un maelström d'orbites folles, se change en fantôme rien qu'à laisser sentir un peu son immense corps », *La Terre habitable, O.C. I, op.cit.*, p. 306.

[224] *Le Rivage des Syrtes*, p. 160.

[225] *Ibid.*, p. 164.

[226] *Ibid.*, p. 168.

[227] De *pando, ere, pandi, passum.*

> Qu'il est doux de rester dans le désir d'excéder, sans aller jusqu'au bout, sans faire le pas. Qu'il est doux de rester longuement devant l'objet de ce désir, de nous maintenir en vie dans le désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout, en cédant à l'excès violent du désir. Nous savons que la possession de cet objet qui nous brûle est impossible[228].

L'évidement narratif érotise paradoxalement la scène évidée de contenu sexuel : l'expérience de l'impossible qu'elle constitue est transférée du personnage au lecteur, dont l'œil resté au bord de la séquence inaccomplie, est excité.

2. La scène sexuelle ou la séquence inaccomplie.

Souvent la scène sexuelle est donc comme absente du texte gracquien, comme escamotée dans un en-deçà narratif, un en-deçà des mots. L'ellipse fait disparaître la pénétration du récit mais marque sa place, signale son absence en lui substituant une ligne de points : au temps suspendu de la relation sexuelle et de l'abstinence répond une écriture suspendue. On pourrait lire à ce titre le rêve de pendaison de Grange comme symbolique de la poétique érotique de Gracq : c'est en suspension que Grange connaît la jouissance et ce, dans le temps de suspension de la conscience que constitue le rêve. Aussi le lecteur est-il lui-même suspendu au bon vouloir du narrateur, cette rétention devenant peut-être, dans une posture mimétique, le point de jouissance dans le texte : suspendre, retenir, détenir le moment même de l'éros. Cette ligne de points existe dans presque toutes les œuvres gracquiennes.

a. Au Château d'Argol ou le traitement elliptique du viol de Heide.

Indéniablement, le viol d'Heide par Herminien constitue un épisode central[229] du macro-récit[230], après la scène du bain, tentative de communion symbolique du triangle Albert- Heide-Herminien. Il peut être considéré comme le premier volet du dénouement qui en comprendrait trois, le viol de Heide par Herminien, le suicide de Heide et le meurtre d'Herminien par Albert. Or on peut s'étonner du traitement réservé à cette action clé du roman, particulièrement peu lisible. Dans les dernières pages de la septième section « la forêt », Albert, qui a vu plusieurs heures auparavant partir Heide et Herminien dans la forêt, s'y enfonce à son tour, de nuit. Fatigué et égaré[231], il s'allonge, à l'écoute de ses perceptions et de la nature qui l'entoure ; plus

---

[228]Georges Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, p. 157.

[229] Mireille Noël le démontre dans son étude narratologique du roman et sa schématisation du récit. Elle présente le viol de Heide comme micro-récit enchâssé r2 de la proposition narrative (Pn4) consacrée au dénouement, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 67.

[230] Annie-Claude Dobbs relève avant Mireille Noël l'importance de cet épisode de viol pour la diégèse, quitte à forcer les indices textuels – qui le situe le matin – en rappelant qu'il aurait lieu en été et midi, autant dire dans un temps symboliquement médian, dans *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972, p. 15-16.

[231] « Albert s'égara bientôt dans ses détours compliqués. Peu à peu, saisi malgré lui par la majesté et le silence des bois, il ralentit sa marche et, le corps plein d'une douloureuse fatigue, il s'étendit sur un lit de mousse, près d'une

qu'il ne voit Heide violée, il en a l'apparition, intime conviction que ses perceptions viennent ensuite lui confirmer. Ainsi, le personnage, pas plus que le lecteur, ne voit le viol de Heide, qui n'est, à proprement parler, pas raconté par le narrateur extradiégétique. Le viol de Heide est essentiellement présent *via* la description, comme enrichie et amplifiée par ses réécritures : c'est le corps nu et entravé de Heide avec toute la surdétermination inhérente à la description qui met en œuvre le sens. L'action est effacée ; le viol est moins narré que relaté, d'autant plus que la motivation d'Herminien n'est donnée à aucun moment de façon explicite. Le motif est renvoyé paradoxalement à la secondarité du texte, dans la mesure où sa place dans le récit est laissée vacante et où il s'imprime, en écho à ce vide, comme une image fantasmatique dans l'intériorité des personnages.

Le récit insiste en revanche sur le cheminement qui amène Albert de l'intuition à la conscience que le viol a eu lieu : l'adverbe « soudain » est le premier indice de l'existence de l'Evénement dont on n'a que le récit de la prise de conscience ; il mène à un groupe infinitif qui montre le mécanisme de résistance enclenchée dans la psyché du personnage « pour le défendre des approches d'une invincible terreur » ; le lecteur est amené par le choix de la focalisation interne à suivre le regard d'Albert sur « *une* touffe indiciblement différente ». Le narrateur exprime l'indicible de la scène et accentue la dramatisation de la révélation à venir par la description du personnage — « il tint ses yeux clos et comprima de ses mains serrées l'affreux bondissement de son cœur ». La phrase simple et brève « Mais déjà il *savait* » matérialise l'ellipse du viol ; elle est suivie d'une description du corps nu de Heide, qui confirme que l'acte, s'il est indicible, a néanmoins bien eu lieu :

> En un bond il fut sur pied, et contempla le corps entièrement nu de Heide. Ses cheveux flottaient en longues vagues dans la source et sa tête rejetée en arrière, et noyée dans l'ombre où luisaient seulement les dents nues de sa bouche, faisaient avec son corps un angle horrible et haussaient vers le ciel ses seins gonflés et caressés par la lune avec l'élan d'une insoutenable ardeur. 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, plus fascinant que les étoiles, et autour de ses poignets ramenés en arrière, une corde mince avait pénétré dans les chairs où elle disparaissait entièrement au fond d'une minuscule entaille rouge, de laquelle une goutte de sang filtra avec une lenteur insensée, roula le long d'un doigt et tomba enfin dans 'eau de la source avec un son bizarrement musical[232].

source murmurante dont les eaux pures coulaient entre les racines d'un pin gigantesque », *Au Château d'Argol*, p. 124.

[232] *Ibid.*, p. 126.

Cette ellipse, qui exhibe l'absence de la scène, est renforcée par l'emploi pour la désigner, de périphrases euphémisantes, comme « l'incomparable Evénement[233] », ou encore « la nuit d'effroi[234], » « l'objet atroce et ineffable[235] ».

Ainsi « dans *Au Château d'Argol*, les ellipses ne portent […] pas sur des actes mineurs et conventionnels : le viol et le motif d'un suicide »[236], celui d'Heide. Ce constat du blanc narratif, de la béance du texte, a conduit certains critiques[237] à combler la seconde ellipse dans *Au Château d'Argol,* en justifiant le suicide de Heide par son second viol par Albert, comme le note Mireille Noël[238] :

> A. Peyronie établit ainsi un lien très clair pour lui entre ce viol, prétendument suggéré par Herminien et le suicide[239]. E. Cardonne-Arlyck parle du « viol probable de Heide par Albert », du « double viol de Heide »[240]. M. Monballin établit un parallèle entre Herminien et Albert, ce premier « montrant le 'chemin' » à Albert qui le réempruntera pour reproduire sans doute l'acte de violence, la nuit où Heide se donne la mort ». Le passage souterrain est un parcours initiatique au sens où Herminien montre à Albert le vrai « chemin » qui mène à Heide, et se lit, en même temps, comme la symbolisation spatiale de l'acte passé (le viol de Heide par Herminien) et de l'acte futur (le viol de Heide par Albert)[241]. M. Monballin le redit plus tard, sans modalisation restrictive cette fois : « le viol de Heide par Albert éludé dans le récit, apparaît comme la reproduction du même acte (absent du récit lui aussi)[242] ».

Le traitement elliptique de la scène, en créant une impression de présence-absence, semble très efficace pour créer l'atmosphère érotique dans l'esprit du lecteur. Le « trou » du texte apporte paradoxalement un surcroît de sens, et ce, d'autant plus qu'il fait écho à une autre ellipse, celle qui passe sous silence « le temps écoulé entre le moment où Albert fait glisser l'ouverture secrète du souterrain menant à la chambre de Heide et la découverte de celle-ci, empoisonnée ». L'ellipse « recouvre et découvre » symboliquement « l'acte frappé d'interdit, le viol probable de Heide par Albert[243] ». Loin d'en effacer la puissance, l'inaccomplissement de la séquence narrative la redouble dans l'à-côté que constitue son évocation, et sème le trouble.

---

[233] *Au Château d'Argol*, p. 133.
[234] *Ibid.*, p. 134.
[235] *Ibid.*, p. 131.
[236] Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 89.
[237]Nous rendons compte de ces hypothèses parce qu'elles me semblent intéressantes pour envisager le fonctionnement du texte gracquien et ce, même si et même justement parce que, elles ne peuvent être vérifiées.
[238] Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 90.
[239] André Peyronie, *La Pierre de scandale du Château d'Argol de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes, 1972, p. 19, p. 24, p. 25, p. 37.
[240] Elizabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 75, p. 135.
[241] Michèle Monballin, *Gracq, création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck, 1987, p. 86-87, p. 200.
[242] Michèle Monballin, « Argol et Le Roi Cophetua : trio en miroirs ? », *Roman 20/50* n°16, *op.cit.*, p. 98.
[243] Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 75.

b. Un beau Ténébreux : au seuil de la chambre.

Dans *Un beau Ténébreux*, les deux scènes d'amour semblent déboucher sur une ellipse. Irène attire Jacques dans la chambre d'Allan : il s'agit d'une scène qui contient des dialogues au discours direct dont la fin, très abrupte, semble ambiguë et pour ainsi dire frustrante pour le lecteur :

> Elle l'attira contre lui sur le divan, froissant doucement ses seins contre sa poitrine. Sous son loup noir, avec une immobilité sauvage, une goutte faible de lumière liquide à ses lèvres noires, elle penchait son visage sur lui avec une lenteur de somnambule. Jacques sentit bondir en lui un flot de désir brutal.
>
> « …Embrasse-moi. »
>
> Il fondit, enveloppé dans une chaleur mouillée, comblante »
>
> …….....[244]

En effet, la scène d'amour semble construite selon une forme de *crescendo* érotique, une tension amoureuse : une dernière danse, une conversation qui assimile le couple à Salomé et Hérode, la montée à l'étage à la recherche d'intimité, l'instauration du tutoiement entre les personnages, l'injonction du baiser, que l'on peut difficilement attribuer à l'un plutôt qu'à l'autre. La dernière phrase qui emploie de la métaphore de la fonte et de la fusion, semble décrire le baiser du point de vue de Jacques. La ligne de points[245] qui suit immédiatement la scène et la première phrase du fragment suivant « Voici l'aube. Le jour qui se lève sur la mer[246] » soulignent doublement l'ellipse : la fin de la nuit est omise, et soustraite au récit : la scène reste sinon inachevée, du moins particulièrement brève : on ne s'attarde ni sur les corps, ni sur les manifestations du désir. Dans les deux cas, elle semble préparer la seconde rencontre, elliptique elle aussi, mais plus explicite :

> Il se colla à elle et prit ses lèvres longuement. Ses beaux yeux humides, un peu effrayés, tout près des siens, restaient fixes. Elle se mit à gémir doucement.
>
> « Viens », murmura-t-elle, les dents claquantes, d'une voix hâtée, brusque…
>
> Lorsqu'il se réveilla, à demi-conscient encore, il lui parut que la chambre était soudain devenue très sombre[247].

---

[244] *Un beau Ténébreux*, p. 216.
[245] La ligne de points n'est pas spécifique à la scène érotisée ; elle est employée de façon récurrente dans cette dernière partie du récit, qui est construit comme une sorte de juxtaposition des différentes propositions narratives. Ele matérialise cependant un retrait, qui érotise le texte, en dehors de la seule considération thématique.
[246] *Ibid*.
[247] *Un beau Ténébreux*, p. 242.

Les points de suspension illustrent l'interruption du récit : le rapport sexuel, comme inutile, n'est pas raconté.

3. Un cas particulier : Un Balcon en forêt, roman érotique[248].

Dans *Un Balcon en forêt*, exceptionnellement, le rapport sexuel, la pénétration, sont traités dans une scène complète, et la parenthèse des amours de Grange et Mona occupe une place, certes marginale, délimitée, mais importante dans le récit. Le premier acte sexuel entre Grange et Mona, qui fait suite à leur rencontre dans la forêt n'est pas éludé. La scène est enclenchée par les adverbes de temps « tout à coup », « soudain » ; l'action semble se dérouler toute seule, sans de véritable volonté de la part de Grange, dont la conscience est littéralement happée par la perception de ce qui arrive : « il se sentit fondre », « il sentit remuer les doigts glacés », « il sentit sa bouche sur la sienne[249] ». La métaphore du cyclone abolit la volonté du personnage qui subit l'action, tout entier ramassé dans la sensation :

> En quelques secondes elle fut nue, ses vêtements arrachés d'elle par un vent violent plaqués partout contre les meubles comme une lessive qui s'envole sur un roncier, mais au milieu du cyclone il y avait cette bouche qui se pendait à la sienne ingénument, goulûment[250].

Au milieu de la phrase, on est aussi dans l'œil du cyclone, *passage à vide* de l'écriture, marqué par le point-virgule : la pénétration n'est pas racontée. Mais exceptionnellement, si le récit se tait, le narrateur vient, dans une rétrospection presque instantanée qui relève de l'analepse, commenter aussitôt cette action, commentaire lui-même redoublé par celui du personnage : « il s'était trouvé en elle sans même y penser. « Tu es un paradis ! fit-il avec une espèce de stupéfaction paisible ; et il s'étonnait lui-même de ce qu'il disait[251] ». La séquence est comme doublée et plus explicite : « il la reprit d'un mouvement plus doux ». Le commentaire se fait au présent, coïncidant avec l'instant vécu : « Comme un poisson dans l'eau, se disait-il — j'ai trouvé mon bien ; c'est facile — je suis bien là pour toujours[252] ».

L'autre évocation des amours de Mona et de Grange se fait sur le mode itératif et métaphorique[253] : la scène, et c'est assez rare pour le souligner, est explicite :

---

[248] Philippe Berthier, « Faire l'amour, faire la guerre », *Roman 20-50, art.cit,* p. 7-16. Isabelle-Rachel Casta, « Julien Gracq à la guerre ! », *Roman 20-50, art.cit*., p. 117-128.
[249] *Un Balcon en forêt,* p. 66.
[250] *Ibid.*
[251] *Ibid.*
[252] *Ibid.*
[253] Pour Elisabeth Cardonne-Arlyck, qui constate aussi qu'il s'agit du « seul épisode érotique de l'œuvre gracquienne qui soit traité en scène complète, et non par sommaire et par ellipse », l'itératif constitue un choix qui extrait l'action de la temporalité, la situe dans un hors temps duratif circulaire qui en fait quelque chose de l'ordre du fantasme et du désir, qui extrait l'action du réel pour le faire entrer dans le symbolique (ici, fantasme matriciel à travers les métaphores de l'allaitement et du broutage) : « l'imparfait itératif remplace le temps orienté,

> Il la reprit d'un mouvement doux : de la plante des pieds jusqu'aux cheveux elle frissonnait toute, mais sans fièvre, presque solennellement, comme un jeune arbre qui répond au vent avec toutes ses feuilles. […] De temps en temps, il prenait entre ses lèvres l'une, puis l'autre pointe de ses seins qui glissaient un peu de chaque côté de la poitrine : il sentait une longue poussée, pleine et nocturne, venue de très loin, qui les pressait contre sa bouche.
>
> Epuisés, ils ne se désunissaient pas : des heures entières, baignés dans le soleil jaune qui faisait remuer doucement sur le mur une résille de branches, elle vivait le long de lui comme un petit espalier[254].

L'espèce de fusion heureuse que permet la sexualité quand elle est représentée peut amener à se demander si on est toujours dans le cadre de l'érotisme à proprement parler. Il est possible, que ce soit justement parce que cette espèce de communion gémellaire[255] de Grange et de Mona n'appartient pas à l'érotisme, toujours teinté d'angoisse et de pulsion de mort que la scène échappe à l'indicible. D'ailleurs l'érotisme, tension sexuelle, n'affleure jamais autant que lorsque la guerre approche, que Mona « pèse » à Grange[256] et que l'angoisse monte[257].

Même la scène la plus érotique d'*Un Balcon en forêt,* le rêve de pendaison de Grange, qui associe le motif de la strangulation à celui du plaisir sexuel, particulièrement explicite, est à la fois très présente et importante, et simultanément dans une sorte de parenthèse. De plus elle constitue une sorte d'adieu fantasmatique de Grange à Mona, avant les adieux définitifs[258] dans lesquels les corps sont presque désunis[259]. Certes, la situation et la position des personnages sont précisément décrites, tout comme la jouissance de Grange[260].

> La veille de son départ, il fit à son sujet un rêve voluptueux d'une espèce singulière. Il était pendu à une potence ou à une branche élevée, en tout cas à une grande hauteur – il faisait soleil- et cette posture, au moins inconfortable, ne semblait pas entraîner d'inconvénient immédiat, puisqu'il considérait avec un

---

historique, par un temps circulaire, fabuleux. […] La circularité que [l'itératif] signifie est l'équivalent d'un désir magique de durée qu'il faut lier à la figure sous-jacente du corps maternel », *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 99.

[254] *Ibid.,* p. 67.

[255] L'hypothèse de Jean Noël-Bellemin est celle de la gémellité des deux personnages : « On dirait deux enfants jumeaux, deux images 'réciproquement narcissiques' », p. 70 ; « Mona fut longtemps une sœur, une amie et une maîtresse, autrement dit la version féminine de Grange », p. 80, *Une balade en galère avec Julien Gracq,* Toulouse, Presses universitaires du Mirail, collection « Cribles », 1995.

[256] Lors de la scène de descente en luge ou du rêve de pendaison.

[257] « Il semblait à Grange que la terre même jaunissait d'un mauvais teint, que le temps travaillait d'une fièvre lente : on marchait sur elle comme un cadavre qui commence à sentir », *Un Balcon en forêt,* p. 122.

[258] *Un Balcon en forêt*, p. 162 et suiv.

[259] « La merveilleuse vision des deux corps qui ne s'étreignent déjà plus que de manière allusive, quoique unis à mourir de plaisir et d'irrémédiable, ne sera suivie d'aucune analogue », Jean Bellemin-Noël, *Une balade en galère avec Julien Gracq, op.cit.,* p. 85.

[260]Philippe Berthier souligne le sadisme du scénario qui mêle « double strangulation » et « fantasme éjaculatoire » et où « supplice rime avec délice selon une sorte de tranquille, évidente, très puissante et très scandaleuse obscénité », « Faire l'amour, faire la guerre », *Roman 20/50, art.cit.,* p. 9.

> particulier plaisir le paysage illuminé et les têtes des arbres qui s'arrondissaient très loin au-dessous de lui. Mais le centre de la joie sensuelle qui l'habitait était bien plus proche. Au-dessous de lui –si court que ses pieds nus par moments effleuraient presque les cheveux blonds- Mona était pendue elle-même par le cou à une corde mince qui lui serrait les chevilles. Le vent les balançait tous deux très lentement dans l'air frais et agréable, et par la corde qui étranglait Mona, surtout quand elle était secouée de légères convulsions qui lui soulevaient les épaules, il lui venait, à ses chevilles serrées et aussi au cou où la corde le serrait à mesure, une communication si exquise de son *poids* vivant et nu qui l'étirait, qui le traversait et qui le comblait, qu'il éprouvait une volupté jamais ressentie et que l'exercice périlleux s'acheva dans l'indécence finale qu'on attribue aux pendus.
>
> Toute la matinée qui suivit cette trouvaille bizarre du rêve le laissa flotter dans une espèce de chaleur épuisante, dévorée. Et c'était quand même, se disait-il, un étrange, un poignant rêve d'amour, une intimité vraiment bouleversante.

Mais cette scène est comme isolée du reste du roman, dans la mesure où elle est virtuelle – il s'agit d'un rêve –, et enchâssée dans le récit. De plus, elle est repoussée à l'extérieur de la bulle enchantée des amours de Grange, le songe intervenant après que le personnage a dit adieu à Mona. Ce rêve se situe à un moment creux de l'histoire de Grange, un creux central pour le récit, car il recharge et oriente la suite : l'hiver touche à sa fin et Grange s'éloigne pour la seule fois du roman des Falizes et de la forêt ardennaise ; il se trouve à Paris, dans un temps de pause – la permission –, qui porte bien son nom, puisqu'il s'y autorise une rêverie sexuelle inédite ; il vient de quitter Mona et fait l'expérience du manque qu'elle laisse en lui. Elle constitue bien un passage à vide tel que la scène érotique a été définie plus haut, et dans sa situation diégétique, et dans ses motifs thématiques : les deux personnages sont au sens propre dans le vide. La spécificité de l'érotisme gracquien réside donc en partie dans ce mouvement de retrait, de rétention, de suppression de la scène sexuelle au bord de laquelle le récit s'abolit, se refuse, s'évide.

C. Pour une redéfinition de la secondarité.

1. Virtualité de la rétrospection et du fantasme.

La secondarité de l'érotisme gracquien tient donc tout autant à sa subordination à la représentation d'un désir plus intransitif et absolu qu'à sa place dans la narration. La secondarité, d'après Gracq lui-même, « est dans [son] caractère ; partagé entre l'anticipation et le souvenir, il [lui] semble ne [s'] être jamais absenté d'un univers à quatre dimensions[261] ».

[261] *Carnets du grand chemin*, Paris, Corti, 1992, p. 7.

Aussi la sexualité est-elle surtout relatée dans l'analepse et la prolepse, dans une valorisation de l'avant et de l'après.

a. La Presqu'île ou l'écriture de l'attente amoureuse.

Julien Gracq situe l'action dans une presqu'île, terre entre deux étendues de mer, dont les paysages sont ceux de la presqu'île de Guérande en Loire-Atlantique, mais *« remaniés et synthétiques*[262] » au gré de la fictionnalisation des toponymes. La temporalité diégétique est aussi marquée par l'entre-deux : la nouvelle raconte comment Simon comble son attente d'Irmgard, sa maîtresse, parcourant le pays pendant les sept heures qui séparent l'arrivée du train de 12h53 dans lequel elle n'est pas, de celui de 19h53 duquel elle doit descendre. Cet écart temporel se double de l'entre-deux psychologique dans lequel oscille Simon, pris dans une forme d'intermittence érotique, qui désire et ne désire pas Irmgard, qui permet à Julien Gracq d'explorer la potentialité érotique de sa fiction. Les réminiscences sont le mode érotique principal de *La Presqu'île* : elles rythment à la fois l'errance automobile et l'arrivée dans la chambre d'hôtel sur le mode de l'intermittence et scénarisent l'attente érotique. Simon, en attendant Irmgard, pense à elle, et l'absence de cette femme pourtant présente à l'esprit du personnage affleure à la surface du récit à la manière d'une ombre ou plus précisément d'un fantasme. L'émergence d'images se produit sur le double mode de la réminiscence – Simon se souvient d'une attitude, d'une parole, d'une sensation vécue auprès d'Irmgard - et du fantasme – Simon s'imagine ce qu'ils feront quand elle sera arrivée et la relation de l'errance automobile de Simon entre l'arrivée du train dans lequel Irmgard n'est pas et de celui dans lequel elle doit être est ponctuée d'analepses et de prolepses externes[263]. L'existence du personnage féminin est donc repoussée à l'extérieur du texte ; autrement dit, c'est son absence et la solitude de Simon qui érotisent les images associées au personnage d'Irmgard.

La première réminiscence érotique est suscitée par une sensation tactile dans la voiture avec laquelle Simon se sent « faire corps[264] » et dans laquelle il est disposé à une forme de plaisir. Au « vide inattendu » de la sensation répond l'image érotisée d'Irmgard, qui vient le combler, comme si le fantasme était suscité par cette non-coïncidence, cette dissonance entre l'attente et le réel :

> Il allongea le bras pour atteindre sur la tablette de bord la carte routière, l'arrêta un moment désorienté, explorant machinalement du bout de doigts, au long du bourrelet de caoutchouc, un vide inattendu ; et à ce rapide et agile toucher

[262] *Entretiens*, p. 45.
[263] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p. 90.
[264] « La Presqu'île », p. 53.

> 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[265].

La seconde a encore lieu dans l'automobile, mais elle renvoie à une situation plus intime encore. C'est l'observation du paysage qui sert d'abord de support à la rêverie sur le corps d'Irmgard, juste après que le narrateur a souligné les qualités d'herméneute de Simon[266]. Elle surgit d'un glissement du paysage au corps d'Irmgard, à la faveur d'une personnification et d'une comparaison :

> De vraies chaumières maintenant, au pesant capuchon brun rabattu jusqu'aux yeux, le lait de chaux de leurs murs blanc et cru comme une nuque sous la toison tranchée à pleine poignée dans l'épaisseur. Quand Irmgard était couchée sur le ventre, il aimait soulever les cheveux lourds pour découvrir la nacrure de la fraîche lisière rasée…[267]

Par association d'idées, et une sorte de dérive onirique signalée par le motif de l'étourdissement et du vertige[268], la réminiscence surgit de nouveau de façon plus dynamique et sensuelle avec l'image du saut :

> Pour la seconde fois depuis le matin, Irmgard sauta dans la voiture toute chaude et nue et fut de tout son long contre lui.

L'arrêt de l'automobile signe aussi la retombée de la tension érotique du personnage. Irmgard apparaît ensuite dans un tableau, comme si sa sensualité devenait le centre d'un paysage nordique. L'érotisation des souvenirs de Simon se manifeste moins par la teneur descriptive de ces images que par la rapidité de leur succession, comme si chaque image d'Irmgard nourrissait un peu plus le désir scopique – ou plutôt mémoriel – du personnage et le maintenait dans une forme d'étourdissement : Irmgard « allongée sur la bruyère », Irmgard le soir « tirant un peu la langue », Irmgard « courant sur le béton d'un brise-lame, les cheveux au vent », Irmgard « assise, de dos, les jambes pendantes dans l'eau », Irmgard, « penchée avec lui à une fenêtre de l'hôtel », Irmgard « ondine qui sort de l'eau[269] ».

---

[265] *Ibid.*, p. 59.
[266] « – si intensément il vivait à l'écoute du paysage – pareil à un sourd qui lit sur les lèvres … », *ibid.*, p. 66.
[267] *Ibid.*, p. 67.
[268] « Le sentiment nu de sa présence l'étourdit un moment si fort », « La Presqu'île », p.59 ; « cette dernière image tout à coup vint le saisir par la nuque et l'assiégea si brusquement, si intimement, qu'il s'en sentit étourdi », *ibid.*, p. 74.
[269] *Ibid.*, p. 72-74.

Ces descriptions brèves et successives à la manière de tableau ou de vignettes constituent une sorte d'acmé du désir, elles amorcent aussi par conséquent son *decrescendo* :

> Il lui sembla soudain que la promesse d'Irmgard venait à lui cette douceur protégée – non plus sensuelle et violente comme tout à l'heure sur la route, mais plus paisible, alourdie et remise dans une sorte de tendresse aveugle.

S'il n'y a pas d'ellipse de la scène sexuelle dans la nouvelle, la séquence narrative de la chambre vide peut se poser comme une sorte d'équivalent. En l'absence d'Irmgard, la chambre que Simon vient préparer pour abriter ses amours avec elle est vidée de sexualité et même pose la question de sa possibilité et de la survivance du désir : même si une dernière réminiscence a lieu – « une poussée de désir le traversa, et d'un coup la ressuscita toute[270] », « Simon a si bien fantasmé Irmgard dans la chambre d'hôtel qu'il a épuisé toutes les images qui, un peu plus tôt, fourmillaient encore en lui : " Il ne pensait à rien. Il ne laissait même pas se former dans son esprit d'images de ce qui allait venir, il les sentait seulement fourmiller en lui toutes"[271] ». Au contraire, la présence d'Irmgard — qualifiée de « coup de gong énorme, si proche maintenant, qui allait fracasser ce calme[272] » — signe la fin même du désir :

> Ce sera là, pensa-t-il – mais cette pensée retombait inactive et vaine, presqu'insignifiante ; l'image d'Irmgard ne pénétrait pas dans la pièce (…) c'était comme si les choses se fussent murées hostilement contre la possibilité[273].

Les allusions à la sexualité du couple sont associées au personnage féminin et mises à distance de Simon. Il décrit le comportement de sa maîtresse et l'analyse : « Tout à l'heure, à peine entrée, Irmgard essayerait l'élasticité du lit d'un coup de reins, comme elle faisait toujours (…) il revoyait le sourire que dessinaient les coins de sa bouche, les yeux clos, quand il se couchait sur elle, sourire étrange où il y avait l'anticipation de l'orgueil plutôt que la gourmandise[274] ».

Ainsi l'érotisme de « La Presqu'île » oscille-t-il entre « déjà » et « encore », évidant de désir le lieu du bout du chemin, la chambre d'hôtel : « L'émotion ne coïncidait jamais tout à fait avec sa cause : c'était avant ou après – avant plutôt qu'après[275] ». Le désir érotique accompagne la solitude de Simon alors que la proximité de l'arrivée d'Irmgard teinte le récit d'angoisse et de déception : « ce n'était pas le désir qui montait en lui, mais plutôt une angoisse triste et

---

[270] *Ibid*., p. 126.
[271] Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 221. « La Presqu'île », p. 119.
[272] « La Presqu'île », p. 130.
[273] *Ibid.*
[274] *Ibid*., p. 125.
[275] *Ibid.*, p. 100.

avide[276] ». L'érotisme réside donc chez Gracq davantage dans la subtilité de l'absence que dans le comble que constitue l'accomplissement sexuel.

b. « Le Roi Cophetua ».

Et pourtant, a mise en intrigue de cette nouvelle paraît être la plus érotique de toute l'œuvre gracquienne : au scénario de la rencontre amicale du narrateur autodiégétique avec Jacques Nueil se substitue sa rencontre sexuelle avec une femme anonyme. La séquence narrative qui prend en charge la nuit du narrateur passée avec la femme anonyme vient dénouer l'attente, qui constituait jusque-là l'action. Le narrateur raconte comment il parvient jusqu'à la chambre à l'invite de la femme, qu'il présente comme actant principal. Le récit s'interrompt au moment où elle s'offre à lui en se dénudant : après le blanc ménagé dans le texte, narrativement et typographiquement, le narrateur commente rétrospectivement la scène non écrite : « De toute cette nuit, nous n'échangeâmes pas une parole. Le plaisir qu'elle me donna fut violent et court, mais le souvenir que j'en ai gardé reste sans couleur et presque sans intimité ». Il reprend ensuite, dans un mouvement mimétique du souvenir et de sa reconstitution fragmentaire : le texte juxtapose des « arrêts sur images » bien plus qu'il ne raconte, pose des bribes de souvenirs comme arrachés à l'oubli :

> Rien que ce corps long qui semblait s'animer loin de moi, les yeux fermés, se recueillir autour d'une image secrète, ces jambes nobles qui paraissaient animer encore dans le plaisir les plis du manteau noir –cette docilité hautaine, cette distance que rien ne parvenait à combler. La lumière oblique des bougies jetait au travers du lit froissé des ombres d'encre d'où émergeaient un sein, un genou, le pli d'une hanche – le visage restait noyé, penchait du côté sombre du lit, regagnait sournoisement l'abri de la chevelure. Un moment, agacé de cette lumière vacillante qui la mêlait aux plis du drap comme une noyée, j'écrasai durement, j'immobilisai son corps contre moi de mes bras rigides, mais ce corps restait sans crispation et sans réponse, détendu, *livré*, sans alerte aucune. Dans une espèce de panique, j'eus presque le mouvement de frapper le visage tapi et fuyard. Enfin je glissai d'un seul coup dans un sommeil pesant[277].

La sexualité, pivot narratif, est davantage traitée comme un point, fondu dans le mouvement du texte.

c. Le rêve de pendaison de Grange dans Un Balcon en forêt et sa fonction narrative.

Autre « point » érotisé : le rêve de pendaison de Grange dans *Un Balcon en forêt* : le récit semble capital car il détermine le changement de point de vue de Grange sur Moriarmé :

[276] *Ibid*, p. 125.
[277] « Le Roi Cophetua », p. 243.

« quand il débarqua à Moriarmé, le Toit ne lui parut plus le même[278] », son rapport à Mona et au désir. On peut douter de l'érotisme de cette scène ; certes, elle est la seule de tout le corpus gracquien à évoquer explicitement la jouissance, mais pour autant, elle a moins pour fonction la représentation de la sexualité qu'une intention symbolique et signifiante. La rêverie érotique constitue une sorte de vision métaphorique de l'intériorité du personnage à un moment important du roman : la parenthèse heureuse de vacance amoureuse se clôt et s'ouvre le temps plus angoissant et prémonitoire de l'imminence guerrière. La pendaison de Grange peut se lire dans cette perspective : il illustre un espace-temps sublime – le motif de la hauteur et de l'élévation constitue le cadre de la scène et ce, dans un certain dépassement des limites – de résolution des contraires, le poids de Mona n'empêchant pas, mais plutôt accentuant la profonde sensation d'allègement à l'origine de la jouissance. Enfin la pulsion de vie semble s'associer à la pulsion de mort, l'étranglement de Mona renforçant la jouissance de Grange. Autrement dit, la scène sexuelle nous invite à revoir la notion de secondarité : certes, l'érotisme peut paraître accessoire dans la fiction gracquienne, mais il est plus intéressant de l'envisager comme un parti-pris esthétique et signifiant.

Sa secondarité narrative, son enchâssement lui donne un statut sémantique particulier. La sexualité semble ici vidée d'érotisme ; ce n'est pas la tension sexuelle qui entre en jeu mais plutôt la question de la signification de cet épisode qui articule parenthèse amoureuse et plongée dans le récit de guerre. Cette secondarité prend d'autres formes, l'évidement de la scène sexuelle s'accompagne de son corollaire : la scène non racontée est relayée de façon fragmentaire et éclatée par d'autres voi(e)x.

2. Voix narratives diffractées dans *Au Château d'Argol.*

La narration d'*Au Château d'Arg*ol, menée à la troisième personne, joue sur plusieurs positions « fondues », oscillant entre focalisation zéro et focalisation interne du point de vue de chacun des personnages, Albert, Herminien et Heide et renforçant le dispositif triangulaire des personnages[279]. L'instance narratrice, quoiqu'omnisciente, renonce partiellement à sa posture traditionnelle de surplomb rendant possible jugement et commentaire (comme chez Proust), mais joue au contraire de sa grande proximité avec les personnages, grâce à l'absence de dialogue : « au lieu de s'imposer à eux il épouse le mouvement de leur expérience et modèle

[278] *Un Balcon en forêt*, p. 149.
[279] Cette distanciation d'avec l'auteur est aussi à nuancer, puisqu'il s'agit peut-être du roman le plus intime et personnel de Gracq : « Car au fond j'ai mis beaucoup de moi dans ce livre », dit-il en 1968 dans un entretien avec Jean Paget diffusé sur France Culture, d'après ce que rapporte Bernild Boie dans sa notice d'*Au Château d'Argol*, *O.C. I*, p. 1128.

avec obstination sa phrase sur leur quête obscure : “ il sembla à tous trois”, “à chacun d’eux il sembla” ; “ils ne savent ”[280] ».

La scène de viol est donc érotisée dans la mesure où, comme nous l’avons vu précédemment, elle est omise du fil narratif pris en charge par le narrateur hétérodiégétique pour être diffractée dans la subjectivité des personnages. Le récit de leurs pensées permet une sorte d’analepse sur la scène « ravie » du récit, multipliée par les différents points de vue qui la prennent en charge et transforment la scène de viol en fantasme au sens premier du terme « image », « production de l’imaginaire ». Ce qui érotise la scène est donc moins l’isotopie sexuelle que sa réécriture dans la psyché des personnages et par conséquent dans la réception du lecteur. La réapparition du motif du viol se fait dans la narrativisation des pensées d’Albert au début de la section VIII, présentée sur le mode itératif :

> Parfois ses pensées prenaient un autre cours (…). Bientôt, couché de tout son long dans l’herbe mouillée qu’il mordait avec emportement, inondé des pleurs salés de ses yeux, il évoquait la blanche apparition de Heide au sein des affres de cette nuit dont rien ne pouvait égaler l’horreur et la fascination. Il revoyait ses membres liés, comme fondus et réassemblés par l’écrasante majesté de la foudre, tout son corps forcé, percé, marqué, palpitant, meurtri, déchiré, lacéré mieux que par neuf glaives, ruisselant de sang, brûlant d’un feu rose, d’un aveuglant et insoutenable éclat, la matière merveilleuse de toute sa chair giclant comme un fruit dans les griffes aiguës du destin. Et ce blanc cadavre aux blessures de foudre, la tête rejetée en arrière, les yeux perdus dans un funèbre enchantement, l’entraînait à reculons dans une navigation berçante et immobile[281].

Plus loin, l’image du viol est comme figée dans son esprit, et devient une sorte d’analepse :

> Oui, tient de la magie bouleversante de son sang, le visage penché sur cette face renversée qui commençait sous ses yeux, plus silencieuse que l’huile, son incessant voyage à reculons, Herminien s’unissait à elle, mieux qu’en un jeu malfaisant, pour un exorbitant atout et par l’incroyable méprise d’un artiste, le buste du roi de pique à celui de la dame de cœur[282].

Seule dans la double secondarité de la rétrospection et de la psyché de celui qui a vu mais n’a pas fait, la jouissance peut être racontée dans toute son ambiguïté, sa contradiction et la transgression qu’elle représente : pensant à Heide violée, Albert « les yeux fermés, les tempes bourdonnantes, dans une desséchante angoisse » « sentait venir à lui la blessure de son ventre[283] » et se trouve dans la position maudite de « celui dont les yeux se sont ouverts sur ce

[280] Bernild Boie, *ibid.*, p. 1131.
[281] *Au Château d’Argol*, p. 131.
[282] *Ibid.*, p. 133-134.
[283] *Ibid.*, p. 131.

qu'ils ne *devaient pas voir* ». Un dernier surgissement de la vision dans l'imaginaire d'Albert a lieu comme une sorte d'épiphanie au moment même où Heide expire[284]. Elle est enfin présente dans les pensées de Heide, comme une dernière analepse créant une sorte d'écho à ces multiples écritures d'une scène *qui n'a pas lieu dans le récit* :

> Sans haine, sans colère, dans un mortuaire écrasement, elle sentait encore la puissance d'Herminien sur elle comme le déluge d'eau salé et fortifiant de l'eau vivante de la mer où l'eussent véhiculée, sans heurt et sans effort, la vélocité des vagues[285]…

La dialectique entre caché et dévoilé crée le trouble si efficacement dans l'esprit du lecteur que l'on trouve des hésitations sur la lecture de ce texte y compris chez les critiques. Ainsi Michèle Monballin semble-t-elle mettre en doute le viol de Heide par Herminien, parlant de « viol supposé » et de « probable violeur[286] », alors que le texte est explicite à cet égard, malgré l'ellipse. Le traitement elliptique de l'action fait porter l'intensité dramatique sur ce qu'on devine, ce qu'on ressent. L'érotisme gracquien passe par le ravissement au sens de disparition de la scène sexuelle : il est nulle part et partout.

3. Une expérience secondaire car déceptive.

Cette mobilité de l'érotisme qui hésite entre présence et absence, le flou qui lui est par conséquent associé, cette nature d'entre deux qu'il partage avec l'œuvre gracquienne, rendent souvent la scène érotique déceptive tant pour le personnage que pour le lecteur. Le récit, essentiellement tendu par différentes formes d'attente, s'avère décevant une fois cette attente finie : c'est la montée du désir qui est l'objet de la narration, tandis que la scène sexuelle à proprement parler est vite évacuée ou même éludée, renvoyée à une secondarité selon différents modes.

Dans « La Presqu'île », le lecteur a l'impression que l'attente d'Irmgard nourrie de fantasmes et de réminiscences érotiques finit par combler le désir de Simon : la scène de retrouvailles annoncée comme action principale n'aura pas lieu, à la fois parce que le *topos* romanesque même n'est pas repris, mais surtout parce que la rencontre n'a plus lieu d'être entre les personnages : à la descente du train d'Irmgard, la presqu'île a tenu lieu de parcours érotique. La narration a digressé tout autant que l'automobile de Simon. Par ailleurs, dans le récit de l'attente *stricto sensu*, même si le désir sexuel est directement associé à l'attente de Simon, il semble secondaire par sa nature même de fil ténu, fragile et souvent interrompu du fantasme et

[284] *Ibid.*, p. 175-176.
[285] *Ibid.*, p. 134.
[286] Michèle Monballin, *Julien Gracq, création et recréation de l'espace*, *op.cit.*, p. 114 et 86.

parce que l'errance de Simon et sa pensée semblent se rejoindre pour le conjurer jusqu'à le désamorcer. Les images de femmes érotisées par le regard de Simon sont systématiquement *emboîtées*, soit par le procédé d'anachronie – analepses et prolepses -, soit par le motif des « boîtes-surprise », sorte de coup d'œil jeté par la fenêtre sur une scène intime[287] ou le script de la rencontre fortuite de « baigneuses court vêtues », révélatrices de l' « avidité trouble » de Simon. Ce désir pour Irmgard est systématiquement concurrencé par celui que Simon manifeste pour la presqu'île elle-même, paysage érotisé qui désamorce l'attente amoureuse du personnage masculin au fil de son parcours. L'attente du lecteur n'est pas comblée ; elle est déviée et a insensiblement dérivée au fil de la fiction.

La secondarité érotique dans *Un beau Ténébreux* est d'un autre ordre : elle relève de la concomitance. La sexualité du couple illégitime, contrepoint de la légitimité de l'érotique de mort du couple d'Allan et Dolorès, redouble en mode mineur l'Evénement que représentent leurs noces avec la mort. A défaut de pouvoir vivre le désir de mort d'Allan, de partager autrement qu'en spectateurs les préparatifs de son suicide annoncé, Irène et Jacques, comme magnétisés par ce projet mortifère, semblent en vivre *faute de mieux* le versant érotique, presque comme une conjuration. Comme pour la mort, le récit de la scène sexuelle est tendu vers un accomplissement qui se matérialise moins par une action que, souvent par la ligne de points qui signifie l'arrêt du récit.

Même dans la dernière fiction, la place centrale de la scène sexuelle, qui pourrait apparaître à bien des égards comme l'acmé du récit, semble discutable et douteuse. Même si elle peut être considérée comme le point d'orgue de la rencontre entre le narrateur et la femme anonyme, elle est présentée non seulement comme décevante pour le narrateur[288], mais elle s'avère tout aussi déceptive pour le lecteur, comme si la tension la précédant avait plus de valeur et d'intensité que la rencontre sexuelle elle-même, et ce, d'autant plus que son intensité est diffractée dans d'autres pages. Elle a pour ainsi dire été, au préalable, vidée de substance pour érotiser d'autres motifs annonciateurs, comme autant de miroirs : le pas, la montée des escaliers, le tableau représentant le Roi Cophetua, la réminiscence de la « *mala noche* » : « le souvenir que j'en ai gardé reste sans couleur et presque sans intimité[289] » ; le récit de la scène sexuelle a perdu de sa charge érotique et de son enjeu au fil de la nouvelle. Dès l'instant où le narrateur

[287] « on aperçoit une fille jolie et jeune – cambrée dans son bikini devant l'armoire de la glace *Lévitan* – qui chantonne en soulevant ses cheveux sur sa nuque de ses deux bras levés », « La Presqu'île », p. 111.
[288] « Le plaisir qu'elle me donna fut violent et court, mais le souvenir que j'en ai gardé reste sans couleur et presque sans intimité », « Le Roi Cophetua », p. 242-243.
[289] *Ibid.*, p. 243.

prend conscience de la nature de son désir[290], le récit érotique perd de son intérêt et devient presque accessoire.

Par conséquent, l'érotisme gracquien s'attache moins à la représentation de la sexualité, relativement pauvre et escamotée, qu'à celle de la montée du désir, en liaison étroite avec la pulsion de mort[291]. La scène sexuelle attendue mais éludée, est comme reléguée à un rôle secondaire : elle s'avère tout à tour accessoire, incidente, mineure, marginale. Pourtant, les composantes de la fiction sont là : le cadre est largement installé, les conditions de la rencontre entre les personnages sont posées. Le rapport sexuel, si secondaire soit-il, est pourtant présent de manière marginale et ambiguë, et non moins traditionnelle.

[290] « Je la désirais. Je l'avais désirée, je le savais maintenant, dès la première seconde, dès que mon pas à côté du sien avait fait craquer le gravier de la cour. Mais en ce moment cela ne comptait plus qu'à peine. Il n'y avait plus que cette tension fixe qui me roidissait la nuque, ce vent qui semblait fouetter ses chevilles dans les remous de la robe tout au long de l'escalier », *ibid*., p. 241.

[291] Georges Bataille rappelle « qu'entre la mort et la « petite mort », ou le chavirement, qui enivrent, la distance est insensible », *L'érotisme*, *op.cit*., p. 265.

Chapitre II : Les composantes de la fiction. Un cadre érotisé par le sublime mais évidé de substance.

A. Un cadre spatio-temporel fortement érotisé par le sublime.

> « Oui, d'une certaine manière, je crois toujours à la vertu révélatrice des chambres noires[292] »

Le cadre spatio-temporel de la scène érotique ne se distingue pas véritablement de celui des autres scènes : il instaure une atmosphère générale de mystère, d'attente, et de sublime, en intensifiant et en concentrant les effets, comme un *punctum*, une acmé. Il s'établit dans l'œuvre une forme de clôture qui court bien au-delà du motif érotique et qui diffuse, ou plutôt infuse l'atmosphère érotique dans toute « *l'enceinte fermée*[293] » du récit gracquien[294] et dynamise l'imaginaire dans une dialectique sans cesse rechargée[295]. Ce cadre participe d'une scénographie de la « chambre noire », à la fois lieu obscur propice à l'érotisme, mais aussi espace révélateur – au sens photographique – tout autant qu'énigmatique.

1. L'espace érotique : la chambre et ses avatars.

a. La chambre, lieu du féminin et de la sexualité.

Si l'on retient souvent la préférence gracquienne pour les grands espaces et le paysage, la scène érotique se déroule dans un lieu traditionnel et attendu : la chambre. Dans *La Presqu'île*, la métaphore de la « boîte-surprise » cristallise l'imaginaire gracquien de la chambre :

> dans la pénombre fraîche et encombrée de la pièce, on aperçoit une fille jolie et jeune — cambrée dans son bikini devant la glace de l'armoire Lévitan — qui chantonne en soulevant ses cheveux sur sa nuque de ses deux bras levés [296].

Lieu clos et protecteur, la chambre est le réceptacle de la féminité et de ce qu'elle sécrète pour le regard masculin : l'intimité, la nudité, l'altérité, le désir sexuel[297].

---

[292] *Un beau Ténébreux*, p. 148.
[293] *Lettrines 2, O.C. II*, p. 329.
[294] Ce fonctionnement ne semble pas étonnant si l'on se souvient de la conception gracquienne du roman comme totalité : « Tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe : impossible d'y faire pénétrer un élément qui peu ou prou ne le change, pas plus que dans une équation à un chiffre, un signe algébrique ou un exposant superflu », *En lisant en écrivant, O. C. II*, p. 119.
[295] Je paraphrase le titre de l'étude d'Yves Bridel, *Julien Gracq ou la dynamique de l'imaginaire,* Lausanne, L'âge d'homme, collection « Lettera », 1981.
[296] *La Presqu'île*, p. 111.
[297] Pour Octavio Paz, « la rencontre érotique commence avec la vision du corps désiré. Vêtu ou dénudé, le corps est une présence, une forme qui, un instant, est toutes les formes du monde », *La Flamme double*, *op.cit*., p. 187.

Territoire de l'intime, elle est le lieu de l'intériorité et du secret, l'espace du corps vécu dans sa relation à l'Autre, au grand Autre, la féminité, dont elle partage nombre de caractéristiques, dans une sorte de *continuum*. La chambre apparaît donc comme un espace privilégié du féminin, à moins que ce ne soit le féminin qui absorbe les qualités du lieu, dans une sorte d'échange, de contiguïté, de coïncidence[298]. A deux reprises dans *Le Roi Cophetua*, la femme anonyme qui reçoit le narrateur -personnage est désignée comme une « femme de chambre[299] ». Par l'ambiguïté de cette dénomination polysémique, elle est rattachée doublement à l'espace de la chambre : présentée non seulement dans son rôle domestique mais aussi en surimpression dans sa fonction érotique, elle incarne bien le fantasme traditionnel de « *la servante-maîtresse* », l'italique invitant le lecteur à toute l'ambiguïté interprétative et érotique de l'expression[300]. Dans *Un Balcon en forêt*, la forte charge érotique de la chambre de Mona, où les couches se déclinent en « lit-divan », « lit », « hamac[301] », est orchestrée par la description de la pièce présentée comme unique pièce à vivre, comme si tout l'univers de Mona était sexuellement chargé. Elle est imprégnée de la féminité des deux personnages qui l'habitent, Julia et Mona, et de la relation trouble qui s'instaurent entre celles qui se présentent à Grange comme « serve » et « maîtresse ». Elle semble illustrer le caractère de la jeune femme, faire écho à sa féminité et finalement, en constituer une sorte de portrait indirect et érotisé[302], à en juger par l'« impression de tiédeur confortable » qui en émane, les « cartes postales galantes » épinglées aux murs, les « menues lingeries de femme » ou encore les détails intimes : « un harmonica, une paire de mules de cuir rouge, des ciseaux à ongles un éventail et un grand peigne de corne espagnol ouvragé comme une chasse[303] ». Dès la forêt, Grange a conscience d'emprunter « le chemin de Mona », tant le lieu absorbe une part de l'identité féminine :

> La porte de Mona n'était jamais fermée – non pour que son ami pût entrer le matin sans la réveiller, mais parce qu'elle était par la race de ces nomades du

298 Cet « indécidable » lien entre dedans et dehors, lieu et intériorité n'est pas une spécificité du lieu érotique mais un mode de relation du personnage gracquien au monde, à l'espace en général, dans une sorte d'assimilation de l'un à l'autre, de symbiose que souligne la métaphore de « plante humaine », *Lettrines II, O.C. II*, p. 293.

299 « le ton, qui était celui d'une femme de chambre dans son service, s'accordait mal avec le geste étrange du bras élevant le flambeau », p. 205 ; « Qui était cette femme ? (…) La déférence impersonnelle des mots, la manière qu'elle avait de n'apparaître que pour les besoins du service, faisaient penser à une simple femme de chambre, mais non cette façon si directe, si peu conventionnelle et presque indiscrète, d'exister soudain toute pour vous », « Le Roi Cophetua », p. 212.

300 *Ibid.*, p. 213 : « L'idée convenue de la *servante-maîtresse* flotta dans mon imagination, faisant naître un instant je ne sais quelle moue parodique, ironique ».

301 *Un Balcon en forêt*, p. 62-63.

302 Philippe Berthier analyse « le climat virtuellement libertin » du décor dans son article « Faire l'amour, faire la guerre », *Roman 20-50, art.cit.*, p. 7-10 : « très vite il est clair que Grange sera la proie consentante d'un affût cynégético-érotique dont Mona a pris l'initiative », *ibid.*, p. 8.

303 *Ibid*.

désert que le déclic d'une serrure angoisse : où qu'elle fût, elle plantait toujours sa tente en plein vent[304].

La chambre revêt donc l'étrangeté du féminin, en particulier dans sa nature hétéroclite. Dans *Le Roi Cophetua*, la chambre de la servante-maîtresse est surtout décrite comme contrastée et changeante, entre « coins d'ombre » et « rideaux de perses clairs », mais surtout « comme si un nid féminin s'était accroché précairement, provisoirement aux angles durs du chêne brut[305] ». Elle s'avère donc surtout métonymique du personnage féminin qui l'habite.

Close sur elle-même, elle est isolée, comme l'action qui s'y joue. Dans *Un Balcon en forêt*, la maison de Mona est enchâssée dans le paysage : située dans un « hameau perdu[306] », derrière « les clôtures d'épines des jardins[307] », — détails qui assimilent Mona à la figure de la Belle au bois dormant[308] —, elle est comme nichée au cœur de la forêt gracquienne, dans une clairière du bout du monde[309]. La description insiste sur la possibilité de la clôture de « la porte paysanne, faite de deux vantaux superposés garnis de leurs loquets de fer et de leurs verrous [310]», sur les volets fermés. Cette clôture ne manque pas de renvoyer au thème de l'insularité, peut aussi insister sur la transgression que représente l'acte d'y pénétrer : c'est le cas dans *Un beau Ténébreux*, lorsque le couple d'Irène et Jacques se retrouvent dans la chambre d'Allan[311].

Dans « Le Roi Cophetua », l'idée de coupure et d'isolement est omniprésente et plonge l'ensemble du récit dans une atmosphère érotique. La solitude et l'isolement du narrateur-personnage commencent dès son voyage en train. Le texte souligne la distance et la situation reculée de « Braye-la-forêt », lieu de la marge, entre zone urbaine et forestière, dont il dramatise la clôture en usant de l'image de la cave et du caveau : « la solitude des villas enterrées sous les branches était si complète que mon pas malgré moi se faisait plus léger et plus long ; il me semblait que je venais au fond de cette cavée perdue dans les feuillages éveiller quelque chose d'enseveli ». L'impression d'un lieu isolé, clos sur lui-même, se renforce avec la description de la propriété de Neuil, chez qui il se rend, La Fougeraie, dont le nom en fait une émanation de la forêt. Ainsi, ce lieu est présenté comme une impasse, une extrémité, « dernier clos bâti qui

---

[304] *Un Balcon en forêt*, p. 84-85.
[305] « Le Roi Cophetua », p. 241-242.
[306] *Un Balcon en forêt*, p. 62.
[307] *Ibid.*, p. 61.
[308] L'allusion au conte est présente dans le texte à propos d'un chemin dans la forêt, comparé à « une allée du château de la belle au bois dormant », *Un Balcon en forêt*, *O.C. II*, p. 107. D'ailleurs Grange contemple souvent Mona en train de dormir.
[309] *Ibid.*, p. 61, « quand ils sortirent du bois, le hameau était déjà anuité dans sa clairière » ; Grange arrive dans la forêt de Mona comme on arrive à un terminus : au bout d'un voyage en train, puis à pied.
[310] *Un Balcon en forêt*, p. 84. *Un Beau Ténébreux*, p. 215, « Les ferrures, les serrures accrochaient çà et là un rai de lumière hostile ».
[311] *Un beau Ténébreux*, p. 215 : « Irène, partons ! Viens, je t'en prie, partons ! »

de ce côté avait mordu sur la forêt », comme une sorte d'îlot, cerné par des symboles de rupture avec l'extériorité : « grille », « ravin », « mur de clôture », « terrasse obturée et sans horizon qui butaient contre les arbres de la ravine » : ce lieu est tout entier celui de la finitude, une « lisière qui pliait bagage ». La Fougeraie accentue la solitude du personnage : il s'y trouve d'autant plus seul que Neuil, son hôte, est absent. Les voies de communication sont interrompues : la tempête coupe l'électricité ; la servante-maîtresse lui ôte toute possibilité d'échappatoire, lui annonçant qu' « il n'y a plus de train à la gare de Braye à cette heure-ci ». Le bureau de poste, que le personnage rallie sans obtenir de réponse est lui aussi décrit comme isolé et insulaire : « serti dans les arbres comme une maison forestière », il est clos, « tous ses volets rabattus », « si écarté » que le personnage se dit « mal convaincu d'être arrivé ». La solitude et l'isolement semblent émaner intentionnellement du cadre et conduire à une sorte de fatalité contre laquelle le personnage ne peut rien, malgré ses efforts :

> Les gouttes partout pleuvaient solitairement des branches, la tempête avait cachetée la fente de la boîte aux lettres de larges feuilles jaunes et trempées. Il était impossible que quelque nouvelle pût sortir de cette bicoque figée dans son hivernage[312].

D'ailleurs, cet isolement est souvent accentué par un rapport d'inclusion, dans un jeu d'emboîtement : la chambre de Mona est située dans la maison dans le village des Falizes dans la clairière dans la forêt ; la chambre du *Roi Cophetua* est elle aussi incluse dans la propriété de la Fougeraie, dans le village de Braye la Forêt. Comme des boîtes gigognes, le paysage, la maison, puis la pièce, puis le lit se referment dans un jeu d'enchâssement sur le secret de la chambre, y compris « les colonnes du lit à baldaquin < qui > projetaient contre le mur un bâti d'ombres longues[313] ». L'effet de clôture est accentué par le motif de l'obscurité et de l'ensevelissement : la chambre est aussi métaphorisée par l'image de la « cellule[314] », de la crypte, de la cave.

Julien Gracq décline le motif de la chambre y compris dans ses avatars naturels ou mécaniques : la grotte ou l'île sont présents à la fois comme comparants métaphoriques[315] et comme substituts de chambre. Dans *Le Rivages des Syrtes*, la chambre naturelle qui abrite les amours d'Aldo et de Vanessa est une grotte de l'île de Vezzano[316] et elle concentre toutes les

---

[312] « Le Roi Cophetua », p. 227.
[313] *Ibid.*, p. 242.
[314] Du latin « cellula », diminutif de « cella », le réduit, l'endroit où l'on tient caché quelque chose. Image elle-même brouillée par l'emploi du substantif « cavée », qui renvoie plutôt à un chemin creux.
[315] Grange « abordait à la lisière des bois comme au rivage d'une île heureuse », *Un Balcon en forêt*, p. 84. « Vêtue à la hâte, elle allait et venait dans la chambre, et j'observai à travers mes paupières à demi fermées qu'elle guettait mon réveil. Dans son long peignoir gris et onduleux, elle avait le piétinement incertain et le volètement gauche d'un oiseau de passage abrié dans une grotte qui cherche au réveil son sens et sa direction », *Le Rivage des Syrtes*, p. 168.
[316] *Le Rivage des Syrtes*, p. 146-147.

caractéristiques de la chambre comme lieu érotique : on y entre par un chemin étroit[317] ; lieu matriciel de l'intimité, elle est présentée comme close et cristallise l'inconnu, recèle le secret[318], connote la transgression[319]. C'est aussi le cas d'un autre avatar de la chambre naturelle : la chambre de verdure, dans laquelle Albert trouve Heide violée[320]. A la fois exaltante et inquiétante, elle est aussi associée à la féminité et au désir par le motif de la liquidité. L'automobile enfin peut faire fonction de chambre, dans la mesure où elle peut abriter l'intimité du couple et de ses transports, dans toute la polysémie du terme, qu'il s'agisse des réminiscences de Simon pensant à Irmgard dans « La Presqu'île » ou du rapprochement physique d'Aldo et de Vanessa dans *Le Rivage des Syrtes*.

b. Le couloir menant à la chambre.

« Enfermée enfermante[321] », la chambre s'avère être un lieu tout aussi ambivalent que la mer ou la forêt[322], un entre-deux, lieu dramatisé[323] du rapport entre masculin et féminin, ou plus précisément lieu de la confrontation du masculin à l'inconnu, à l'inconnaissable : la femme fatale, la sexualité et la mort, Eros et Thanatos[324]. Elle est le lieu du plaisir et de la souffrance, auquel on n'accède pas immédiatement, une matrice dans laquelle il faut pénétrer.

En ce sens, l'accès à la chambre métaphorise la difficulté de l'accès au féminin et à la relation sexuelle. Le chemin qui mène à la chambre et à la possession du personnage féminin est souvent associée à l'image du couloir[325], naturel ou architectural, dans lequel il faut s'engager[326], et aux motifs de l'étroitesse et de la longueur. Lorsque Grange raccompagne Mona chez elle à l'issue de leur première rencontre, ils s'engagent l'un et l'autre sur « la route étroite des Falizes », délimitée par « les futaies hautes » qui la bordent et au bout de laquelle « on

---

[317] « aucune fissure ne semblait s'ouvrir dans cette enceinte formidable, lorsqu'au léger clapotis des vagues contre la falaise tout à coup se mêla un bruit d'eaux vives, et presque aussitôt nous nous glissâmes dans une calanque, large à peine de quelques mètres et si profonde qu'elle paraissait un trait de scie dans la masse du plateau », *ibid*.

[318] « La grotte est qualifiée de « crypte close », « puits d'oubli et de sommeil », dans laquelle règnent « l'intimité silencieuse et la pénombre », *Le Rivage des Syrtes*, p. 146.

[319] « nous demeurâmes sans rien dire, embarrassés et souriant l'un à l'autre comme des enfants qui se glissent dans une cave défendue », *ibid*.

[320] *Au Château d'Argol*, p. 125-126.

[321] Marie-Annick Gervais-Zaninger et Stéphane Bikialo, *Julien Gracq, Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, *op.cit*., p. 67.

[322] *La Presqu'île*, p. 130-131 : « En ordre maintenant, la pièce paraissait étouffée et songeuse, cloîtrée déjà dans le jour encore clair, comme si une veilleuse venait de s'y allumer ». (…) « Le soir s'installait, gris et douceâtre, calfatait d'une poussière fine la pièce close, aussi exactement comblée de silence qu'un aquarium de son eau ».

[323] Nous renvoyons sur ce point à l'ouvrage d'Anne-Claude Dobbs*, Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq, op.cit.*

[324] Freud conçoit Eros comme pulsion de vie et Thanatos comme pulsion de mort dans *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot et Rivages, collection "Petite bibliothèque Payot" n°761, 2010.

[325] L'emploi du substantif « corridor » pour désigner le couloir, par exemple dans « Le Roi Cophetua », p. 212, insiste sur la destination de la chambre : le corps y dort.

[326] Dans son article « Faire l'amour, faire la guerre », *art.cit.*, p. 10, Philippe Berthier parle de « rêverie de pénétration » à propos du motif de la route dans *Un Balcon en forêt*.

voyait, quand on se retournait, mourir sur l'horizon une bande étroite d'un rouge terne[327] ». Dans « Le Roi Cophetua », le narrateur-personnage suit la servante-maîtresse jusqu'à la chambre : sa présence se détache d'abord du couloir : « Onze heures sonnèrent et presque aussitôt le reflet de la lumière se mit à bouger au plafond du couloir[328] ». Elle hante le mur, *via* la lumière, elle qui n'est « rien d'autre que cette houle silencieuse et crêtée qui glissait et envahissait par instants les pièces et les couloirs » et que le personnage masculin reconnaît « à la manière dont seulement au long de sa marche ondulait sur le mur la lumière des bougies[329] ». Le couloir est enfin prolongé d'un escalier, qui connote tout autant l'ascension que l'étroitesse. Celui de « l'hôtel des Vagues », dans *Un beau Ténébreux*, est aussi présenté comme antichambre, entre-deux préparant au lieu érotique, intermédiaire entre lumière et obscurité, entre lieu social et lieu intime[330]. Dans une analepse, Jacques se remémore son parcours menant à la chambre d'Irène comme une initiation, une épreuve, particulièrement inquiétante :

> Jacques revoyait les longs couloirs glacés de l'hôtel désert sous leurs lumières faibles – comme une galerie nocturne de mine, comme les coursives d'un paquebot vide que parcourt le veilleur de nuit, craquantes, gémissantes, en proie à un bâillement noir[331].

Le couloir, métaphore vaginale, concrétise en le matérialisant l'accès au féminin et au lieu de révélation que constitue la chambre.

c. Un lieu dramatisé et théâtralisé.

Le motif du couloir ou du cheminement préparatoire à l'entrée dans la chambre, symbolique de la pénétration et du franchissement, relève donc d'une forme de dramatisation, parfois même d'anabase ou de catabase[332], en tous cas d'un rituel[333] : « Presque tous les rituels d'initiation, si modeste qu'en soit l'objet, comportent le franchissement d'un *couloir obscur*[334] ». La chambre apparaît aussi comme le but de la route, aboutissement, extrémité du

---

[327] *Ibid*, p. 60.
[328] *Le Roi Cophetua*, p. 237.
[329] *Ibid.*, p. 238.
[330] *Un beau Ténébreux*, p. 214 : « Au sortir de la violente illumination du hall, les longs couloirs déserts paraissaient plongés dans une demi-pénombre –le froid de la nuit marine soudain saisissait à la gorge. Ils marchaient rapidement, sans bruit –une fuite silencieuse de voleurs d'hôtels ».
[331] *Ibid.*, p. 241.
[332] Dans « Le Roi Cophetua », la chambre ne s'ouvre au narrateur – personnage qu'après l'ascension des escaliers ; le trajet de Vanessa et Aldo vers la grotte de Vezzano relève plutôt de la catabase. Dans *Un beau Ténébreux*, p. 214, l'expression « ils marchaient rapidement, sans bruit » peut faire penser à la catabase d'Enée chez Virgile « Ibant obscur isola sub nocte per umbram ». La relation sexuelle est bien de l'ordre d'un impossible, d'un inconnaissable.
[333] Les occurrences sont nombreuses « rituel sans paroles », « étrange rituel », « scénario étrange », « Le Roi Cophetua », *O.C. II*, p. 517, p. 520, p. 521.
[334] Hervé Menou, dans son article « Ombre et lumière dans *le Roi Cophetua* », *Roman 20-50* n°16, *op.cit*, assimile le franchissement du couloir à une sorte de rituel en s'appuyant sur une phrase des *Eaux étroites*, *O.C. II*, p. 532.

cheminement du personnage masculin, mais aussi du monde : dans « La Presqu'île », la chambre de « *l'hôtel des bains*[335] » préparée par Simon pour l'arrivée d'Irmgard dans le temps érotisé de l'attente, préparée par Simon dans une intention érotique — « 'ce sera là', pensa-t-il[336] » — touche aux confins du monde. « La chambre s'ouvrait sur la mer[337] » : « *une loge de mer* plutôt qu'une chambre, pensa Simon, se rappelant ce nom qui lui plaisait »[338]. L'italique souligne là la polysémie du mot « loge », qui assimile la chambre à la fois au lieu de vie et à la théâtralité[339].

Elle est une sorte de refuge, de sanctuaire, de substitut matriciel[340] : Irmgard la considère comme « le terrain de la vérité », parce qu'elle est le lieu de la relation sexuelle[341]. C'est l'image insulaire de l'oasis qui est employée dans *Un beau ténébreux* pour qualifier la chambre-refuge d'Irène[342]. La chambre d'Allan superpose désir sexuel et désir de mort. Pour le coupe Irène/ Jacques, la mort d'Allan qui plane sur la chambre vide aiguillonne le désir sexuel et érotise la pièce[343]. Grange s'y réfugie pour mourir, comme dans un désir de *regressio ad uterum*[344], créant un effet de symétrie entre amour et mort. Elle est aussi, parfois, la chambre vide, la cavité révélatrice de l'impossible ou de la transgression qu'elle contient, une spatialisation de l'Interdit et de l'énigme. La chambre de la servante - maîtresse est ainsi qualifiée négativement au moment le plus érotisé ; elle en paraît presque hostile : « C'était une chambre sans accueil et, me parut-il même en cet instant, singulièrement distante, moins accordée à l'imagerie tendre flottant autour d'une femme[345] », comme si la tension du moment abolissait le décor. Elle est la chambre spacieuse de Vanessa[346], la chambre vide de Heide, visitée par Albert. Le refuge devient inquiétant, se muant par exemple en « puits d'oubli et de sommeil[347] ».

---

[335] « La Presqu'île », p. 114.
[336] *Ibid.*, p. 130.
[337] *Ibid.*, p. 116.
[338] *Ibid.*
[339] On retrouve le motif de la théâtralité de la chambre ailleurs, par exemple dans *Le Rivage des Syrtes*, p. 99 : « L'espace désœuvré de la chambre derrière moi me raidissait, pesait à mes épaules comme un théâtre vide ».
[340] *Un Balcon en forêt*, p. 249 : « Il se sentait blotti là comme dans un ventre ».
[341] « La Presqu'île », p. 125 : « il savait que le lit restait toujours pour Irmgard le *terrain de la vérité* ».
[342] *Un beau Ténébreux*, p. 241, « Cette oasis de lumière faible qui s'était entr'ouverte pour lui silencieusement comme un refuge, - cernée par ces chambres vides, perdue dans cette carcasse sonore qui forçait la voix à baisser d'un ton … »
[343] *Ibid.*, p. 216.
[344] Sur ce point les analyses de Jean Bellemin-Noël sont très éclairantes, *Une balade en galère avec Julien Gracq*, *op.cit*.
[345] « Le Roi Cophetua », p. 241.
[346] *Le Rivage des Syrtes*, p. 104, « Un faible et profond murmure entrait par les fenêtres, peuplait maintenant le silence revenu et faisait vivre sourdement autour de nous la chambre vide. L'espace que je sentais se creuser autour de moi me pesait ».
[347] *Ibid.*, p. 147.

A la chambre érotisée par le couple et la sexualité, répondent les chambres vides, électrisées – magnétisées, pour reprendre un terme gracquien – par un Désir absolu, celui de la transgression et du désir de connaissance : la Chapelles des Abîmes dans *Au Château d'Argol* spatialise au centre de l'œuvre l'aspiration des personnages à une forme de sacralité ; la chambre des Cartes du *Rivage des Syrtes* témoigne de la fascination d'Aldo pour la transgression, le blockhaus d'*Un Balcon en forêt* cristallise l'attente de la guerre. Autrement dit, l'érotisme de la chambre métaphorise le vide, le manque, consubstantiels au désir, sa tension vers l'inconnaissable dont la sexualité n'est qu'un aspect, qu'une incarnation. L'image de la chambre matricielle, figurée souvent par la métaphore de l'aquarium, renvoie aussi à la part d'inconscient à l'œuvre dans l'érotisme et plus précisément à la sexuation du personnage romanesque.

2. La temporalité érotique : fonction intensificatrice de l'entre eux deux.

Manifestement, la temporalité de la scène sexuelle cristallise la spécificité du temps gracquien : si elle n'est pas originale ni essentiellement différente du cadre spatio-temporel des œuvres, elle en est une version emblématique, intensifiée.

a. Le « rendez-vous de nuit » : une temporalité dramatisée.

A bien des égards, la temporalité de la scène érotique est cristallisée dans le passage de « *la mala noche*[348] », réminiscence d'une gravure de Goya dans l'esprit du narrateur-personnage, même si elle n'est pas à proprement parler une scène sexuelle, mais plutôt une sorte de métonymie de l'atmosphère érotique des récits gracquiens. La clôture essentielle au lieu érotique caractérise aussi sa temporalité. L'évocation du tableau bénéficie sur ce point d'un effet de bouclage intensificateur et érotisant : dans le récit-cadre, le motif de la nuit de tempête, caractérisée par son « obscurité épaisse[349], » est redoublé et comme épuré par la mise en abyme. Le souvenir de l'œuvre d'art, dans la parenthèse de la réminiscence, de l'instant de remémoration, abstrait littéralement l'essence de la temporalité érotique, la « *mala noche* » : « brusquement le souvenir de la gravure de Goya se referma sur moi[350] ». Dans un écho[351] entre temporalité du récit-cadre et atmosphère encrée dans la gravure, c'est l'obscurité « au fond d'une nuit sans lune[352] » qui s'impose. Obscurité qui ne va d'ailleurs pas sans ambiguïté :

[348] « Le Roi Cophetua », p. 214.
[349] *Ibid*., p. 215.
[350] *Ibid.*, p. 214.
[351] La correspondance entre les deux cadres temporels se manifeste par la double occurrence du mot « mine » : à l'obscurité d'« une galerie de mine » (p. 208) de la maison répond esthétiquement la « couleur de mine de plomb » du « fond opaque » (p. 214) de la gravure. On retrouve cette notation dans *Un Beau Ténébreux*, p. 241, à propos des couloirs de l'hôtel traversés par Jacques pour aller jusqu'à Irène, « comme une galerie nocturne de mine ».
[352] « Le Roi Cophetua », p. 214.

malgré la négativité de l'expression, la lune, présente-absente, crée une atmosphère de clair-obscur que l'on retrouve dans toutes les scènes sexuelles et qui imprègne l'intégralité du « Roi Cophetua ».

Ce glissement, dans l'esprit du narrateur-personnage, entre nuit vécue et réminiscence d'une nuit représentée et esthétisée, illustre la fonction principale de ce motif temporel : si elle n'abolit pas la distance, du moins l'estompe-t-elle, créant de la continuité, une dimension spatio-temporelle unique permettant en premier lieu la réminiscence vers une nuit plus enfouie et obscure[353] , puis ouvrant par là-même au possible le champ de l'impossible[354] :

> La nuit ne supprimait pas la distance, mais elle la rendait abstraite et presque immatérielle ; on eût dit qu'il n'y avait plus rien entre moi et cette percussion lourde qui heurtait à la porte[355].

Comment ne pas entendre tout ce qu'a de symbolique cette « percussion lourde qui heurtait à la porte » ? L'expression fait avant tout référence à la tempête et au bruit de la guerre en arrière-plan évoqués dans la phrase précédente : « Le roulement de la canonnade tambourinait parfois aux vitres avec les coups les plus lourds[356] ». Mais elle connote aussi l'inconscient du personnage, et plus particulièrement son désir sexuel, dans une dimension prédictive et menaçante, mais aussi obsédante[357]. L'obscurité d'où émanent l'inconnu, le caché, mène à la mauvaise nuit, au nui(t)-sible. Elle cache « ce qu'on ne voit pas », ce qu'on ne peut pas dire, « quelque chose de pire »[358] que l'affleurement de la violence[359] : la tentation de la sexualité. La réminiscence de la gravure révèle « tout le côté clandestin, litigieux, du rendez-vous de nuit[360] » et de la fantasmatique gracquienne[361].

---

[353] « La *mala noche*… Le mot me traversa l'esprit et y fit tout à coup un sillage éveillé. Dans la pénombre vacillante des bougies, les images y glissaient sans résistance », « Le Roi Cophetua », p. 214. Outre l'ambiguïté du pronom indéfini « y » qui brouille la délimitation de l'espace-temps représenté, l'unité, l'adéquation entre extériorité et intériorité du personnage fait en quelque sorte sauter le verrou de l'inconscient : le désir peut affleurer.

[354] J'attire l'attention du lecteur sur cette étrange formulation du narrateur-personnage (je souligne) : « Je commençais à me demander si on ne m'avait pas par impossible abandonné seul, quand je distinguai sur ma droite le rectangle d'une porte ouverte », « Le Roi Cophetua », p. 209.

[355] *Ibid.*, p. 212.

[356] *Ibid*., p. 213.

[357] Le motif est déjà introduit p. 203 « Le roulement de la canonnade prenait possession plus intimement de la pièce noire » ; il est récurrent : *Un beau Ténébreux*, p. 241, « Deux trois fois, à intervalles inégaux, le coup de bélier des lames toutes proches résonna sourdement, pareil aux coups nocturnes frappés contre une porte ».

[358] « Le Roi Cophetua », p. 215.

[359] Affleurement de la violence et de la transgression bien présent dans « la *mala noche* » : « Que se passe-t-il sur cette lande perdue, au fond de cette nuit sans lune : sabbat – enlèvement – infanticide ? », « Le Roi Cophetua », p. 214. Les trois termes de l'accumulation associent violence et féminin, chargeant la description d'érotisme.

[360] *Ibid.*, p. 214.

[361] Bernard Vouilloux dans *Mimesis. Sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris, Lettres modernes, 1991, p. 66 : « Translatée du français à l'espagnol, l'expression « *mauvaise nuit* » (p. 214) impliquée par la situation représentée, vient coïncider avec le titre de la gravure. La version espagnole est encore appelée par la similitude de l'orage qui sévit au-dehors et de la « nuit de tempête » constituant l'arrière-plan de la gravure. C'est

Ainsi la scène sexuelle gracquienne est-elle dramatisée par le cadre nocturne, mais aussi par la temporalité du rendez-vous. Qu'elle soit fortuite ou prédéterminée, la rencontre sexuelle magnétise le temps qui la précède et qui la suit : la dramaturgie de l'imminence, de l'attente, de la fatalité s'instaure. Dans « Le Roi Cophetua », le rapport sexuel, tel l'acmé du récit, est situé vers minuit[362]comme la révélation de l'Evénement attendu par le narrateur-personnage et ritualisé par la servante-maîtresse. Une forme de solennité, de gravité imprègne l'ensemble du récit, que le silence des protagonistes ne fait qu'accentuer. Il devient d'ailleurs une sorte de qualité temporelle (« la nuit close et coite ») consubstantielle au temps érotique[363]. Cette forme de fatalité de la rencontre, d'inéluctabilité du rendez-vous se dévoile peu à peu, et la nature rétrospective du récit permet au narrateur de l'analyser comme telle, un rendez-vous dont il n'avait pas la conscience claire, un rendez-vous arrangé par Jacques Nueil, et orchestré par la servante-maîtresse :

> Je songeais à la sécurité si peu explicable qui avait présidé à cet étrange rituel de la veille, et qu'elle avait été de bout en bout seule à conduire. A cette expression que j'avais surprise, quand j'avais poussé la porte de la pièce obscure, et qui maintenant me paraissait moins celle de l'anxiété que d'une espèce d'effroi. Comme s'il n'avait jamais été question une seconde –ni pour lui, ni pour elle – que Nueil pût venir. Comme si j'avais été dès le début, dans le déroulement de ce service insolite –le lit, la table- présent et nécessaire, et pourtant, intimement, paisiblement exclu[364].

Elle a tout d'une prêtresse et a surtout l'initiative de la relation sexuelle : « Depuis que j'étais entré à la Fougeraie, elle m'imposait son rituel sans paroles : elle décidait, elle savait, et je la suivais[365] ». Dans la plupart des récits, c'est le caractère itératif des rencontres sexuelles qui détermine leur nature de rendez-vous, souvent tacites. Dans « La Route », elles sont présentées par le narrateur comme le rendez-vous du soir :

> mais quelquefois, à l'étape, quand la nuit s'était épaissie autour du lit de braises rouges- 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 qui essaie de lire sur le visage de son maître, et c'était soudain toute une femme, chaude, dénouée comme une pluie, lourde comme une nuit défaite, qui se laissait couler entre vos bras. Quand nous allions, la chasteté ne nous était pas

---

au fait qu'elle est remémorée et non pas vue, dans l'histoire, que l'œuvre de Goya doit en outre être évoquée dans le texte non tant comme objet pictural que comme fantasme ».

[362] La scène s'ouvre sur une notation temporelle : « Onze heures sonnèrent et presque aussitôt le reflet de la lumière se mit à bouger au plafond du couloir » (p. 237) et le passage suivant s'ouvre sur la phrase « La nuit devait être avancée quand je me réveillai » (p. 243). On retrouve cette qualité de nuit dans *Un beau Ténébreux*, p. 241, « Derrière les fenêtres capitonnées d'étoffes de la chambre coite, on entendait le vent fureter ».

[363] On peut peut-être souligner à ce propos la proximité visuelle et sonore de l'adjectif « coite » et du « coït ».

[364] « Le Roi Cophetua », p. 246.

[365] *Ibid*., p. 240.

> une règle et nous prenions comme elles nous venaient ces aubaines brusques du chemin[366].

Dans *Un beau Ténébreux*, c'est Irène qui fixe rendez-vous à Jacques, un rendez-vous de nuit sous le signe du secret et de l'illégitimité : à la remarque d'Irène « Ne sois pas nerveux. Donne-moi ta main… Tu es venu ! [367] », répondent l'angoisse et le regret de Jacques « Pourquoi m'as-tu fait venir ? [368] » à la fin de la scène.

La temporalité du rendez-vous induit une seconde signification, plus injonctive et inquiétante. La rencontre sexuelle implique que l'on doit céder, se soumettre : d'une manière générale, les personnages doivent **se rendre[369]** là où aura lieu la scène sexuelle, chambre ou substitut de la chambre. Dans « Le Roi Cophetua », l'ascension des escaliers derrière la servante-maîtresse implique une sorte d'acceptation, de lâcher-prise, de renoncement de la part du personnage masculin :

> Le remous de cette torche onduleuse qu'un vent semblait soulever et emporter vers le haut sans toucher le sol m'aspirait silencieusement ; nous allions sans aucun bruit sur le tapis sourd. Le sang battait à mes oreilles, et pourtant il me semblait que j'assistais à cette ascension silencieuse[370].

Dans *Un beau Ténébreux*, on retrouve cette forme d'abandon du personnage masculin : « Jacques se laissait conduire, inerte[371] » vers la chambre par Irène. La gravité qui accompagne la scène sexuelle souligne tout ce qu'elle a d'inquiétant et de menaçant[372].

b. Une temporalité de l'imminence.

La critique gracquienne a souvent remarqué la double temporalité des fictions gracquiennes, entre temps des histoires et de l'intime et temps de l'Histoire (Polemos), de même que l'importance du motif de l'attente dans l'écriture du Désir. Il me semble que ces deux caractéristiques procèdent d'une même poétique de l'imminence, entendue non seulement comme proximité d'un événement menaçant mais aussi comme montée temporelle, temps suspendu au bord de l'Evénement. Pour Michel Murat[373], l'expression semble même pléonastique : l'événement ne peut être que « conjonction catastrophique » ; menaçant, il « se

---

366 « La Route », p. 28-29.
367 *Un beau Ténébreux*, p. 241.
368 *Ibid.*, p. 244.
369 Nous soulignons.
370 « Le Roi Cophetua », p. 240-241.
371 *Un beau Ténébreux*, p. 214.
372 Ce sens est explicite dans *Au Château d'Argol*, p. 147 : « Et peut-être seul le mot *rendez-vous*, avec le double sens qu'il implique —par un jeu dont on peut saisir la profonde cruauté — de machination exacte et combinée et en même temps d'entière abdication de tous les réflexes proprement *défensifs*… »
373 Michel Murat, *L'Enchanteur réticent*, *op.cit.*, p. 83.

confond avec l'arrivée de l'autre » et « dénoue le récit ». L'essentiel est son pouvoir d'orientation : c'est l'attente qui érotise la fiction et met en place la tension narrative. Pierre Michon voit dans cette caractéristique du texte gracquien d'appartenir à « une littérature du dilatoire » ce qui le rapproche finalement le plus du texte pornographique :

> Toute la littérature romanesque de Gracq est une littérature du dilatoire comme l'est un texte pornographique. Très exactement. Cette attente dont le récit nous force à partager l'exaltation ressemble beaucoup à des préludes amoureux : or, précisément, ce qui intellectualise vertigineusement le rituel érotique, ce n'est pas l'acte, c'est le préliminaire[374].

L'érotisme gracquien est donc presque constamment ombré d'une menace en arrière-plan : la guerre, la transgression, la mort. Dans l'érotique gracquienne, le pire se superpose au désir sexuel, l'accompagne, le complète, à la manière d'un contrepoint musical, dans une forme de complétude, de dialectique, Eros étant le versant de Thanatos, chacun représentant le revers d'une même réalité.

Dans *Au Château d'Argol*, pas véritablement de scènes sexuelles, mais plutôt un climat d'érotisme noir intimement lié au huis-clos imposé par le manoir d'Argol[375] : « le récit est fortement marqué par l'écoulement d'un temps irréversible, ici très clairement lié à l'idée de la mort[376] ». Dès le début du récit, le nom de Heide est érotisé, car chargé de la conjonction entre sexualité et mort. Le geste d'Albert, balançant entre hommage amoureux/fasciné et prémonition, est une première étape :

> L'énigme de ce gibet équivoque et disponible s'empara peu à peu de l'esprit d'Albert, et 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 [377].

[374] Pierre Michon, « Une littérature de l'attente », *Magazine littéraire, art.cit.*, p. 35.
[375] La description du château dès les premières du roman insiste sur cet effet de clôture, d'insularité un peu inquiétante : « Le château se dressait à l'extrémité de l'éperon rocheux que venait de côtoyer Albert. Un sentier tortueux y conduisait – *impraticable à toute voiture*- et s'embranchait à gauche de la route. Il y serpentait quelque temps dans une étroite prairie marécageuse, à travers laquelle Albert entendit le plongeon précipité des grenouilles sur son passage. Puis le sentier abordait par une déclivité rapide les flancs de la montagne. Le silence du paysage devint alors total. D'épaisses masses de fougères bordaient le sentier à hauteur d'homme, de chaque côté des ruisseaux d'une limpidité surprenante coulaient sans bruit sur un fond de galets, des bois touffus enserraient le chemin dans ses détours les plus capricieux sur le flanc de la montagne », *Au Château d'Argol*, p. 21.
[376] B. Boie, notice *d'Au Château d'Argol, O.C. I,* p. 1133.
[377] *Au Château d'Argol*, p. 50.

La seconde intensifie l'érotisation de cette conjonction des deux pulsions : « Ils se dévêtirent parmi les tombes[378]. »

De même, le couple que forment Irène et Jacques dans *Un Beau Ténébreux* semble entièrement magnétisé par la transgression et la proximité de la mort d'Allan. Le désir naît lorsqu'ils se sentent en danger, menacés d'être découverts, ou dans la certitude de faire le mal : ils sont un couple illégitime et se retrouvent dans la chambre d'Allan, au plus près de l'énigme que constitue sa mort prochaine, la promesse de mort qu'il incarne. C'est la même force d'attraction qui attire Christel : son désir de mort se travestit en un désir amoureux. Dans *Le Rivage des Syrtes*, c'est Vanessa qui initie et pousse Aldo à la transgression qui mène inéluctablement à la guerre. On peut aussi lire la tension entre Orsenna et le Farghestan comme une représentation mythique de la tension entre principe féminin (terminaison en –a d'Orsenna, dont la figure principale est Vanessa, et l'île de Vezzano-Cythère) et principe masculin (Farghestan, dont l'ombre phallique du volcan Tängri plane sur les eaux frontalières). L'érotisme semble rejoindre le temps épique/mythique qui fait coïncider épos et éros avec la *Penthésilée* de Kleist, qui superpose sexe et guerre : « Eh bien ! c'était une erreur. Désirer… Déchirer… cela rime. Qui aime d'amour songe à l'un – et fait l'autre[379] ». C'est *Un Balcon en forêt* qui semble le plus jouer sur l'ambivalence Eros/ Polemos. Philippe Berthier étudie l'intrication de cet érotisme et de la guerre, Polémos devenant une sorte de chambre d'amplification du désir sexuel, et Eros une sorte de grille de lecture de l'aspiration irrépressible de Grange (« l'aspirant ») [380] pour la guerre. Le roman s'ouvre sur un récit de guerre[381], dans lequel Grange est présenté au lecteur, puis à Julia par Mona, comme un « militaire »[382]. Le temps de la guerre semble propice aux rapprochements amoureux, puisque le couple formé par Mona et Grange est comme entouré, redoublé, d'amours secondaires qui lui font écho dans le hameau des Falizes – « Olivon *fréquentait* au Café des Platanes », « Hervouët remplaçait au foyer un chasseur alpin"[383] - parfois désignées trivialement comme « accouplements de hasard[384] » ou « amours presque animales[385] » alors qu'ils instaurent une sorte d'ordre amoureux provisoire, et qu'ils fussent « tout le contraire de la licence[386] ». Philippe Berthier rappelle que traditionnellement, la guerre est en lien avec le sexe, notamment *via* « l'association immémoriale de la soldatesque et de la

[378] *Ibid.*, p. 88.
[379] *Penthésilée, O.C. I,* p. 1117.
[380] *Un Balcon en forêt,* p. 9.
[381] Il s'agit de la Seconde Guerre mondiale.
[382] « Julia ! du thé ! mon pruneau – ma bestiole ! On a du monde… C'est un militaire. Un beau militaire !... », *Un Balcon en forêt,* p. 62.
[383] *Un Balcon en forêt,* p.112.
[384] *Ibid.*, p. 114.
[385] *Ibid.*, p. 115.
[386] *Ibid.*

gaudriole salace[387] ». Mona n'intervient que lorsque le temps de la guerre se mue en une forme de vacance, faisant du récit de la relation Grange /Mona une sorte de substitut : Mona disparaît du récit dès que la guerre revient au premier plan : elle est comme congédiée par Grange :

> La guerre est pour de bon. Il faut que tu partes, dit-il en tournant la tête, d'un ton moins assuré qu'il n'eût voulu. […] Il faut que tu partes, Mona, comprends-tu ?[388].

En écho, dans « La Route », la relation sexuelle, en marge de la marche, est présentée dans un contexte de fin du monde comme une sorte de repos du guerrier, « à l'étape[389] ». Dans « Le Roi Cophetua » enfin, l'imminence de la relation sexuelle entre le narrateur-personnage et la femme anonyme semble s'incarner dans une temporalité à triple dimension : la tempête, la canonnade, l'absence de Nueil. La tempête s'intensifie à mesure qu'approche la nuit d'amour entre les deux personnages. Isabelle-Rachel Casta analyse le motif de la canonnade comme l'indicateur de la montée en puissance de la tension sexuelle entre les deux personnages[390]. Cette imminence teintée de noir cerne un temps de la vacance.

c. La vacance, la marge et le hors-temps.

L'isolement spatio-temporel de la scène sexuelle ou érotique correspond à une sorte de déréalisation de l'action, qu'il est difficile de situer précisément dans le temps. La parenthèse correspond souvent au temps de la vacance, d'intervalle, de non-temps ou de hors-temps[391] : le cadre spatio-temporel matérialise le vide, le manque nécessaire à l'épanouissement du désir. *Au Château d'Argol* illustre parfaitement cette situation et reprend certains *topoï* de la littérature érotique :

---

[387] Philippe Berthier, « Faire l'amour, faire la guerre », *Roman 20-50* n°16, *art.cit.,* p. 11. C'est par exemple le capitaine Magnard qui porte cette parole populaire et obscène : « Assez causé du service ! nasillait la trompette minaudière du capitaine Magnard, éméché. *Parlons de fesses* », ou le rappel de certains usages comme celui de mettre « les pieds dans la volière de la *Place ducale* de Charleville, où les officiers à tour de rôle allaient le dimanche traîner leurs guêtres », *Un Balcon en forêt,* p. 45.

[388] *Un Balcon en forêt*, p. 164-165.

[389] « La Route », p. 28.

[390] Isabelle-Rachel Casta, « Julien Gracq à la guerre ! », *Lectures de Julien Gracq, art.cit.,* p. 123 : « Nous rencontrons d'abord le 'roulement complice des nuits calmes'(p. 202) puis une page plus loin, 'le roulement de la canonnade prenait possession plus intimement'(p. 203), ce qui amène le fortissimo des pages 212 , où la tension érotique croît considérablement : 'la canonnade semblait le défoncer du côté de la nuit' ('le' renvoie au 'salon enténébré' où le narrateur attend la supposée servante) et 213 : 'le roulement de la canonnade tambourinait […] avec les coups les plus lourds'. […] L'apaisement des sens entraîne (ou permet ?) l'apaisement des bruits de guerre, jusqu'à ce que la satiété heureuse du plaisir contamine le canon ennemi : ' il se faisait maintenant dans la canonnade paresseuse des intervalles de long silence' (p. 248) ».

[391] Difficile par conséquent d'isoler dans certains récits gracquiens telle ou telle scène érotique ; l'ensemble baigne dans une scénographie érotique de « l'enceinte fermée ». Expression que Julien Gracq utilise pour expliquer le fonctionnement de l'œuvre romanesque, par « l'anéantissement concomitant de toute réalité de référence », *En lisant en écrivant, O. C. II*, p. 632, et qui permet de passer de son érotisme à une érotique.

> Le roman commence par un voyage et donc par une rupture. Il s'établit dans une demeure perdue, coupée du monde : le manoir d'Argol, et dans un espace temporel en marge : les vacances[392]

> Les jours qui suivirent furent des jours de profondes et capricieuses *vacances*[393].

Cette coïncidence de la vacance — temps du vide, du manque — et des vacances — temps de plaisir — se retrouvent aussi dans *Un beau Ténébreux*, où les personnages sont avant l'arrivée déterminante du couple Allan/Dolorès de « paisibles estivants de *l'Hôtel des Vagues*[394] » et dans « La Presqu'île », qui exploite aussi le cadre estival du bord de mer en situant la chambre dans l'*Hôtel des Bains*[395]. Dans *Un Balcon en forêt*, l'allusion aux « estivants venus passer la saison en forêt[396] » vient souligner la disponibilité de la maison de Mona et par extension celle de son occupante. La scène sexuelle intervient aussi le dimanche ou le jour férié, autre avatar de la vacance temporelle : c'est le cas dans « Le Roi Cophetua » :

> Une parenthèse s'était refermée, mais elle laissait après elle je ne sais quel sillage tendre et brûlant, lent à s'effacer. (…) Il allait faire beau ; je songeai que toute la journée ce serait encore ici dimanche[397].

Le voyage coupe souvent les personnages de leur quotidien et ouvre la parenthèse propice à l'érotisme : la marche ou l'automobile ou le train préfigurent la scène érotique et favorisent l'ouverture d'un espace-temps de l'intimité.

De même, « Le Roi Cophetua » paraît à ce titre particulièrement représentatif du temps érotique : analysé par le narrateur personnage à l'occasion d'une « rêverie bizarre[398] » et qui précède immédiatement le passage de « La *mala noche* » :

> Paris me semblait brusquement très loin, coupé de moi par ces forêts trempées, cette tempête noire : le sentiment s'éveillait en moi que je me trouvais ici sur une lisière à peine franche. Un *no man's land* abandonné – une de ces zones qu'on évacue et d'où l'autorité déjà déménage, mais où l'ennemi n'a pas encore pénétré[399].

La scène sexuelle est le du temps vide. Dans « La Presqu'île », les temps de réminiscences ou d'anticipations sexuelles cristallisent l'attente d'Irmgard par Simon : ils se

---

[392] B. Boie, notice *d'Au Château d'Argol, O. C.I,* p. 1133.
[393] *Au Château d'Argol,* p. 39.
[394] B. Boie, notice d'*Un beau Ténébreux, O.C. I,* p. 1167.
[395] « L'Hôtel des Bains faisait la sieste, à cette heure où le coup de feu était du côté de la plage », p. 114.
[396] *Un Balcon en forêt,* p. 62.
[397] « Le Roi Cophetua », p. 251.
[398] *Ibid*., p. 213.
[399] *Ibid.,* p. 213-214.

situent dans les sept heures qui séparent l'arrivée de deux trains en gare, celui de 12h53 dans lequel Irmgard n'est pas et celui de 19h53 dans lequel elle est censée être. Ce temps de solitude et de vacance amoureuse est aussi celui des vacances, puisque le récit se déroule dans le cadre spatio-temporel estival et maritime[400] de la presqu'île de Guérande. Dans « Le Roi Cophetua », le narrateur-personnage souligne cette spécificité spatio-temporelle du non-lieu, du hors-temps : « le tintement de la sonnette au fond de cette cépée morfondue me paraissait étrangement hors de saison[401] ». De plus, la scène sexuelle entre le narrateur-personnage et la servante-maîtresse a lieu en l'absence du propriétaire des lieux, Jacques Nueil. Elle révèle une source capitale de la tension : l'attente pourrait bien ne pas avoir de fin.

Elle est aussi le temps de la marge, celui qui se situe à côté. Dans *Le Rivage des Syrtes*, la veine érotique de l'histoire Aldo/Vanessa semble subordonnée à l'attente plus primordiale de la Catastrophe, celle de la transgression de la ligne. Les scènes sexuelles ont lieu en marge de la réception à Maremma, sur l'île de Vezzano, en marge d'Orsenna. Ce temps de la marge peut se déceler aussi dans *Un beau Ténébreux* : Irène et Jacques dans la chambre d'Allan, sont en marge à plusieurs égards : en marge du groupe et de la temporalité collective du bal, en marge de l'intrigue principale, la mort d'Allan.

« La Route » semble faire la synthèse de cette temporalité sexuelle, les rencontres avec les femmes, ayant lieu lors des temps d'arrêt de la marche, « à l'étape[402] », en marge de la route, « autour du lit de braises rouges[403] ». Au hors-temps répond l'espace vacant de l'entre-deux, espace paradoxal, s'il en est, huis-clos béant, ouverture close sur elle-même.

3. Le huis-clos béant de l'entre eux deux : l'espace-temps érotique et la cristallisation contraires.

Si l'espace érotique se caractérise essentiellement par sa clôture et sa nature de clair-obscur, la temporalité partage aussi ces spécificités, créant un *continuum* espace-temps d'une grande cohérence que Julien Gracq qualifie souvent de parenthèse ou de bulle[404]. L'espace-temps érotique est donc à la fois antre et entre deux[405], vacance et vacuité. Le vide, qu'il soit

---

[400] Les allusions à la chaleur et à la saison des bains de mer sont récurrentes dans la nouvelle.
[401] « Le Roi Cophetua », p. 197.
[402] « La Route », p. 28.
[403] *Ibid*., p. 29.
[404] « Un à un, avec une lenteur grave et maniaque, montaient de son corps et se dépliaient dans sa tête comme si l'un après l'autre ils sortaient nus d'un fourreau les gestes du lit, qui avec Irmgard ne prolongeaient jamais ceux de l'attention et de la tendresse, mais commençaient et finissaient nettement à la manière d'une séquence close, d'un rituel exclusif et fermé », « La Presqu'île », p. 123-124. « Une parenthèse s'était refermée, mais elle laissait après elle je ne sais quel sillage tendre et brûlant, lent à effacer », « Le Roi Cophetua », p. 251.
[405] L'expression « entre-deux » est employée par Michel Murat dans *L'Enchanteur réticent*, 14-21 et reprise fréquemment, entre autres par Béatrice Damamme-Gilbert dans l'article « L'*entre-deux* dans un *Balcon en forêt* »,

spatial ou temporel, s'avère nécessaire au déploiement du désir. Par sa nature d'entre-deux, la scène sexuelle est essentiellement entre eux deux, sorte de point impossible, intenable, point limite et syncrétique entre espace (de la chambre), temps (vacance) et action (entre deux amants). Elle est entre eux deux, à la fois tout (chambre et grotte, château, caverne, automobile, jour, nuit, fusion) et rien, entre eux deux oxymorique qui subsume les motifs principaux de l'œuvre gracquienne, sorte de point de fuite qui ne serait pas l'horizon de l'œuvre, centre de gravité et semeur de trouble dans l'œuvre.

a. Entre eux deux.

Aussi l'entre-deux gracquien (si fréquemment commenté et décliné dans les œuvres *via* le cadre spatio-temporel avec les motifs de la frontière, de la forêt, de l'attente chargée de désir et d'angoisse) se manifeste-t-il sur le mode érotique par un « entre eux deux », espace-temps pour ainsi dire déréalisé et symbolique du possible qui s'ouvre au personnage, possible primordial, c'est-à-dire touchant au sexuel, à la mort et à l'autre :

> Le temps coule pesamment vers le plus creux de la saison noire, la vie semble toucher à ses eaux les plus basses. Mais qu'importe ! Une liberté confuse se lève derrière cette pluie noire et ce jour désastreux, comme une aube du déluge où battraient mêlées l'aile de la colombe et celle du corbeau. Plus rien n'existe que mon attente – la nuit calmée est soudain comme une porte qui s'ouvre[406].

Cette transcription métaphorisée de l'attente érotique se fait sur le mode d'un entre-deux existentiel : l'impalpable entre eux deux matérialise dans l'entre deux du jour et de la nuit, du blanc et du noir, du masculin et du féminin : le jeu de contraste matérialise dans le texte l'insaisissable du rapport à l'autre.

On pourrait objecter qu'il s'agit là davantage d'une spécificité de la temporalité gracquienne et non simplement d'une temporalité érotique ; il me semble cependant que la scène érotique illustre cette particularité du temps gracquien de façon plus intense, extrême, comme si elle était elle-même au sein de l'œuvre gracquienne métonymique, synecdochique du fonctionnement clos et autotélique de l'œuvre.

b. Topos érotique de l'insularité : sexualité et sacralité

Le principe de clôture du lieu érotique, et plus généralement chez Gracq du lieu romanesque, est omniprésent et peut être rapproché de la littérature érotique, du château sadien

---

Julien Gracq 5, « Les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île », Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, pour qualifier tout ce qu'il y a d'indécidable dans ce roman.

[406] « Le Roi Cophetua », p. 233.

des *Cent vingt journées de Sodome*[407] à la maison isolée d'*Histoire d'O*[408]. Le motif de l'île ou du château se confondent souvent tant il existe une proximité dans l'imaginaire gracquien entre la forêt et la mer ; il érotise l'atmosphère des récits en créant un effet de clôture et par conséquent une tension de l'ordre de l'intime entre les personnages. Cette insularité du lieu gracquien se trouve dans toutes les œuvres : la description du château d'Argol insiste sur sa situation particulièrement reculée, en hauteur dans un lieu désertique ; la Fougeraie tient à la fois de l'îlot et du château, en passant par les images intermédiaires du paquebot[409] ou de l'aquarium[410], de même que le palais de Vanessa à Maremma ou encore l'hôtel des vagues en surplomb de la plage. Si l'attente d'Irmgard par Simon a lieu sur une presqu'île, c'est l'île de Vezzano qui abrite les amours d'Aldo et de Vanessa, alors que la maison de Mona est assimilée à « l'île heureuse[411] », placée dans le hameau des Falizes, au cœur de la forêt ardennaise.

Détaché du monde connu, le lieu insulaire[412] est le lieu du mystère et de l'inconnu. En son sein, l'intensité du rituel de la sexualité se mue parfois en sacralité [413]: dans les fictions gracquiennes, la scène érotique a souvent lieu dans un temps de fête religieuse –Toussaint dans « Le Roi Cophetua » – ou le dimanche. Le château d'Argol lui aussi fait signe du côté du Graal[414]. Cette sacralité relie, comme chez Bataille, le sexe à la mort, omniprésente : chez Gracq, l'Evénement, la Catastrophe s'avèrent être des équivalents de l'anéantissement, du chaos de la sexualité. Souvent labyrinthique, le chemin qui mène à ce lieu érotique implique la perte et l'égarement. Simon comble l'attente d'Irmgard par une sorte d'errance qui lui fait découvrir la presqu'île en tous sens. Dans « Le Roi Cophetua », le narrateur-personnage insiste sur la perte de ses repères géographiques –l'enfilade de pièces inconnues, les couloirs obscurs, la fonction ambiguë de certaines chambres, comme le salon de musique[415], et sociaux – les usages de ce lieu lui sont propres –. Dans *Le Rivage des Syrtes*, la grotte qui abrite Aldo et

---

[407] Il s'agit du château de Silling, perdu dans la Forêt Noire, dans lequel s'enferment quatre aristocrates avec quarante-deux victimes soumises à leur loi.

[408] Il s'agit du château de Roissy, dans laquelle Pauline Réage (pseudonyme de Dominique Aury) situe l'essentiel de l'action.

[409] « L'œil évoquait vaguement, plutôt qu'une maison habitée, ces *Réserves* ou ces *Pavillons* discrètement luxueux et un peu retirés qui respirent au large sous les arbres d'été pour une clientèle choisie auprès des champs de course ou des golfs à la mode, et que l'hiver fit ressembler soudain –rouillés, délavés, déteints – à un paquebot échoué sous les branches d'une crique perdue », « Le Roi Cophetua », p. 198-199.

[410] *Ibid.*, p. 17.

[411] *Un Balcon en forêt*, p. 84 : « c'était pour lui maintenant le chemin de Mona : il abordait à la lisière des bois comme au rivage d'une île heureuse ».

[412] Nous renvoyons sur ce point à l'analyse de Jean-Paul Engelibert « Problèmes de l'insularité : la clôture et la fente dans *Le Château des Carpathes, L'île du Docteur Moreau, et L'Invention de Morel* », *Revue de littérature comparée 2003/1*, n°305, p. 23-34.

[413] Est sacré « ce qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable », « qui a un caractère de valeur absolue », d'après l'article « sacré, ée » du Petit Robert.

[414] Le mythe du Graal est aussi traité par Gracq dans *Le Roi Pêcheur*.

[415] « La pièce où l'on m'avait introduit devait tenir le rôle à la fois de salon, de fumoir et de salle de musique, où plutôt de cabinet de travail, car c'était visiblement ici que Nueil composait », « Le Roi Cophetua », p. 199.

Vanessa entraîne la perte de leurs repères temporels[416] : ils ne savent plus s'ils sont la nuit ou le jour, quelle a été la durée de leur sommeil/oubli.

Les quelques indices temporels à la disposition du lecteur restent de l'ordre du symbolique, dans la mesure où ils se cantonnent à la distinction primordiale entre jour et nuit[417]. Dans *Un beau Ténébreux*, l'impression d'insularité de la chambre abritant les amants est renforcée par l'esthétique du clair-obscur. Par opposition au « bâillement noir » du couloir,

> Cette oasis de lumière faible qui s'était entr'ouverte pour lui silencieusement comme un refuge, -cernée par ces chambres vides, perdue dans cette carcasse sonore qui forçait la voix à baisser d'un ton …[418]

Le clair-obscur théâtralise la scène sexuelle et vient renforcer, en l'esthétisant, la confluence du masculin et du féminin, en imageant ce que Michel Riffaterre théorise comme « stéréotypes binaires dont les termes sont en opposition [419] » et entre lesquels se niche l'espace du désir érotique.

c. Théâtralité de l'ombre et de la lumière

L'érotisme reste donc essentiellement dans la sphère nocturne du « rendez-vous de nuit », les rencontres diurnes étant souvent plongées dans une forme de clair-obscur plus ou moins marqué. Il oscille entre indétermination et suspension[420]. Métaphoriquement, la chambre renvoie d'ailleurs à l'optique (chambre noire/ chambre claire), et par là même à l'opposition entre ombre et lumière, autre motif esthétique important de l'érotisme gracquien. Le contraste entre lumière et obscurité définit de la façon la plus déterminante le cadre de la scène érotique, les notations de clarté ne servant que de révélateur[421] à la négativité dominante de la chambre et plus largement du décor. L'esthétisation du noir et du blanc, du clair et de l'obscur, peut aussi faire penser à la scène primitive[422], d'où sourd l'énigme infantile de l'origine et qui fait signe du côté de la sexualité. D'ailleurs, la nuit d'amour, acmé du « Roi Cophetua », est particulièrement théâtralisée par cette partition entre lumière et obscurité. Les zones d'ombre,

---

[416] La durée de la scène sexuelle semble aussi très floue et se soustraire au temps *Le Rivage des Syrtes*, p. 147, « Nous dûmes passer de longues heures dans ce puits d'oubli et de sommeil ». « Le sentiment du temps s'envolait pour moi », *Le Rivage des Syrtes*, p. 151.
[417] « l'aube grise », *Un Balcon en forêt*, p. 85.
[418] *Un beau Ténébreux*, p. 241.
[419] Michel Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 49.

[421] « Oui, d'une certaine manière, je crois toujours à la vertu révélatrice des chambres noires », fait écrire Julien Gracq à Gérard dans son journal, *Un beau Ténébreux*, p. 148.
[422] Scène primitive ou scène originaire (*Urszene*, chez Freud). Dans *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*), Freud souligne l'importance de l'observation du coït parental en tant que génératrice d'angoisse, qu'elle soit un souvenir ou une construction fantasmatique (voir *L'homme aux loups*, 1914). D'après *Le vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige. Dicos poche, 2009, p. 432.

en particulier sur le corps féminin sont, selon Hervé Menou[423], « celles du désir », le manque qui révèle sa nature profonde de « quelque chose qu'on ne voit pas[424] », d' « inconnaissable ».

Entre ombre et lumière[425], la chambre dessine une sorte d'espace essentiel, non pas véritablement un lieu, mais plutôt intervalle, écart propice à la rencontre, qui associe plaisir et jouissance[426]. La chambre vide est pensée par Julien Gracq lui-même comme une image privilégiée et obsédante de son imaginaire :

> C'est plutôt la pièce habitée familièrement par quelqu'un, où on entre pendant qu'il s'est absenté – opération toujours fortement marquée pour moi d'un caractère d'*interdiction,* même s'il s'agit de l'intrusion la plus innocente (…) Tout geste dans cette pièce vide me semble alors prendre un vague caractère d'envoûtement. (…) il s'agit toujours de l'exigence d'un lointain, d'un recul pris : dans ces chambres au fond, il s'agit encore de quelqu'un qui est là et qui n'est pas là, qui est là davantage encore du fait de son éloignement. Il s'agit peut-être aussi pour moi de quelqu'un qui *devrai*t être là et qui n'y est pas[427].

Ainsi, la scénographie érotique met-elle en œuvre la béance, c'est-à-dire à la fois le trou et l'ouverture. Espace vide plutôt que lieu véritable, sorte de forme, de cavité qui se prête à la projection de l'intériorité des personnages, elle révèle, au sens photographique du terme, l'action qui s'y déroule comme le *punctum* de Barthes, les caractéristiques spatiales jouant une fonction intensificatrice de l'action qui s'y joue. A ce titre, elle met en abyme l'espace gracquien tout entier, avec lequel elle partage nombre de caractéristiques, en particulier le fait qu'elle soit la spatialisation de l'énigme, celle de la féminité, de la sexualité et de la mort. La temporalité accentue cette négativité du texte érotique. Là encore, elle se définit essentiellement par le manque, qu'elle décline sous la forme du laps, de la vacance, de l'attente. Cet espace-temps est érotique parce qu'il matérialise la dynamique manquante du désir. Dans la pensée lacanienne[428], le substantif « béance » permet de parler[429] du désir, qui suppose le manque : « dans l'ordre symbolique, les vides sont aussi signifiants que les pleins[430] ». Lacan évoque, dès le livre IV du *Séminaire*, la béance qui reste ouverte entre l'homme et la femme : « C'est en cela que l'on ne peut pas dire que tout soit assuré de la position relative des sexes et de la

---

[423] Hervé Menou, « Ombre et lumière dans Le Roi Cophetua », *Roman 20-50*, n°16, *op.cit.*, p. 105-119.
[424] « Le Roi Cophetua », p. 215.
[425] Voir aussi l'article de Hervé Menou sur « Ombre et lumière dans Le Roi Cophetua », *Roman 20-50*, n°16.
[426] L'angoisse et l'inquiétude colorent la chambre d'obscurité, chambre dans laquelle va bientôt apparaître Vanessa. *Le Rivage des Syrtes*, p. 75 : « Je me sentais inquiet et nerveux, et soudain aussi rejeté qu'un enfant puni qui, du fond de sa chambre noire, se tend vers la chaleur et les lumières de la fête ».
[427] *Préférences*, « Les yeux bien ouverts », *O.C. I*, p. 853.
[428] Article « Béance-Déhiscence » du *Vocabulaire de Jacques Lacan* de Jean-Pierre Cléro, Paris, Ellipses, 2002, p. 16-17.
[429] D'ailleurs, la relation au langage est incluse dans le choix de ce substantif, qui désigne aussi l'ouverture du larynx.
[430] Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966, p. 392.

béance qui reste l'intégration de ces rapports[431] » ; il prépare en cela la formule « il n'y a pas de rapport sexuel ». L'atmosphère érotique agit comme un noyau négatif, un creux, qui viendrait magnétiser toute l'œuvre, et non pas comme un simple motif illustrant le paradigme général. La chambre porte en elle une forme de gravité : Simon sait que « le lit restait toujours pour Irmgard le *terrain de la vérité*[432] » et par conséquent source d'une forme d'angoisse pour lui-même : « le lit paré de ses cuivres glacés et étincelants, énorme entre les murs ripolinés qui reflétaient le grand jour avec la clarté d'une cuisine, l'inquiétait et l'intimidait[433] ». Grange entend au creux de la chambre qui abrite ses amours avec Mona l' « écho » mortifère qu'elles impliquent dialectiquement : « il promenait les yeux autour de lui comme pour y chercher la coûteuse blessure qui faisait le matin si pâle, refroidissait cette chambre triste jusqu'à la mort[434] ». Si l'érotisme ne peut se réduire à la représentation de la sexualité, postulons qu'il en est le centre. L'imaginaire gracquien de l'ombre et de la lumière plonge la sexualité dans un univers primordial, celui de la béance, tout en restant conforme à de nombreux stéréotypes érotiques : l'insularité, la clôture, la nuit, la temporalité dilatoire.

B. Une rencontre aporétique et impossible : face à face et menace de dilution dans l'Autre.

Dans ce cadre qui instaure le désir et le nourrit, la scène sexuelle relève, on l'a vu, du passage à vide. A ce vide de la narration, répond au niveau intradiégétique, un vide entre les personnages. Avant le rapport, il sous-tend le désir et se matérialise dans l'espace, géographique, social, générique. La question du désir s'apparente à celle de l'union, du « comment rejoindre ? ».

1. Séparation masculin/féminin : ordre du masculin, ordre du féminin.

Marie-Thérèse Ligot[435] lit la séparation du masculin et du féminin dans les fictions gracquiennes comme la manifestation d'un véritable « ordre des hommes » auquel les femmes se trouvent subordonnées. Sur le rivage des Syrtes comme aux Falizes[436], hommes et femmes

[431] Jacques Lacan, *Le Séminaire IV*, « la relation d'objet », Paris Seuil, collection « le Champ freudien », 1994, p. 408.
[432] *La Presqu'île*, p. 125.
[433] *Ibid.*, p. 124-125.
[434] *Un Balcon en forêt*, p. 86.
[435]Marie-Thérèse Ligot, « L'image de la femme dans les textes romanesques de Julien Gracq », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers,* 21-22 mai 1981, Presses de l'université d'Angers, 1981, p. 337.
[436] « Le fortin remplissait une place vide ; il ramenait dans le hameau rendu à l'errance du doux bétail des femmes un ordre mâle, d'où une sévérité de tenue inhabituelle n'était pas absente, parce que s'il comportait le lit, il s'arrêtait avant le journal d soir et les pantoufles. Dès que le crépuscule rapide de l'hiver s'annonçait, la troupe minuscule bouclait son ceinturon, secouait sur les seuils féminins la poussière de la capote, et, comme dans un village caraïbe libre et dispose, rejoignait pour la nuit la maison des hommes, où tout était d'un autre ordre : le langage, l'humeur, les propos, les plaisanteries », *Un Balcon en forêt*, p. 114.

vivent de façon clanique, nouant des relations épisodiques et limitées. Elle analyse la rêverie sur la séparation des sexes, identifiant les images de la garnison et du monastère. Ce modèle de rapports entre masculin et féminin, qui implique séparation et conjonctions épisodiques, est aussi celui de « la Route », où les femmes rejoignent l'ordre mâle ponctuellement puis s'effacent, mais aussi celui du « Roi Cophetua », fiction dans laquelle le personnage- narrateur insiste souvent sur sa solitude qui met en valeur les rares apparitions de la femme anonyme. Dans « La Presqu'île », le récit focalise sur la solitude de Simon, la rencontre avec Irmgard, au fil de l'effacement du féminin, devenant angoissante et impossible. Le rapport sexuel cristallise donc le rapport entre masculin et féminin et en devient même la représentation essentielle. Le motif de la chambre vide[437] doit se lire comme le signe de cette vacuité consubstantielle à la rencontre, y compris sexuelle, signe aussi de ce que cette rencontre contient d'impossible, tout comme la mort. D'ailleurs, ne pourrait-on pas lire l'épigramme « Heide »[438] comme préfiguration, en forme d'épitaphe, du vide que le personnage féminin creuse au cœur de la relation triangulaire des personnages ?

2. Déconstruction du motif du couple.

Les premières fictions gracquiennes semblent déconstruire le motif du couple : *Au Château d'Argol* orchestre le trio ; dans *Un beau Ténébreux,* le motif prégnant est celui du petit groupe des « *happy few* ». Les couples canoniques et légitimes ne sont pas concernés par la sexualité. Dolorès et Allan subliment le rapport sexuel en lui substituant la mort. Le seul couple qui érotise sa relation est le couple illégitime Irène/ Jacques. C'est un peu le même cas dans *Un Balcon en forêt* : les couples secondaires que forment les soldats aux Falizes sont désérotisés au profit d'un quotidien routinier. Seuls Grange et Mona peuvent apparaître comme un couple véritable ; mais la réponse de Grange à Varin met en question le lien qui l'unit à Mona, lorsque Grange refuse la proposition qui lui est faite de quitter la maison forte :

> - Une femme ? dit Varin. Il ébaucha une sorte de grimace boréale qui devait être, pensa Grange, son expression libidineuse.
>
> -Non, reprit encore Grange, après un silence. Pas vraiment[439].

[437] Dans *Le Rivage des Syrtes,* Aldo se trouve dans la chambre des cartes lorsque Vanessa vient l'y trouver pour le conduire dans « son » monde de Maremma, autrement dit du côté du féminin et de la transgression ; dans « Le Roi Cophetua », la maison tout entière vidée de son propriétaire Jacques Nueil, semble amplifier la chambre dans laquelle la femme anonyme conduit le narrateur, comme une sorte de caisse de résonnance. Dans « La Presqu'île », c'est seul que Simon visite la chambre d'hôtel prévue pour devenir, en présence d'Irmgard, « le terrain de la vérité ». Dans *Un Balcon en forêt*, c'est la chambre vidée de ses amours avec Mona qui accueille Grange blessé.
[438] *Au Château d'Argol*, p. 50.
[439] *Un Balcon en forêt*, p. 136.

Les relations sexuelles avec les femmes de la Route, définies comme des « aubaines brusques du chemin[440] », forment des couples de hasard qui se dissolvent aussi vite qu'ils se sont formés. Dans « La Presqu'île », Simon et Irmgard sont séparés géographiquement et Simon achoppe sur la question cruciale – « comment la rejoindre ? » –, qui occupe l'essentiel de son errance. Le récit se clôt sur une impasse métaphorisée par la barrière qui sépare Simon d'Irmgard : « Il essaya de se pencher par-dessus la barrière en s'accoudant plus haut ; il sentait son genou heurter les croisillons de métal. « 'Comment la rejoindre ?' pensait-il, désorienté [441] ». Le couple appartient à la fois au passé et à la fantasmatique de Simon, si bien que le lecteur est en droit de se demander si Irmgard peut véritablement être considérée comme un personnage à part entière, elle qui n'existe dans le texte que comme souvenir de Simon. Dans « Le Roi Cophetua », la question se pose aussi. Il s'agit d'une rencontre de hasard, qui aboutit sur de l'angoisse et de la solitude : le narrateur-personnage repart seul. La tentative de conjonction – la relation sexuelle – peut être considérée de ce point de vue comme un échec, puisque cette intimité n'a pas permis la rencontre selon le narrateur, qui souligne entre elle et lui « cette distance que rien ne parvenait à combler[442] ». Au motif du couple est substitué celui du triangle amoureux.

a. Trio du « Roi Cophetua », envers du trio d'Au Château d'Argol ?

Entre la première et la dernière fictions gracquiennes, difficile de ne pas remarquer les nombreuses similitudes en miroir, pour reprendre l'expression de Michèle Monballin[443], et plus particulièrement celles qui concernent les deux trios de personnages, deux hommes et une femme, dans chaque récit. Difficile aussi de ne pas rapprocher cette « géométrie du désir[444] », du modèle de relation triangulaire théorisé par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*. En effet, ces deux œuvres, *Au Château d'Argol* et « Le Roi Cophetua », sont organisées autour de cette relation triangulaire décrite par Michel Murat :

> Sujet et objet du désir reliés et séparés par un médiateur. Le médiateur lui-même est uni à l'objet moins par le désir que par un acte qui le sacralise –une violence infligée et subie, une souillure : c'est ce lien scandaleux qui suscite la fascination et constitue chez Gracq la figure fondamentale de l'altérité. (…) le médiateur représente ce que j'ai projeté hors de moi : l'inavouable. C'est pourquoi il

[440] « La Route », p. 29.
[441] « La Presqu'île », p. 179.
[442] « Le Roi Cophetua », p. 243.
[443] Je reprends là la lecture comparative d'*Au Château d'Argol* et du « Roi Cophetua » que Michèle Monballin intitule « *Argo*l et *Cophetu*a en miroir ? », *Lectures de Julien Gracq*, *op.cit*., p. 81-103.
[444] Expression de Michel Murat, *L'Enchanteur réticent*, *op.cit*., p. 70.

> entretient avec moi des rapports si intimes que le récit les figure volontiers par une thématique du double ou par une filiation spirituelle[445].

Dans les premières pages d'*Au Château d'Argol*, Albert, qui vient d'acquérir le manoir d'Argol, « sur les recommandations enthousiastes – mystérieuses plutôt – […] d'un ami très cher », — périphrase derrière laquelle le lecteur ne manque pas de reconnaître assez vite Herminien-, arrive à pied devant la maison encore inconnue. C'est ce motif de la maison inconnue, renfermant un inconnaissable, que Michèle Monballin, cerne comme point de comparaison avec « Le Roi Cophetua » : de la même manière qu'Albert est indirectement conduit par Herminien à Argol, le narrateur arrive en train puis à pied, à La Fougeraie, à l'invitation de Jacques Neuil, propriétaire de la demeure. Dans les deux cas, les lieux semblent non seulement refléter le mystère des personnalités de leurs propriétaires, mais aussi leur nature quelque peu fantomatique. La description inquiétante du château, comme tout droit sortie des « romans noirs[446] » appréciés d'Herminien, ainsi que les traits de son caractère — « singulière aptitude à percer à jour les mobiles les plus troubles de la conduite humaine », « faculté de double vue », « pouvoir constant d'analyse », « magnétisme humain et avide[447] » — font de lui une figure de médiateur. Il semble d'autant plus être le « manipulateur », le « meneur[448] » du jeu désirant face à Albert, que leur amitié est mise en doute par le narrateur : « Peut-être Albert se méprenait-il en décorant du nom d'amitié des rapports à tout prendre extrêmement troubles[449] ». Qui plus est, la relation d'Albert et Herminien, que l'on peut interpréter à l'instar de Michel Murat comme une rivalité de type œdipien, est figurée par la métaphore électrique[450], qui connote à la fois son excès et sa dangerosité, et illustre la tension mortifère entre les deux personnages, autant que leur complémentarité, (« Peut-être Hegel eût-il souri de voir marcher auprès de chacun d'eux, comme un ange ténébreux et glorieux, le fantôme à la fois de son double et de son contraire[451] »), comme deux pôles électriques. C'est d'ailleurs une image symétriquement opposée qui met en valeur la présence fantomatique de Nueil comme médiateur et maître du jeu de La Fougeraie : la coupure d'électricité[452]. En venant, le narrateur répond à une invitation de Nueil alors qu'« il le connaissait peu[453] » ; la maison spatialise cet inconnu, elle qui est qualifiée de « secrète villa[454] ». Si la personnalité d'Herminien est d'emblée présentée comme trouble et manipulatrice, celle de Nueil semble tout aussi complexe, clivée en

---

[445] *Ibid.*, p. 70-71.
[446] *Au Château d'Argol*, p. 16.
[447] *Ibid.*, p. 42.
[448] Michèle Monballin, « *Argol* et *Cophetua* en miroir ? », *Lectures de Julien Gracq, art.cit.*, p. 83.
[449] *Au Château d'Argol*, p. 44.
[450] Michèle Monballin, « *Argol* et *Cophetua* en miroir ? », *Lectures de Julien Gracq, art.cit.*, p. 85-86.
[451] *Au Château d'Argol*, p. 46.
[452] « Le Roi Cophetua », p. 204.
[453] *Ibid.*, p. 189.
[454] *Ibid.*, p. 192.

un versant connu, sociable, et instable et un versant plus mystérieux : le narrateur a connu Nueil juste avant la guerre de 14, critique musical, amateur de vitesse, puis pilote d'avion de chasse, faisant partie des « *sportsmen* de 1910 » et lui aussi, d'une certaine manière, habitué aux rendez-vous de nuit puisqu'affecté, après un accident, « dans une des escadrilles *Voisin* de bombardement de nuit[455] » ; on connaît certains aspects de sa personnalité, grâce à l'ironie de ses « lettres brèves », « très affectées[456] ». Le pan mystérieux de sa personnalité est associé à la musique et à La Fougeraie : « il existait un autre Nueil que je ne connaissais guère ; le compositeur qui cachait sa musique[457] ». La surimpression œdipienne se manifeste dans « Le Roi Cophetua » par l'absence fantomatique de Nueil dans sa maison vide, qui révèle bien vite que le rendez-vous ne sera pas celui d'abord escompté par le narrateur. « La vaste pièce appareillait pour la nuit, et je m'y sentais peu à l'aise. Je parvenais mal à croire que quelqu'un à cette heure, pût rentrer ici *chez lui*[458] ». Peu à peu, un indicible envahit l'espace diégétique : Nueil, dont l'homophonie avec deuil ne semble pas fortuite, ne reviendra pas de la guerre, comme le laisse entendre l'absence de « petite phrase » :

> J'approchai le journal de la lueur du feu et je lissai les feuilles d'un doigt nerveux. L'annonce rituelle que tous les avions étaient rentrés manquait. Je dépliai vivement les feuilles achetées à la gare ; la petite phrase rassurante y manquait de même, agaçante comme une clé perdue. Il ne s'agissait pas d'une faute d'impression[459].

Dans les deux œuvres, l'inconnu tient essentiellement dans la présence des femmes, Heide et la femme anonyme du « Roi Cophetua ». Elles sont toutes les deux pour ainsi dire imposées par les « médiateurs ». Dans *Au Château d'Argol*, c'est un message péremptoire d'Herminien à Albert qui l'informe de sa venue : « Je viendrai à Argol vendredi. Heide viendra avec moi –Herminien[460] » ; dans « Le Roi Cophetua », elle semble émaner de la maison, noire et blanche comme elle. Si l'incertitude quant à son rôle exact domine, elle semble pourtant bien « la servante-maîtresse de Nueil ». C'est le motif du jeu d'échec[461] qui métonymise la manipulation en place et distribue l'important rôle du Roi face à la Dame. Dans les deux œuvres – la gravure de Dürer découverte dans la chambre d'Herminien[462] et celle représentant le Roi

---

[455] *Ibid.*, p. 191.
[456] *Ibid.*, p. 190.
[457] *Ibid.*, p. 191. Ce clivage très proustien de l'activité de Nueil et de sa personnalité peut faire penser à Vinteuil dont il partage la sonorité finale. Un autre signe fait tendre vers cet intertexte : l'absence de « petite phrase » (p. 201) signe la probable mort de Nueil.
[458] « Le Roi Cophetua », p. 200-201.
[459] *Ibid.*, p.201. La dernière phrase, à double entente, désigne à la fois le sens propre et le sens figuré : le narrateur n'a pas fait d'erreur d'interprétation. Son impression est juste : Nueil est mort.
[460] *Au Château d'Argol*, p. 18.
[461] La Fougeraie, plongée dans une atmosphère blanche et noire, faite d'ombre et de lumière, figure le plateau.
[462] *Au Château d'Argol*, p. 161.

Cophetua et la beggar maid[463] –, c'est la lecture d'une œuvre d'art qui révèle aux personnages masculins la place qui leur a été assignée par les médiateurs, Herminien et Nueil. Albert se voit en la figure du Roi Pêcheur face à Heide-Kundry ; il remplace Herminien à cette place du Roi après le viol de Heide, « roi de pique » uni à la « dame de cœur[464] ». De même, le narrateur-personnage comprend que l'absence de Nueil lui laisse la place du Roi Cophetua, amoureux de la *beggar maid*. En reconnaissant dans l'Autre la figure de soi, dans la tentation de se rejoindre, les personnages masculins découvrent la destination de tout Désir, y compris érotique : la mort.

« Par l'effet d'une loi de réversibilité, la violence et la souillure se reportent sur le médiateur[465] » : symboliquement féminisé et châtré par son cheval, Herminien est blessé[466], puis tué par Albert, devenu par là même le Rédempteur. Dans « Le Roi Cophetua », le narrateur part de La Fougeraie sans se retourner, comme si, après avoir vécu une expérience de type orphique, il avait choisi la vie. Les deux personnages, finalement, après avoir été joués par le désir, en sortent comme initiés et vivants.

b. Grange, Mona, Julia.

Un Balcon en forêt, dans un registre plus heureux, met en scène un autre triangle amoureux. Si le désir de Grange pour Mona naît dès leur rencontre dans la forêt, d'abord sous la forme d'une curiosité mêlée d'amusement pour cette « silhouette » indéfinissable, puis de trouble, l'apparition de Julia érotise encore plus nettement Mona, en lui adjoignant une sorte de double négatif et transgressif. C'est d'abord leur proximité qui saute aux yeux de Grange, ne serait-ce que du point de vue onomastique : leur extrême jeunesse et leur ressemblance manifestement cultivée, Julia apparaissant à Grange « aussi enfantine d'aspect que Mona, dont visiblement elle copiait la mise[467] », leurs rires complices qui, « trop aigus », soulignent tout autant qu'ils sanctionnent la sensualité érotisée du coiffage de Julia et du « chatouillement des doigts » de Mona. L'équivocité de leur rapport n'échappe pas à Grange. C'est leurs nombreuses différences qui, créant de l'écart entre elles, créent du désir. Mona présente Julia avec ce terme médiéval de « serve[468] », qui dénote la soumission et la dépendance, faisant surgir à l'esprit de Grange, accompagnée d'une « ivresse trouble[469] », toute l'ambiguïté de sa position de « maîtresse ». A la naturalité de Mona s'oppose la tentative de sophistication de Julia qui porte

[463] « Le Roi Cophetua », p. 223-224.
[464] *Au Château d'Argol*, p. 134.
[465] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent*, *op.cit.*, p. 72.
[466] D'autres figurations de la castration sont présentes dans l'œuvre : Amfortas par la lance ; Marino et « les deux doigts perdus » ; Piero Aldobrandi et la « tête coupée ».
[467] *Un Balcon en forêt*, p. 64.
[468] *Ibid.* D'après Le *TLF*, « Personne qui dépend économiquement de quelqu'un ou de quelque chose pour vivre. Personne soumise, qui a abandonné toute velléité d'indépendance ».
[469] *Un Balcon en forêt*, p. 88.

« les cheveux courts et bouclés », « du rouge » et se passe les cils « au rimmel » ; au « trouble[470] » de Mona liée à une forme d'innocence s'oppose « la beauté du diable » de Julia. Le motif diabolique lui est systématiquement associé et contamine parfois provisoirement Mona : elles deviennent « deux démones rieuses[471] », le rouge lui est associé par le biais du rouge à lèvre ; elle provoque Grange du regard [472]; elle apparaît et disparaît comme par enchantement, dans cette « maison d'apprenti sorcier[473] ».

Ainsi, ce diptyque féminin permet de faire affleurer le fantasme de la relation triangulaire. Mona affuble des mêmes surnoms affectueux et possessifs, à la même sonorité finale, sa « serve » et son amant, qui deviennent tantôt « mon pruneau – ma bestiole[474] », tantôt « mon pavot » ou « mon oiseau[475] ». Grange devient le tiers voyeur de leur intimité, dans une inversion des rôles qui ne manque pas d'humour, Grange se trouvant subitement investi du rôle de Julia, à peine entré dans la maison pour la première fois, Mona « plantant sa tasse dans les mains de Grange et jetant son bras autour du cou de Julia [476], avant que celle-ci ne reprenne sa place, disparaissant « avec le plateau à thé ». C'est un ordre plus explicite de Mona qui ouvre ensuite la scène sexuelle : « Enlève-moi mes bottes, fit-elle d'une voix petite et comme embrumée[477] ». Le thé devient comme le signal des amours équivoques : « Dès que Julia avait servi le thé, ils se dévêtaient avec une hâte anxieuse[478] ». A son tour, Julia devient l'observatrice muette des amours de Mona et Grange, comme acceptée dans leur intimité :

> Un doigt malin grattait à la porte, et Julia sans attendre de réponse entrait avec le plateau fumant du déjeuner. Grange ramenait le drap sur lui d'une secousse, mais Mona restait nue, dressée jusqu'à mi-corps hors du lit bouleversé, et Julia en se penchant pour poser le plateau riait un peu de son rire de gorge devant les seins légers et le ventre jeune qui sortaient de l'écume des draps comme la mer[479].

Grange a conscience que la présence de Julia aiguise son désir pour Mona, essentiellement parce qu'elle ajoute au trouble de son identité, accentue l'énigme de sa féminité : « le côté un peu trouble de Mona glissait à une pointe de suggestion équivoque[480] », mais aussi parce que ce désir est médiatisé par cette Autre, qu'est Julia : « les yeux hardis et le sourire de cette autre

---

[470] *Ibid.*, p. 64.
[471] *Un Balcon en forêt*, p. 65.
[472] « La bouche pleine d'épingles ».
[473] *Ibid.*
[474] *Un Balcon en forêt*, p. 61-62.
[475] *Ibid.*, p. 164.
[476]*Ibid.*, p. 64-65.
[477] *Ibid.*, p. 65.
[478] *Ibid.*, p. 122.
[479] *Ibid.*, p. 88.
[480] *Ibid.*, p. 64.

bouche jeune et sevrée donnaient à ses baisers une espère de délire où tout se mêlait[481] ». Julia n'est pourtant qu'une silhouette dans le texte, tenant fonction d'aiguillon dans la relation fusionnelle qui s'instaure entre les deux autres personnages. La fonction de Piero Aldobrandi, est tout autre dans *Le Rivage des Syrtes*, l'aïeul de Vanessa planant davantage comme une ombre sur le personnage-prolongement que devient Aldo.

c. Vanessa, Aldo, Aldobrandi.

En effet, la relation entre Aldo et Vanessa semble érotisée lors de la première nuit passée ensemble dans le palais de Maremma par une présence fantomatique dans la chambre obscure, celle du portrait de Piero Aldobrandi : « Et je compris soudain quelle gêne j'avais senti peser sur moi dès mon entrée dans la chambre et tout au long de mon entretien avec Vanessa ; Il y avait eu un tiers entre nous[482] ». Ce personnage, dont le portrait est présenté comme une présence tierce dans la chambre de Vanessa, est placé en position de voyeur dans l'intimité du couple, comme « deux yeux grands ouverts apparus sur le mur[483] ». Le personnage de Piero Aldobrandi est doublement mis en relation avec le couple. Il est, par l'intermédiaire du portrait, la présence érotisée érotisante– on le verra– du masculin dans la chambre de Vanessa. De plus, l'histoire du personnage et la consonance onomastique en font une figure tutélaire d'Aldo auprès de Vanessa : son portrait est une représentation symbolique de la transgression et une sorte d'annonce proleptique de celle que va accomplir Aldo et vers laquelle Vanessa accompagne le personnage masculin.

> Je m'étais souvent arrêté malgré moi, comme saisi par un charme, devant l'ancienne copie qu'en possède à Orsenna la Galerie du Conseil, et devant laquelle un rite séculaire exige qu'on se couvre, en signe d'exécration pour la mémoire d'un traître dont Orsenna porta longtemps le souvenir gravé dans la chair. C'était le portrait de Piero Aldobrandi, transfuge d'Orsenna, qui soutint contre ses forces le siège des forteresses farghiennes de Rhages, dont le tableau précisément évoquait l'assaut le plus furieux[484].

Certes, il ne s'agit pas à proprement parler d'un trio, mais plutôt d'une présence et d'un regard érotisant les rapports du couple, d'une figure tutélaire de la montée du désir de transgression qui dynamise tout le roman.

---

[481] *Un Balcon en forêt*, p. 88.
[482] *Le Rivage des Syrtes*, p. 105-106.
[483] *Ibid.*, p. 106.
[484] *Ibid.*

d. Simon, Irmgard, la presqu'île.

On retrouve, sous une autre forme, cette médiation de la relation érotique dans « La Presqu'île ». Le couple, constitué de Simon et d'Irmgard, n'existe qu'en filigrane, puisque seul Simon agit, Irmgard n'ayant d'existence sinon de consistance que dans la psyché du personnage masculin. Dans ce récit du vagabondage de Simon en automobile et à pied, c'est la figure géographique de la presqu'île de Guérande qui concurrence la femme dans le désir de Simon, la devance et finit par occuper la fonction comblante du féminin et de la sexualité. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la culpabilité et la crainte liées à sa promenade, car se profile la possibilité d'un rendez-vous manqué : « il se demanda tout à coup commet Irmgard chercherait à le joindre, au cas où il manquerait leur rendez-vous » ; plus loin, « il avait déjà un peu honte de son écart ; en cas de rendez-vous manqué, le premier arrivé devait attendre à l'hôtel le plus proche de la gare[485] ». Au fil de l'errance, la route se féminise : « il regardait la route s'allonger devant lui, baignée d'un côté dans la lumière déjà presque jaune, dentelée de l'autre par les ombres nettes et aiguës de quatre heures, soudain invitante comme une femme à l'ombre, étendue de tout son long au travers de la terre offerte[486] ». D'ailleurs l'essentiel des images érotisées d'Irmgard semblent suscitées par le déplacement de Simon dans la presqu'île et sont parfois intimement liées au paysage, comme l'image de la nuque fraîchement rasée et nue d'Irmgard sourd du regard porté par Simon sur le chaume de maisons avoisinant la route[487]. Ainsi la presqu'île semble d'autant plus se substituer au personnage féminin que la rencontre finale, teintée d'angoisse, semble vouée à l'échec, et ce, d'autant plus que la communion entre Simon et le monde a été heureuse : « Il essaya de se pencher par-dessus la barrière en s'accoudant plus haut ; il sentait son genou heurter les croisillons de métal. 'Comment la rejoindre ?', pensait-il désorienté [488] ».

Aussi le couple, s'il n'est pas, à proprement parler, déconstruit, est cependant présenté d'une manière originale : fantasmé, il n'existe que dans la rétrospection ou la projection d'un personnage qui s'ancre au présent dans la réalité géographique de la presqu'île, véritable substitut à la présence féminine.

3. Le problème de la coïncidence des désirs.

Dans les fictions gracquiennes, le rapport sexuel est abordé unilatéralement. L'expérience sexuelle est masculine, dans la mesure où le personnage masculin est la seule subjectivité qui prenne en charge la narration. La pénétration fait surgir dans la psyché du

[485] « La Presqu'île », p. 54-55.
[486] *Ibid.*, p. 95.
[487] *Ibid.*, p. 67.
[488] *Ibid.*, p. 179.

personnage masculin un profond sentiment de dépossession et de perte, source d'angoisse existentielle. Qu'elle se donne ou qu'elle soit prise, puisqu'il s'agit des deux modes de relations entre masculin et féminin chez Gracq, la femme reste l'inconnaissable du « profil perdu » de la rencontre et du corps désiré ; peut-être devient-elle-même plus mystérieuse encore, rendue insaisissable par « cette distance que rien ne parvenait à combler[489] ».

Chez Gracq « leurs yeux se rencontr(ent) » rarement : le regard féminin se dérobe, est tourné ailleurs, vers autre chose, souvent la nuit, ou énigmatique : la femme ne se laisse pas entièrement posséder[490]. S'il y a bien « franchissement[491] », c'est-à-dire « l'annulation de la distance qui est, par définition, toujours interposée », il ne semble pas toujours complet, comme si le contact physique venait paradoxalement souligner l'impossible abolition de la différence. Hormis l'exception de Grange et Mona qui accèdent à une forme de fusion heureuse, l'expérience sexuelle est de l'ordre de la perte et ce, dès le regard, souvent « à la dérobée[492] », qui craint autant qu'il espère le « pouvoir de happement redoutable[493] » de la féminité. Ce motif de la dérobade très présent dans l'érotisme gracquien associe le dévoilement du corps au secret. Ainsi, la scène sexuelle, souvent nocturne, dérobe le regard du personnage féminin : tantôt de profil, tantôt de dos, les yeux, comme accès symbolique à l'intériorité du personnage, restent inaccessibles.

Qui plus est, le motif du silence est omniprésent : qu'ils s'agissent des personnages, ou du narrateur, lors du coït, on se tient coit[494]. La description de l'île de Vezzano, comparée à une nouvelle Cythère, est décrite en ce sens : « « Le long de ces parois lisses, effarouchant des colonies d'oiseaux nichés très haut dans les creux de la roche, nous glissâmes assez longtemps silencieusement, comme sous une voûte de cathédrale » ; et plus loin « l'intimité silencieuse et la pénombre de cette grotte étaient si inattendues que nous demeurâmes un moment sans rien dire ». Signe de sacralité ou de tabou, le silence[495] est un élément essentiel du cadre de la sexualité, indescriptible, irracontable : « simplement *ainsi* », pour reprendre la formule du « Roi Cophetua[496] ». Dans ce récit, le silence semble tellement au cœur de la relation entre homme et

[489] « Le Roi Cophetua », p. 243.
[490] En tout cas, dans la relation sexuelle. On verra que dans le sommeil, le personnage s'autorise cet abandon.
[491] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman, Paris, Corti, 1984*, p. 44-45.
[492] *Un Balcon en forêt*, p. 55.
[493] *Le Rivage des Syrtes*, p. 51.
[494] Pour reprendre le jeu de mots de Beckett dans *Fin de partie* : « Ah ! On dit coite ? On ne dit pas coïte ? », Paris, éditions de Minuit, 1993, p. 51.
[495] *Le Rivage des Syrtes*, p. 146.
[496] « Le Roi Cophetua », p. 242.

femme qu'il est lisible dans le tableau représentant aux yeux du narrateur « When King Cophetua loved the beggar maid ». Le narrateur poursuit :

> il semblait difficile de se *taire* au point où se taisaient des deux silhouettes paralysées. Une tension que je localisais mal flottait autour de la scène inexplicable ; honte et confusion brûlante, panique, qui semblait conjurer autour d'elle la pénombre épaisse du tableau comme une protection –aveu au-delà des mots – reddition ignoble et bienheureuse – acceptation stupéfiée de l'inconcevable[497].

Le motif du figement signale aussi l'affleurement de la sexualité dans le regard masculin, qui fétichise le pas féminin : « Une demi-seconde, elle parut se figer sur le seuil, le pied suspendu, puis recommença à glisser sur la moquette de ce mouvement silencieux qu'elle avait ».

Dans les dernières fictions, hommes et femmes parlent peu, et l'échange, quand il existe, semble illusoire. Le clivage entre sexes, en dehors de la scène sexuelle, est à la fois temporel et géographique : dans *Un Balcon en forêt*, à deux reprises, les personnages masculins désignent le temps de la guerre comme le temps des hommes : « les femmes, ce n'est plus le moment », constate Hervouët[498]. C'est ce que Grange vient dire à Mona lors de leur dernière entrevue. La maison forte est le lieu des hommes, tandis que les Mazures sont le lieu des femmes, au point que le nom du lieu se substitue métonymiquement aux autres (« Et tu ne regretteras pas trop les Mazures ? fit Grange en lui touchant l'épaule légèrement[499] »), tout comme la maison des Falizes est celui de Mona. Par ailleurs, si Grange parle aux hommes[500], ses échanges avec Mona sont peu nombreux, et ils sont souvent le signe de leur échec, le signe d'une incompréhension réciproque, d'incommunicabilité entre le monde du masculin et du féminin. Le monde de l'Autre reste inaccessible et étranger comme en témoigne le commentaire de Mona sur la maison forte, qui signifie son incompréhension du côté de Grange et de la guerre :

> La guerre plongeait toujours Mona dans un étonnement incrédule, indulgent.
>
> - Qu'est-ce que tu peux bien faire dans cette maison qui est *si* laide ? lui disait-elle parfois pendant qu'il s'habillait. Elle le regardait en plissant un peu le front pour cerner une idée difficile, accoudée de ses deux bras au bord du lit, le menton plongé dans les mains, et ces mots brusquement le séparaient d'elle, le décollaient de sa berge[501].

---

[497] *Ibid.*, p. 224.
[498] *Un Balcon en forêt*, p. 163.
[499] *Ibid*.
[500] *Ibid.*, p. 55-67, p. 88-90, p. 116-121.
[501] *Ibid.*, p. 90.

De même, leur dernier entretien montre à quel point ils ne se comprennent pas, au point de se désunir : « Mais ils se désunirent vite : ses lèvres contre les siennes avaient un goût de fièvre triste, une saveur sûrie, fanée[502] ».

De façon plus appuyée encore, aucun dialogue n'est présent dans « La Route ». Le narrateur-personnage pointe comme une qualité particulièrement appréciable des femmes de La Route le silence et leur discrétion. De même, dans « La Presqu'île », la solitude de Simon justifie l'absence de communication entre eux et prouve même que Simon la considère comme préférable : « Irmgard était déjà là – mieux que présente, disponible -puisqu'il allait pouvoir peupler à l'aise, loin d'elle son après-midi de tout un affairement précurseur, border partout et de si près son absence qu'elle en deviendrait plus vivante qu'elle[503] ». Les paroles rapportées d'Irmgard viennent ponctuer les réminiscences érotiques de Simon. Malgré la conjonction que cristallise le rapport sexuel, les personnages restent néanmoins à distance.

C. Des personnages à distance : le masculin et le féminin, sujets et objets du désir

1. Le personnage masculin, personnage érotique ?

a. Des « transparents ».

Les personnages masculins, chez Gracq, ont quelque chose de fantomatique et de presque désincarné : « chez le lecteur de romans, le physique des personnages est presque entièrement reconstruit à partir d'un sentiment global qu'il [le lecteur] se forme d'eux[504] » et ceux qu'il nomme pour cette raison « les transparents » semblent tous très mystérieux. Si l'on se réfère à la « fiche signalétique des personnages[505] » établie par Gracq, on ne peut qu'être frappé de la négativité de leur désignation – « *Lieu de naissance* : non précisé. *Date de naissance* : inconnue. *Enfants à charge* : néant. *Profession* : sans. *Domicile* : n'habitent jamais chez eux. » –. Julien Gracq subvertit, avec plaisir, semble-t-il, cet effort de caractérisation et évacue très vite la fonction référentielle de la description pour renforcer au contraire le flou qui nimbe le personnage masculin de mystère : « *Nationalité* : frontalière. *Situation militaire* : marginale. *Voiture* : modèle à propulsion secrète[506] ».

[502] *Ibid*., p. 164.
[503] « La Presqu'île », p. 50.
[504] *En lisant en écrivant*, p. 129.
[505] *Lettrines, O. C. II*, p. 153.
[506] *Ibid.*

Ce n'est donc pas le corps masculin qui est érotique chez le personnage gracquien : les rares éléments descriptifs font *signe*[507] et construisent l'essence désirante et essentiellement creuse du personnage[508], dès son nom, souvent révélateur de l'identité lacunaire du personnage. Il n'a qu'un nom (Grange) ou qu'un prénom (Albert, Herminien, Allan, Aldo, Simon) pour n'être plus désigné que par le pronom « je » dans la dernière fiction, « Le Roi Cophetua ». Quant aux indices physiques, ils sont souvent très stéréotypés : Allan est essentiellement caractérisé par le cliché du « beau Ténébreux », tout comme précédemment Herminien, au physique complémentaire de celui d'Albert[509], Grange par celui du « beau militaire[510] », d'autres, comme Simon dans « La Presqu'île », semblent encore plus inconsistants. Il faut apporter à cela une nuance pour le personnage de Grange, qui semble s'incarner au fil du récit, dans la jouissance, lors des scènes sexuelles avec Mona ou du rêve voluptueux de pendaison, ou dans la souffrance, à la fin du roman. L'érotisme tient donc bien plus à la subjectivité du personnage qu'à sa représentation, et aussi au fait que la relation au féminin semble un peu étrangement unilatérale : c'est le personnage féminin qui est l'objet du regard, du désir et du plaisir masculin, jamais l'inverse.

Le personnage masculin est donc moins un séducteur qu'un homme dont le « creux » attire, magnétise l'autre. Il se caractérise par sa posture dilatoire, sa disponibilité. Ainsi, dans *Au Château d'Argol*, le roman s'ouvre sur l'évocation du personnage d'Albert en promenade – quelque peu erratique, comme souvent –, ouvert à la possibilité de l'événement, en l'occurrence l'arrivée d'Heide et Herminien, dont l'annonce vient clôturer le chapitre. La séduction est renforcée dans ce roman par le magnétisme de la polarisation masculine. Aldo analyse lui-même cette disposition originelle : « ma vie m'apparut irréparablement creuse, le terrain même sur lequel j'avais si négligemment bâti s'effondrait sous mes pieds[511] ». Grange est présenté comme un « aspirant », c'est-à-dire, à la fois comme une sorte d'incarnation du désir (qui aspire à quelque chose) et comme un personnage qui attire (en créant un vide). Simon attend Irmgard ; le personnage du « Roi Cophetua » souligne sa solitude et la vacance de sa situation par l'hypallage « j'étais seul dans mon compartiment –presque seul, semblait-il, dans ce train de grande banlieue traînard et désœuvré[512] ».

---

[507] « Tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe : impossible d'y faire pénétrer un élément qui peu ou prou ne change, pas plus que dans une équation un chiffre, un signe algébrique ou un exposant superflu », *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 638-639.
[508] D'après Philipe Hamon, le personnage est un « morphème vide à l'origine », qui se construit au fil de la lecture et de l'avancée du texte, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection « Points » n°70, 1977, p. 128.
[509] *Au Château d'Argol*, p. 56.
[510] *Un Balcon en forêt*, p. 62.
[511] *Le Rivage des Syrtes*, p. 9.
[512] « Le Roi Cophetua », p. 188.

Dans chaque cas, le motif de la promenade ou de l'errance du personnage masculin est comblé par la présence du féminin : au bout de l'impasse ou du chemin, il y a toujours une femme.

b. Virilité et angoisse de l'impuissance.

En effet pour Jean-Pierre Richard, « C'est que le moi viril n'existe chez Gracq que vers l'autre, pour l'autre, mais par l'autre aussi : agi plus qu'agissant, inspiré, déchiffreur de signes, mais non promoteur d'événements ni maître d'aventure[513] ». Ce sont les femmes qui viennent à la rencontre du personnage masculin, comme pour combler son attente désirante, au moins provisoirement. Cette passivité du masculin a un corollaire, décliné à divers degrés : par un simple questionnement sur la possibilité de la rencontre à l'affleurement de la violence associée au sexe, les personnages masculins manifestent leur fascination pour la féminité et l'angoisse de la castration[514], de l'impuissance, la potentielle réification médusante du masculin par le féminin.

Dans *Le Rivage des Syrtes*, Vanessa semble être le personnage qui mène Aldo, au sens propre (de Selvaggi à Maremma, et bien sûr à Vezzano) comme au sens figuré ; elle le contient autant qu'elle le pousse à agir : sans elle, aurait-il passé la ligne ? Sans elle, Aldo semble incomplet, comme castré ; c'est elle qui est une Aldo-brandi[515]. Elle l'invite à la transgression, le pousse à réaliser ses désirs en incarnant une forme de liberté[516]. D'ailleurs, elle vient symboliquement combler la place laissée vide par Aldo dans les jardins Selviaggi, préfigurant par cet acte leur conjonction érotique :

> à l'endroit exact où je m'accoudais d'habitude à la balustrade se tenait une femme. […] dans l'impression de présence entre toutes appelées qui se faisait jour, ma conviction se renforçait que la reine du jardin venait de prendre possession de son domaine solitaire[517].

Aldo est une sorte de personnage médiant, « conjonction hasardeuse entre la virilité transgressive et docilité féminine[518] ». Il répond au désir de Vanessa en devenant « l'épée que

[513] Jean-Pierre Richard, « A tombeau ouvert », *Microlectures*, à propos d'Aldo, *art.cit.*, p. 260.
[514] Le rêve de pendaison de Grange, en particulier.
[515] L'analyse onomastique de Michel Guiomar du *Rivage des Syrtes* est particulièrement précieuse, *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà,* Paris, José Corti, 1993.
[516] Gérard Guichard, « L'approche de certains « centres interdits », *Colloque international Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 330.
[517] *Le Rivage des Syrtes*, p. 51.
[518] Michel Murat, *Etude de style.* Vol. 1 : *Le Roman des noms propres,* Paris, José Corti, 1983, p. 15.

signifie en italien le mot brandi[519] », devenant complet au moment où il réalise le désir d'une Aldobrandi.

Si le personnage masculin est surtout l'œil et le « corps » par lequel passe le lecteur, y compris en matière de sexualité, il ne semble pas pour autant mué par le désir sexuel, toujours secondaire. Grange, qui suit Mona plus qu'il ne la séduit, le dit d'ailleurs au capitaine Varin, qui lui demande s'il refuse une nouvelle affectation qui le mettrait à l'abri du danger pour une femme : « pas vraiment ». Le narrateur-personnage de « La Route » voit la sexualité comme une « aubaine » du chemin, mais il ne la recherche pas véritablement, le narrateur du « Roi Cophetua » se sent manipulé et semble déçu de n'être pas parvenu à posséder véritablement la servante –maîtresse, restée distante au cœur de l'intimité partagée. Simon dans « La Presqu'île » est angoissé par la question de savoir « comment la rejoindre ? » et comme tétanisé par la sexualité parce qu'il sait que le lit est pour Irmgard « le *terrain de la vérité*[520] ». En effet, le cheminement de Simon est hanté par l'angoisse de la « panne[521] », le contexte automobile voilant à peine l'angoisse véritable, d'ordre sexuel :

> Il rentra dans sa voiture et alluma les phares ; le reste de jour sur la campagne autour de lui s'éteignit d'un coup ; de nouveau il sentit la fièvre qui l'avait quitté battre au bout de ses doigts ; une boule montait et descendait le long de sa gorge. Il essaya de penser à Irmgard, mais aucune image dans son esprit ne se formait plus ; il ne restait plus qu'une sensation de panique, comme quand la locomotive qui grandissait immobile au sortir de sa courbe envahit l'écran et le déborde, et que le spectateur dans le noir malgré lui rejette le cou en arrière ; la tête lui tournait un peu. "J'ai peur – se dit-il. Non pas peur qu'elle ne soit pas là ! Peur de rejoindre."[522].

L'angoisse qui mine le texte a partie liée avec la rencontre et à la proximité de la chambre d'hôtel que Simon va préparer au bord de la mer pour ses retrouvailles avec Irmgard, centre autour duquel tourne le texte et la « boucle » de Simon. C'est précisément sur ce lit que sa méditation le conduit à relire son déplacement : le vagabondage s'obscurcit de l'imaginaire de la dérive, le monde si ouvert et possédé par lui, s'avère « sans promesse et sans réponse ». L'itinéraire de Simon, encadré par les deux possibles que représente l'arrivée du train en gare, matérialise la vacance, temporelle, spatiale et désirante. Plus encore que l'espace, c'est le vide

[519] *Ibid.*
[520] *Ibid.*, p. 123.
[521] « La Presqu'île », p. 54.
[522] *Ibid.*, p. 166-167.

qu'écrit Julien Gracq, décliné sur les modes de la vacance, de l'absence, métaphorisé par l'isotopie de la maison vide, « des petits précipices intimes[523] ».

« Mais il y a quelque chose de défendu à attendre cela[524] ». Cela, le désir sans la rencontre, le monde se prêtant au désir sans risque. Mais le déplacement, s'il permet d'accéder à l'indicible du désir érotique empêche *in extremis* la rencontre : la dernière phrase en matérialise l'impossibilité et l'inscrit dans l'espace par le motif de la barrière de laquelle le personnage se solidarise[525]. Entre deux attentes à la gare, dans l'intermittence du flux de conscience à l'affût de son propre désir et de ses fluctuations, le parcourt de Simon s'apparente à une boucle. Le retour à la gare est un retour au point de départ : « la "chose" n'avait pas eu lieu[526] ».

Même dans *Au Château d'Argol*, le viol semble moins être la volonté du personnage qu'un événement tragique marqué du sceau de la fatalité et Heide, moins une femme désirée que la victime d'un rituel mystérieux s'apparentant à une mystique du Graal. Enfin Jacques dans *Un beau Ténébreux* semble littéralement happé par Irène, femme fatale, mais les deux personnages restent dans le second cercle d'Allan, le premier étant constitué de Christel, Gérard, et Dolorès. Cette angoisse de l'autre révèle la solitude ontologique[527] des personnages masculins, renvoyés à la marge de l'humanité représentée dans le récit, — à moins que ce ne soit l'humanité tout entière qui soit marginalisée par le regard du personnage masculin qui constitue souvent la focale narrative, au point d'être représentée comme une sorte de déchet[528] et de menace plus ou moins lointaine —. Le féminin représente à cet égard l'altérité ultime, dont on se protège en la sacralisant (imaginaire du tabou/divinité) et / ou en la dégradant, ce qui revient au même, ou encore en s'en protégeant par la distance. « Pourquoi le monde se prêterait-il au désir ? », se demande Simon, dans « La Presqu'île », « il ne faudrait qu'attendre, pensa-t-il encore. Seulement attendre. Mais il y a quelque chose de défendu à attendre *cela*[529] », *cela* désignant la jouissance sexuelle escomptée avec Irmgard, ou peut-être l'attente elle-même sans la jouissance, trop dangereuse : il relit en effet toutes ses actions comme la marque de son angoisse d'impuissance :

---

[523] *Ibid.*, p. 131.
[524] *Ibid.*, p. 171.
[525] *Ibid.*, p. 179 : : « il essaya de se pencher par-dessus la barrière en s'accoudant plus haut ; il sentait son genou heurter les croisillons de métal. "Comment la rejoindre ?", pensait-il, désorienté ».
[526] *Ibid.*, p. 49.
[527] C'est ce que l'on peut conclure de la « fiche signalétique des personnages de [ses] romans », proposée dans *Lettrines, O.C.* II, p. 153 : « Parents : éloignés. Etat civil : célibataire. Enfants à charge : néant. Profession : sans ».
[528] L'étude de Mar Garcia sur l'imaginaire du déchet dans « La Route » nous semble particulièrement éclairante à cet égard : « L'Autre comme rebut. L'imaginaire gracquien du déchet », *Compar(a)ison : International Journal of Comparative Literature*, 1-2, 2000, p. 193-202.
[529] « La Presqu'île », p. 170-171.

> soudainement repassa dans son esprit le vagabondage si mal contrôlé que lui avait paru être tout son après-midi : la route reconnue lieue après lieue, la chambre fleurie et refermée, le lit sur lequel d'avance il s'était étendu : il n'y voyait plus qu'une conjuration désespérée[530].

Ce positionnement du personnage masculin par rapport à l'autre et plus précisément au féminin conditionne l'érotisme comme expérience sensible du désir sexuel et de la relation à l'altérité qu'est le personnage féminin. Au désir et à la jouissance d'être seul au monde, se surimprime la fascination pour l'autre féminin.

c. L'œil et l'étoile : la représentation du désir masculin.

En effet, si la fascination est le mode de séduction gracquien par excellence, c'est que l'œil est l'organe primordial par lequel le personnage gracquien glisse au monde[531] et qui conditionne sa façon d'être. Plus que tout autre, il peut se définir comme un guetteur[532], dont la tension du regard vers l'extérieur[533] quel qu'il soit – l'autre, le monde – dit tout à la fois la curiosité et l'inquiétude du désir[534]. Le regard désirant qui se porte sur le personnage féminin n'est donc que la cristallisation d'un désir plus large.

Aussi, dans l'univers gracquien, la rencontre, lorsqu'elle est racontée, se fait-elle par le regard, mais un regard souvent unilatéral, rarement réciproque immédiatement. Pour autant, le personnage masculin n'en a pas toujours l'initiative. Grange pense voir Mona avant qu'elle ne l'ait vu, ce que dément la jeune femme après leur rencontre en affirmant l'avoir repéré et attendu. Aldo surprend Vanessa à sa place dans le jardin des Salviaggi de dos ; mais le texte laisse à penser que Vanessa vient sciemment se poster à cet endroit. C'est de dos aussi que les hommes de la route observent les femmes sautillant devant eux sur le chemin. Le narrateur-personnage voit « le mouvement de la silhouette » de la femme qui l'accueille à la Fougeraie avant de croiser son regard. En revanche, quand les yeux se rencontrent, la métaphore sidérale fixe le désir dans le regard féminin et accentue le versant nocturne de la féminité, un peu comme dans le vers d'Apollinaire que rappelle Maël Renouard : « Nous avons tant grandi que beaucoup pourraient confondre nos yeux et les étoiles[535] ». L'image acquiert dans l'univers gracquien une

---

[530] *Ibid.*

[531] Pour paraphraser la formule de Merleau-Ponty qui écrit que « mon corps est le point de vue par où je me glisse au monde, et ce point de *vue* se résume dans mes yeux », dans *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1964, p. 22.

[532] André Peyronie qualifie les personnages masculins d'un *Balcon en forêt* de « guetteurs de l'apocalypse ».

[533] Les dispositifs optiques sont très nombreux dans les fictions gracquiennes et viennent amplifier cette manifestation de la *libido sciendi* du personnage masculin, qu'il s'agisse de fenêtres, longue-vue, vitres d'automobile …

[534] « Certains yeux sont tellement désireux, tellement fous de vouloir voir que leur regard n'est plus qu'une longue veille », Maël Renouard, *L'œil et l'attente*. *Sur Julien Gracq*, Chambéry, Ed. Comp'Act, 2003, p. 10.

[535] Guillaume Apollinaire, « Poème lu au mariage d'André Salmon », *Alcools*, Paris, nrf, Poésie/Gallimard, 2002, p. 58.

forme de réversibilité ; le cadre spatio-temporel réfractant ce point de fixation du désir, dans une sorte d'échange. Les yeux de Vanessa brillent sur Aldo « étoilés et fixes[536] » et « font comme un gouffre de nuit ». Le regard échangé constitue même une sorte de préfiguration du rapport sexuel, d'expérience totalisante de fusion et de présence au monde, par exemple pour Albert et Heide lors de leurs promenades dans la forêt :

> Incroyable était alors leur félicité, leurs inépuisables et absorbantes délices, et dans l'eau profonde de leurs yeux, au plus profond ils plongeaient comme de vigoureux nageurs et prolongeaient jusqu'au plus complet vertige la fixité de leurs regards insoutenables, où la glace même des abîmes alternait avec la flamme la plus atroce du soleil. Ils ne pouvaient se rassasier de leurs yeux inexorables, dévastants soleils de leurs cœurs, soleils humides, soleils de la mer, soleils jaillis trempés des abîmes, glacés et tremblants comme une gelée vivante où la lumière se fût faite chair par l'opération d'un sortilège inconcevable[537].

Dans un autre registre, l'invite érotique d'Irène à Jacques aux yeux baissés se fait par le regard et l'injonction « Regarde ! ». Le désir est ensuite suscité par les sensations visuelles du personnage : « Sous son loup noir, avec une immobilité sauvage, une goutte faible de lumière liquide à ses lèvres noires, elle penchait son visage sur lui avec une lenteur de somnambule. Jacques sentit bondir en lui un flot de désir brutal[538] ».

On l'a vu, la scène sexuelle est tout entière sertie dans un cadre d'ombre et de lumière, et peut être considérée comme la rencontre intime et transgressive du masculin avec « l'infracassable noyau de nuit » de la féminité. Si le motif de la nuit est si contigu et intime à celui du désir[539], c'est qu'il inscrit dans le filigrane du récit l'image des astres (*sidera*), indissociable de son étymologie. Désirer (*desiderare*), c'est à la fois constater une absence et en ressentir le manque, mais aussi, dans un mouvement de dé-sidération, s'arracher à l'emprise des astres, se libérer. « Le Roi Cophetua » me semble particulièrement éclairant sur la nature du désir masculin chez Gracq. Au désir du narrateur –personnage pour la femme anonyme se superpose l'angoisse liée à l'absence de Nueil, dont il prend plus ou moins la place, au moins provisoirement et symboliquement. Or le nom même de Nueil permet de superposer ces deux significations du verbe désirer : l'épisode de La Fougeraie amène le narrateur-personnage à

[536] L*e Rivage des Syrtes*, p. 143.
[537] *Au Château d'Argol,* p. 140-141.
[538] *Un Beau Ténébreux*, p. 216.
[539] Maël Renouard analyse d'une façon très éclairante le motif de la « nuit d'étoiles » comme signe de l'aspiration à la gloire du héros gracquien et de la façon dont il y accède, dans *L'œil et l'attente*, chapitre IV, « la gloire au désert et la société des étoiles », *op.cit*., p. 59-69.

faire doublement l'expérience du désir, à la fois comme manque et comme aspiration à posséder l'autre, et passé le temps de la sidération, à l'arrachement et à la liberté. Selon Maël Renouard,

> Nueil dont le nom est fils d'œil et de Nuit, est le seul personnage de Gracq à être vraiment dans le ciel, même s'il est encore bien loin des étoiles ; c'est le seul et c'est un personnage singulier, il apparaît dans une nouvelle où il ne cesse pas d'être absent ; son attente constitue le sujet même du *Roi Cophetua* : dessine-t-il en creux l'idéal vers quoi sont tendus toutes les autres figures de Gracq[540] ?

La femme serait donc un objet provisoire/transitoire de désir, et la relation sexuelle une rencontre préparatoire à l'événement– la mort–, comme une sorte de rituel conjurant l'approche d'un tabou : l'impossible de la mort. Heide, Irène, Christel et Dolorès, Vanessa, Mona ont au moins toutes cela en commun de préfigurer la mort ou la guerre porteuse de mort : Albert grave le prénom d'Heide sur la croix d'un cimetière juste avant leur rencontre, Irène, Christel et Dolorès gravitent autour d'Allan, Vanessa guide Aldo dans la transgression et Mona ne s'éclipse du récit que lorsqu'y entre la guerre. Le personnage féminin semble donc particulièrement énigmatique.

2. Le personnage féminin : « une énigme pure ».

La femme gracquienne doit beaucoup à la conception surréaliste du féminin. Comme les Romantiques avant eux, le modèle érotique surréaliste remonte à Platon et au mythe de l'Androgyne primordial[541].

> D'un certain point de vue, on peut dire que nombre de croyances impliquant la *coincidentia oppositorum* trahissent la nostalgie d'un Paradis perdu, la nostalgie d'un état paradoxal dans lequel les contraires coexistent sans pour autant s'affronter et où les multiplicités composent les aspects d'une mystérieuse Unité (…). En fin de compte, c'est le désir de recouvrer cette Unité perdue qui a contraint l'homme à concevoir les opposés comme les aspects complémentaires d'une réalité unique[542].

De cette pensée mystique découle une conception particulière du féminin, assez clivée, ambivalente, calquée sur le totem et le tabou freudien. La première représentation consiste en l'idéalisation du féminin, qui ne va pas sans une part d'asexualisation : la femme médiatrice et la femme fatale ont tendance à se désincarner jusqu'à devenir un principe universel, qui invite l'homme à la sacralisation et/ ou à la transgression. La seconde consiste en un modèle dégradé qui emploie souvent le motif de la prostitution et qui dépersonnalise le féminin en l'incarnant.

---

[540] *Ibid*., p. 67.
[541] Platon, *Le Banquet*, 191-d.
[542] Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, p. 152-153.

Gracq reprend en partie la réactualisation de la « traditionnelle dissociation entre amour-sentiment pour une femme éternelle et unique, idéalisée à souhait et placée sur un piédestal élevé pour qu'il n'y ait plus nécessité de la toucher[543] » et d'une sexualité dans le cadre de laquelle les femmes se trouvent « chosifiées, anonymes fournissant l'occasion de rapports faciles sans engagement interpersonnel[544] ». La femme gracquienne emprunte ainsi bon nombre de caractéristiques surréaliste : la fonction de médiatrice naturelle[545], la proximité de la sexualité avec un forme de don et de prostitution sacrée[546]. Fatale, elle est parfois assimilable au destin[547]. Par ailleurs, d'après Yves Bridel[548], les femmes gracquiennes, Heide et Vanessa, mais aussi Kundry dans *Le Roi Pêcheur*, dépendent beaucoup du modèle de la femme celte théorisé par Jean Markale[549] et qui provient tout à la fois de la légende du Graal et de la trame de Tristan et Yseult :

> Dans l'univers mythique des Celtes, la femme joue un rôle essentiel, d'abord parce qu'à l'origine elle était une déesse, une reine possédant les pouvoirs et cherchant un compagnon pour les lui confier afin qu'il les exerce. C'est par l'amour qu'elle parvient à ses fins, mais aussi qu'elle initie son amant aux pouvoirs qu'elle possède[550].

Mais Julien Gracq, tout en souscrivant à la formule d'André Breton considérant la femme « moins comme un personnage qu'une tentation continue[551] », se démarque de ces modèles,

---

[543] Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, p. 60-63.
[544] *Ibid.*
[545] « Quelquefois le printemps mouillé la jetait à moi comme un bouquet de pluie fraîche, et ma bouche s'attardait longuement à mordre à même ses cheveux de prairie avant de hausser vers moi sa bouche et ses yeux, le tendre cœur de la fleur préservée qui faisait perler ses gouttelettes comme l'innocent et tendre cœur du chou. Sur ses pieds nus de laveuse haut troussée, elle s'éparpillait soudain autour de moi comme une blonde meule sous les coups de fourche … », *Prose pour L'Étrangère, O.C. I*, p. 1037.
[546] Le rapprochement est frappant entre la façon dont Julien Gracq analyse le personnage de Vanina, dans *Le Lis de mer* de Mandiargues et ses propres personnages féminins : « La jeune Vanina est une prêtresse à l'état sauvage, je dirais même une prêtresse à l'état naissant. Elle en a tous les caractères distinctifs : la perméabilité à la communication panique, le sens du sacré et de la solennité, l'esprit du rite […]. Vanina est la médiatrice, mue par un génie à la fois spontané et tout traditionnel, par laquelle les relations entre ce monde de la vie à l'état brut et les puissances cosmiques vont trouver leur éveil et sur un certain plan leur mise en forme. Il faut remarquer ici avec quelle sécheresse cette nouvelle qu'on a jugée « osée » (il y a vingt ans, il est vrai) claque la porte à l'érotisme vulgaire : de tout ce récit émane avec continuité la sensualité la plus intense, *sauf* en tout ce qui concerne l'expérience sexuelle qui en est le centre. De son entrée dans la féminité, Vanina, qui en règle de bout en bout le déroulement avec une précision liturgique, va faire une cérémonie unitive— dont religieuse au sens propre du mot — très élaborée, où la vie se retrempera et se magnifiera dans la communication cosmique », « Sur le 'Lis de mer' de Mandiargues », *Témoignages, O.C. II*, p. 1170.
[547] « Je comprenais pourquoi maintenant Vanessa m'avait été donnée comme un guide, et pourquoi une fois entré dans son ombre, la partie claire de mon esprit m'avait été de si peu de prix : elle était du sexe qui pèse de tout son poids sur les portes d'angoisse, du sexe mystérieusement docile, et consentant d'avance à ce qui s'annonce au-delà de la catastrophe et de la nuit », *Le Rivage des Syrtes*, p. 286.
[548] Yves Bridel, *Julien Gracq ou la dynamique de l'imaginaire*, Lettera, L'âge d'homme, chapitre III, p. 83.
[549] Jean Markale, *La femme celte*, Paris, Payot, 1977.
[550] Yves Bridel, *Julien Gracq ou la dynamique de l'imaginaire*, p. 84.
[551] Formule rappelée par Olivier Penot-Lacassagne, « Julien Gracq. L'impossible de féminin », *Revue Mélusine* n°23, 2003, p. 165-178.

ouvrant un espace critique à « l'idéalisation surréaliste de l'Éternel féminin[552] », notamment avec la figure d'Irène.

a. Un inconnaissable, source de désir et d'angoisse : incertitude identitaire.

La femme, figure de l'altérité, grand Autre, est donc à la fois attirante et inquiétante, et ce, d'une façon de plus en plus marquée au fil de l'œuvre. Autour d'elle rayonne le mystère, la rendant fondamentalement inconnaissable. A ce titre, la femme du « Roi Cophetua » semble concentrer l'Inquiétante étrangeté à l'œuvre dans tous les personnages féminins. Anonyme, elle est un être à l'identité malléable par les fantasmes du narrateur – personnages, y compris les plus contradictoires : elle est à ses yeux la servante-maîtresse révélée par le tableau de Burne-Jones « The King Cophetua and the Beggar Maid », figure en noir et blanc mise en abyme par la réminiscence de la gravure de Goya « la *mala noche* », prêtresse hiératique et lampadophore d'un rituel orphique et femme qui se donne « simplement *ainsi*[553] », ressemblant en ce sens aux femmes de la Route, « moitié courtisanes, moitié sibylles[554] ». Les yeux essentiellement dérobés au regard masculin, c'est l'accès à son intériorité qui lui est aussi dénié. Entrevue au travers des yeux, l'étrangeté intrinsèque de la féminité est comme protégée, y compris dans le sommeil : « elle était cette nuit où je n'entrais pas », dit Aldo à propos de Vanessa endormie[555]. Les personnages masculins – qu'il s'agisse d'Aldo, de Grange ou du narrateur du « Roi Cophetua » – tentent d'abolir, sans succès la distance que le sommeil creuse encore entre eux et elle, « la gisante énigmatique[556] ».

Sur un autre mode, puisqu'elle n'a pas vraiment d'existence diégétique, Irmgard est le personnage féminin le plus effacé, véritable « *profil perdu* » de la féminité, celle qu'on ne r*ejoint* pas, puisqu'absente de la diégèse, elle n'est présente que dans la psyché de Simon, pour ainsi dire objet érotisé de réminiscences ponctuelles, tantôt dans l'automobile, tantôt dans la chambre qu'il prépare pour eux. Si elle a un prénom, certes énigmatique, mais qui connote son étrangeté et sa dépendance objective au désir masculin (« i m'garde », « i m'regarde »), elle n'existe que dans la fantasmatique de Simon, avec un corps peu incarné, souvent sans véritable frontière pour la séparer du paysage auquel elle est associée[557], souvent morcelé par le désir ,

[552] *Ibid*.
[553] « Le Roi Cophetua », p. 242.
[554] « La Route », p. 31.
[555] Marie-Annick Gervais-Zaninger et Stéphane Biakalo, *Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 123.
[556] « Le Roi Cophetua », p. 247. Marie-Annick Gervais et Stéphane Biakalo rappelle à ce propos l'assimilation inversée du narrateur à la figure de Psyché, « cédant à la curiosité en éclairant d'une lampe le visage d'Eros son époux, au risque de perdre ce qu'elle voudrait saisir : 'Je soulevai un peu le flambeau et j'éclairai l'autre côté du lit. Je la regardais avec une anxiété trouble et mêlée. Elle dormait allongée comme une enfant sage, à plat sur le lit, la tête un peu tournée de côté versant encore à demi la masse des cheveux sur le visage', *op.cit.*, p. 123.
[557] Le désir de Simon passe ainsi du paysage à Irmgard, d'Irmgard au paysage, comme en témoigne le motif du chaume, trait d'union désirant : « de vraies chaumières maintenant au pesant capuchon rabattu jusqu'aux yeux, le

tantôt réduit à une posture, « les reins ramenés ver l'avant de la banquette, la tête un peu renversée […], les genoux pliés retroussant sur les cuisses la robe de toile, les pieds nus posés sur la tablette de bord[558] », tantôt à une parole (« Vous me faites faire chaque fois le tour du propriétaire [559]»), tantôt à un paysage (la plage, la bruyère), elle n'a pas de consistance, ni de visage.

Le caractère éminemment insaisissable de la femme gracquienne la rend attirante et menaçante. D'après Dominique Rabaté, qui lit la dernière nouvelle gracquienne comme une réécriture du mythe d'Orphée, elle est une sorte de Méduse, celle qui ne doit pas être regardée en plein jour :

> La servante-Eurydice ne sera ni sauvée ni perdue une deuxième fois. Rendue au pôle féminin du mythe, elle est pourtant ce qui ne doit pas être regardée au plein jour, comme si elle se confondait, en vérité plus profondément et plus obscurément, avec Méduse[560].

D'ailleurs, les femmes de la Route ne sont vues que de dos ou de nuit, et l'on a constaté que l'obscurité est consubstantielle à la scène sexuelle. La figure de Méduse apparaît explicitement dans *Le Rivage des Syrtes*, lors de la fête au palais de Maremma :

> Presque à me toucher, m'apparut-il, tellement je m'y heurtai soudainement comme à une porte, le visage d'une jeune femme était tourné vers moi. Et je compris, au happement nu avec lequel ils s'emparaient des miens, dans un au-delà souverain du scandale, qu'il n'était plus question de me détourner de ces yeux.
>
> Ce qui peut bondir de la vie des profondeurs de plus tapi et de plus nocturne était tourné vers moi dans ces prunelles. Ces yeux ne cillaient pas, ne brillaient pas, ne regardaient même pas, – plutôt qu'au regard leur humidité luisante de coquillage ouverte toute grande dans le noir, – simplement ils s'ouvraient là, flottant sur un étrange et blanc rocher lunaire aux rouleaux d'algues. Dans le désarroi des cheveux pareils à un champ versé, l'enfoncement de ce bloc calme s'ouvrait ainsi qu'à un bloc d'étoiles. La bouche aussi vivait comme sous les doigts, d'un tremblement rétractile, nue un petit cratère bougeant de gelée marine. Il faisait brusquement très froid. Comme on raccorde dans la stupeur les anneaux d'un serpent emmêlé, s'organisait par saccades autour de cette tête de méduse une conformation bizarre. La tête était enrochée au creux d'une épaule

---

lait de chaux de leurs murs blanc et cru comme une nuque sous la toison tranchée à pleine poignées dans l'épaisseur. Quand Irmgard était couchée sur le ventre, il aimait 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* », « La Presqu'île », p. 67.

[558] *Ibid.*

[559] *Ibid.*, p. 51-52.

[560] Dominique Rabaté, « *Profil perdu*. Perte et consentement dans Le Roi Cophetua », *Julien Gracq 5 : « Les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île »*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p. 241-254.

d'étoffe sombre. Deux bras lui faisaient une étole, un collier engourdi d'aise pantelante, qui fouillaient comme dans une auge pleine au creux de son corsage. L'ensemble décollait des profondeurs sous une pression énorme, montait fixement à son ciel de sérénité comme une lune pleine à travers les feuillages.

J'avais beau recourir aux alcools violents et me laisser rouler par la foule vers les points les plus éveillés de la fête, je ne me remettais que lentement[561].

Elle peut se révéler paralysante ou enchanteresse ; face à son regard, le personnage masculin se sent comme enchanté, dépossédé de lui-même : le regard féminin, souvent assimilé à un plongeon, un engloutissement, est une sorte de propédeutique glaçante à la pénétration[562].

Au contraire, il peut être aussi une invite à l'ouverture. C'est ce qui arrive à Aldo quand il croise le regard de Vanessa, qui le guide sur le chemin de l'Evénement fatal. Dès leur première rencontre dans le jardin des Salviaggi, Vanessa, figure de « L'Etrangère[563] », est rendue inquiétante et puissante par « par singulier accord de cette silhouette dominatrice avec un lieu privilégié » et par sa posture hiératique à la « fixité de statue[564] ». Elle est une sorte de reine puissante initiant Aldo afin qu'il exerce le pouvoir de transgression confié[565], au point qu'Aldo a d'abord l'impression d'en être le prisonnier : « cette façon qu'affectait Vanessa de prendre les choses en main me déplaisait[566] ». La femme ouvre le monde et ses possibilités au personnage masculin : « je commençais à marcher sur une route qu'elle m'avait ouverte, et dont je ne savais trop encore où elle me conduisait[567] », constate le narrateur à l'issue de sa nuit d'amour avec la femme anonyme de La Fougeraie. C'est systématiquement le rôle assigné à la femme dans chaque récit fictionnel : elle est une médiatrice, entre l'homme et le monde, entre l'homme et l'inconnu, celle qui mène le jeu du désir[568].

b. La femme fatale et désirée : Heide, Irène.

La femme si distante, mystérieuse, et étrangère est toujours objet de désir, même quand elle est idéalisée. C'est le cas de Heide, femme tellement inaccessible qu'elle s'en trouve souvent traitée comme un bel objet qui concentre tous les désirs. A la fois sacralisée et profanée,

---

[561] *Le Rivage des Syrtes*, p. 88-89.
[562] Selon Michel Murat, cette femme est d'autant plus fascinante que « l'œil sans regard » constitue une « résurgence de la vague primitive et émergence absolue du désir », *Etude de style. Le Roman des noms propres*, *op.cit.*, p. 52.
[563] *Le Rivage des Syrtes*, p. 53.
[564] *Ibid.*, p. 51.
[565] D'après Yves Bridel, l'œuvre de Gracq est imprégnée de *Tristan et Yseult* et de la légende du Graal, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 83 et suiv. Il établit l'analyse du personnage féminin gracquien d'après le modèle de Jean Markale exposé dans *La Femme celte*, Paris, Payot, 1977.
[566] *Le Rivages des Syrtes*, p. 139.
[567] « Le Roi Cophetua », p. 249.
[568] On peut considérer que c'est aussi la fonction assignée au personnage de Dolorès dans *Un Beau Ténébreux*, celle d'être l'initiatrice d'Allan, avec laquelle il cheminera jusqu'à la mort.

elle devient l'enjeu existentiel des deux personnages masculins, Albert et Herminien dont elle catalyse la violence et le désir. Selon Yves Bridel, l'aura de Heide renverse le rapport habituel des deux personnages masculins, présentés comme habituellement méprisants et dédaigneux envers les femmes, les considérant comme des objets secondaires. Ils engagent une sorte de jeu dans lequel ils sont mis en échec par Heide. Et pour cause : elle est présentée comme un être exceptionnel et mystérieux, tellement idéalisée qu'elle n'est pas décrite, presque divinisée :

> Ainsi Heide est une créature presque divine, une reine dont la beauté est essentiellement faite de la lumière rayonnante qui émane d'elle, comme d'un astre brillant. Elle intervient dans la relation Albert/Herminien pour la briser, comme elle brise leur mépris pour les femmes ; elle s'insinue dans leur égoïste monde masculin pour imposer son règne[569].

La scène du bain est un moment pour ainsi dire épiphanique : elle y apparaît comme une sorte de Vénus organisant le cosmos, fusionnant avec le soleil, complétant du « miracle de sa verticalité » « l'horizontalité toute puissante des bancs de brume, de ces vagues plates et lisses, de ces rayons glissants du soleil[570] », caractérisée à la fois comme une divinité grecque —« elle soutint sans effort le ciel de ses mains comme une vivante cariatide » et christique — « *il semblait qu'elle marchât sur les eaux*[571] ». La femme fatale, reine d'Argol, qui crée la tension entre les deux amis et conduit indirectement à la mort est aussi et contradictoirement incarnée, lorsqu'elle s'offre à Albert dans la forêt, qu'elle partage le bain de mer avec Albert et Herminien ou encore qu'elle est découverte violée, femme source inextinguible de désir pour les deux hommes[572].

Dans *Un beau Ténébreux*, Irène, jeune mariée en pleine lune de miel, incarne un autre type de femme fatale, marginal et unique dans le corpus des fictions gracquienne. Elle est présentée comme « charnelle, vivante, et semble attaquer chaque jour de sa vie avec une bonne grâce carnassière[573] ». « Irène ! femme forte, et j'oserai l'avancer, voluptueuse[574] », commente Gérard dans son journal. Attirante, elle semble incarner une féminité presque excessivement, et à ce titre, elle est considérée péjorativement par les hommes : épouse, amante et bientôt mère, elle est aussi la seule à dévaluer le projet de mort d'Allan.

---

[569] Yves Bridel, *Julien Gracq ou la dynamique de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 88.
[570] *Au Château d'Argol*, p. 88.
[571] *Ibid.*
[572]Yves Bridel rappelle que Michel Quesnel, dans un article du numéro spécial consacré à Gracq dans la revue *Givre* (mai 1976) a porté cette interprétation du roman : Heide, être de chair, entre deux hommes, « une femme fascinante, désirable, attirante, qui sait jouer de son charme », *op.cit.*, p. 92.
[573] *Un beau Ténébreux*, p. 32.
[574] *Ibid*., p. 33.

> Impossible d'apercevoir Irène, cette magnifique brune, sans sentir aussitôt qu'elle est avant la femme, avec tous les appétits, les besoins, les œillères de son sexe. Aucune des galanteries les plus banales, les plus éculées qui ne viennent fleurir d'elle-même sur les lèvres en face d'une des femmes les plus impitoyablement dépersonnalisées par son sexe que j'aie jamais vues. Je ne voudrais pas être inconvenant — et cependant il saute aux yeux que cette bouche, cette croupe, ces seins se rebellent à l'ode de pouvoir appeler autre chose que la caresse sommaire de la paume, des lèvres, les mots bouleversés par un émoi charnel. Et ce qui enorgueillirait la plupart des femmes, Irène le ressent comme une humiliation : — elle en veut à Christel, — elle si coitement logée dans sa prison de chair — de pouvoir faire l'ange, d'émouvoir l'imagination, la rêverie, plus immédiatement que les sens[575].

Plus loin, elle est associée à la figure biblique de Salomé et n'incarne pas la même féminité que Christel, cérébrale ou Dolorès, présente-absente, qui n'apparaît dans *Un beau Ténébreux* qu'à l'approche de la mort ». Au contraire, Irène manifeste plus que tout autre personnage sa pulsion de vie, et ce, avec une forme de courage, en particulier lorsqu'elle s'oppose, seule contre tous, à Allan. Même si, on l'a vu, les scènes sexuelles d'Irène et Jacques se déroulent dans l'orbe de la mort d'Allan, on peut aussi lire, à l'instar d'Yves Bridel, dans ce comportement, une forme de conjuration :

> Lors du bal, elle s'est costumée en comtesse Almaviva, cet admirable personnage que Mozart a fait à la fois douloureusement trahi et dans tout l'épanouissement de la beauté de la femme de trente ans. C'est elle qui mène le couple qu'elle forme avec Jacques déjà défaillant de désir, mais qui n'ose y céder, peut-être par timidité, peut-être par pudeur. Elle l'entraîne dans la chambre d'Allan où elle l'attire sur le divan. Tente-t-elle ainsi, non seulement de sortir de la solitude dans laquelle elle risque s'enfoncer parce qu'Henri la délaisse, mais aussi de conjurer la mauvaise influence d'Allan, en violant son refuge ? Il y a dans l'attitude d'Irène un défi : faire l'amour avec Jacques ici, c'est manifester son indépendance face à Allan et proclamer aussi qu'elle ne se laisse pas toucher par son drame conjugal, provoqué par le même Allan.[576]

Ruth Amossy identifie, quant à elle, sous l'allusion, la nature même de la séduction d'Irène, une forme de jouissance à vivre dans le champ de la mort :

> dans le cadre du Carnaval, tous les attraits charnels d'Irène revêtent les nuances de cruauté et de violence que soulignent d'abord le costume espagnol. Soulignant l'alliance du désir et de la mort, l'allusion à Salomé transforme la mascarade plaisante en une scène érotique dont l'ombre nocturne, « le loup de soie noir », la proximité du danger et la destruction sont les indispensables auxiliaires[577].

---

[575] *Un Beau Ténébreux*, p. 34.
[576] Yves Bridel, *La dynamique de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 97.
[577] R. Amossy, *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un Beau Ténébreux de Julien Gracq*, p. 56-57.

En tout état de cause, toute charnelle, elle en est d'autant moins énigmatique. La femme est donc souvent associée à une forme de gravité et de solennité, qui n'est pas incompatible avec une certaine légèreté et gaieté. La femme, mystérieuse est traversée de mouvements contraires, souvent à la fois reines et objets – du désir des hommes. Cette nature contradictoire, présente chez toutes les femmes gracquiennes, est particulièrement marquée chez Mona.

c. Mona, personnage naturel et syncrétique.

Femme-fée, émanation de la forêt, Mona est peut-être la plus surréaliste de toutes les femmes gracquiennes, tant elle est présentée comme médiatrice entre l'humain et la nature[578] : « Mona est évidemment du côté des passeurs et des médiums, elle décloisonne les espaces physiques aussi bien que mentaux »[579] ; elle est dotée d'un pouvoir unificateur. Ainsi le personnage de Mona est-il métaphoriquement associé à différents ordres[580] : animal, végétal, minéral, aquatique[581], mais aussi au merveilleux[582]. Mona, « personnage dupliqué de la forêt », est présentée comme moyen d'accès au monde[583].

Cependant, elle reste en partie insaisissable ; si les débuts de la relation de Grange et de Mona paraissent particulièrement heureux et même teintés d'une forme d'euphorie et de légèreté, il n'en reste pas moins que la figure féminine, contrairement à ce que laisse présager son nom, Mona, semble double et ambiguë. Si la rencontre relève du hasard pour Grange, Mona en livre une tout autre interprétation, *a posteriori* : « Je t'ai *sé*duit !... ajoutait-elle avec un petit air satisfait en lui prenant la tête entre les mains et en l'éloignant un peu de la sienne pour le considérer de ses deux yeux[584] ». Il est vrai que la coïncidence peut paraître quelque peu invraisemblable et que Mona semble mener le jeu. Elle l'attend, l'avait repéré depuis longtemps, lui enjoint de la raccompagner[585]. A Grange encore tout étonné de sa rencontre, elle répond, avec la supériorité de celle qui sait : « Tu n'es pas bête (…) Tu n'es pas bête, mais tu

---

578 Suzanne Allaire, « Un Balcon en forêt. Les pouvoirs de l'écriture : « Liberté Grande » », *Lectures de Julien Gracq*, *op.cit*., p. 25-42.
579 André Peyronie, *Un Balcon en forêt et les guetteurs de l'apocalypse*, *op.cit.*, p. 117.
580 Jean –Louis Leutrat, « Traversée d'un livre : les métaphores et leurs modulations », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île, op.cit*, p. 43-67.
581 Laurence Rousseau, dans *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq* », Paris, Lettres modernes Minard, collection « Archives des lettres modernes » 200, 1981, intitule le chapitre III « L'eau et la femme, agent privilégié de l'événement », p. 61-75.
582 Analyse partagée par Bruno Tristmans, « Livres de pierre, livres de brume. Des falaises de marbre au Balcon en Forêt », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, *op.cit.* Au détour de son analyse du palimpseste Jünger/Gracq concernant le motif du minéral et de la falaise, il rappelle que Mona porte les principaux « signes » de la poétique gracquienne (thème floral, solaire, minéral etc).
583 Michèle Monballin, « Relecture des premières pages d'Un Balcon en forêt », *Lectures de Julien Gracq*, notes p. 73 et 79.
584 *Un Balcon en forêt*, p. 67.
585 « Je vous ai attendu dans la côte », *ibid*., p. 56 ; « … Je vous ai vu de ma maison. Tous les jours, vos venez prendre votre café aux Platanes… », *ibid*., p. 57 ; « Il faut me reconduire, fit-elle quand ils arrivèrent à la route… » *ibid.*, p. 60.

es un peu nigaud[586] ». Elle le séduit en le détournant de son chemin, comme le préfixe en italique nous amène à le penser, mais aussi en usant de son charme, ce qui prouve que Mona semble avoir plus d'expérience en amour que son air de femme-enfant ne le laisse croire à Grange : « La voix disait que dès longtemps elle ne se trompait plus à ces choses. Elle savait bien qu'elle plaisait[587] ». Arrivé dans sa maison, certains détails du décor semblent confirmer sa connaissance de ce qui est « *galant*[588] » : les volets sont percés d'un cœur et des « cartes postales galantes[589] » sont épinglées sur les murs. Et la relation qu'elle entretient avec Julia confirme l'érotisation de son personnage. Même si elles semblent entretenir des relations très amicales ou fraternelles, peut-être favorisées par leur extrême jeunesse, leurs rapports de maîtresse à « serve[590] » sont brouillés par le partage d'une forme de connivence et d'intimité, y compris physique. Séductrice, Mona est aussi ambiguë, accessible, mais pas-toute, comme en témoignent sa « voix un peu changée » ; sa « gentillesse un peu ambiguë » ; « elle était spontanée, mais elle n'était pas limpide » ; « les paroles étaient d'une enfant, mais leur audace n'était <u>pas toute</u> [591]naïve ». Elle conserve une part irréductible d'inconnu et d'inconnaissable, qui confine à la magie : « dans ses moments d'enthousiasme, il n'était pas loin de croire qu'elle détenait le secret de certaines pratiques à moitié magiques de la vie sauvage. D'entrer dans sa familiarité, on était loin de tout gagner sur elle : il y avait toujours plus d'un moment où elle l'intimidait[592] ». Cette part d'insaisissable de Mona, métaphorisée par l'image du saut[593], et accentuée par la nuée d'images naturelles qui l'entoure, attire Grange et sème en lui le trouble : « A chaque réplique, à chaque mouvement des épaules et de la tête, l'idée qu'il se faisait d'elle *sautait* incroyablement[594] ».

Et en effet, l'image de Mona « saute », semble instable, mouvante, plurielle : outre les motifs naturels qui la fondent dans l'espace diégétique, toute une série d'images l'assimile à une femme-enfant[595] : est-elle une « petite fille[596] », « une écolière[597] », « une jeune bohémienne et une dénicheuse de nids[598] » ? Elle revêt aussi un pan de merveilleux : à la fois

---

[586] *Ibid.*, p. 89.
[587] *Ibid.*, p. 57.
[588] *Un Balcon en forêt*, p. 60.
[589] *Ibid.*, p. 63.
[590] *Ibid.*, p. 64.
[591] Nous soulignons. *Ibid.*, p. 61.
[592] *Ibid.*, p. 119.
[593] Elle est assimilée à des animaux souples et bondissants, comme le faon ou le poulain. L'une des premières images de Mona dans le roman est celle d'une petite fille sautant à pieds joints dans une flaque, i*bid.*, p. 53.
[594] *Un Balcon en forêt*, p. 57.
[595] Le motif de la jeunesse de Mona est omniprésent : on trouve dix occurrences de l'adjectif « petit » associé à Mona, dix-huit occurrences de l'adjectif « jeune ».
[596] *Un Balcon en forêt*, p. 52.
[597] *Ibid.*, p. 53.
[598] *Ibid*, p. 54.

Petit Chaperon rouge (« la silhouette était celle d'une petite fille enfouie dans une longue robe pèlerine à capuchon et chaussée de bottes de caoutchouc[599] » ; « Le dimanche soir, il passe souvent des soldats sur la route. On dit qu'ils se *mé*conduisent, ajouta-t-elle avec un nouveau hochement de tête pénétré – mais on sentait qu'elle n'avait pas très peur »[600]), Belle au bois dormant[601], cadeau de Noël[602], licorne, « enfant-fée[603] ». Enfin, les objets qui l'entourent crée une atmosphère d'hétérogénéité[604], de bric-à-brac, de désordre[605]) voire de déchet – à noter le caractère éphémère ou abimé des objets énumérés -, qui finit par diffracter son identité.

Peu à peu, le chemin du féminin, — chemin de Mona, route des femmes —, devient impasse, creuse la distance : le féminin devient « opaque à l'élément masculin[606] », un inconnaissable dont « la connotation abyssale » miroite « comme envers du représentable, du visible, du phallique[607] ».

---

[599] *Ibid.*, p.52.
[600] *Un Balcon en forêt*, p.57.
[601] Le sommeil de Mona est un motif important (« Mona dormait à plat ventre, les couvertures enroulées autour d'elle, les bras étendus de tout leur long, les mains plongées sous le traversin agrippant le lit de ses deux bords … », p. 86), de même que les épines et la forêt qui entourent sa maison (« le troupeau des maisonnettes basses allongées dans l'herbe, dont le toit dépassait à peine les clôtures d'épines des jardins », p. 61 ; « Viens te chauffer, lui dit-elle en le tirant par la main devant la flambée d'épines », p. 64).
[602] Jean-Louis Leutrat en analyse le réseau métaphorique : « Il la considérait 'comme si elle était descendue par la cheminée' (p. 68) – comme un cadeau, mais l'image n'arrive pas sans avoir été préparée : en quittant Varin, Grange songe à l'hiver et à la 'forêt des contes de Noël' (p. 50), et plus loin, Mona retire de la poche intérieure de sa pèlerine 'comme d'une cheminée de Noël' son livret de famille (p. 58). Le son des cloches de Moriarmé avec leur bruit grêle 'comme un signe d'accueil à demi oublié' (p. 42) est devenu le carillon d'une clochette à la porte de Mona (p. 62) et l'on nous laisse imaginer un autre carillon, celui de l'attelage du Père Noël », « Traversée d'un livre : les métaphores et leurs modulations », *Lectures de Julien Gracq*, *art.cit.*, p. 53.
[603] *Un Balcon en forêt*, p. 119.
[604] Ce sujet est abordé dans l'article de Bruno Tritsmans, « Livres de pierre, livres de brume. Des Falaises de marbre au Balcon en forêt », *Lectures de Julien Gracq*, *art.cit.*, p. 87-88.
[605] « Des disques dans leur enveloppe froissée et des livres gisaient pêle-mêle sur le tapis, des billes de verre roulaient dans le fond des fauteuils aux murs étaient épinglés des cartes postales galantes, des portraits d'acteurs, des coupures de journaux » ; « Quand Grange entrait, dans le carré de lumière grise que faisait la porte ouverte, il apercevait d'abord, sur une table de cuivre le contenu de ses poches qu'elle avait vidées en vrac avant de se coucher, et il y avait des clés, des bonbons à la menthe tout incrustés de miettes de pain, une bille d'agate, un petit flacon de parfum, un bout de crayon mordillé et sept ou huit pièces d'un franc », *Un Balcon en forêt*, p. 85.
[606] Entretien avec Julien Gracq, 22 octobre 1992, cité par Christine Bergassoli, « Amour et catastrophe dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq », Thèse de doctorat Nouveau Régime, Université Aix-Marseille I, 1994, citée par Olivier Penot-Lacassagne, *Mélusine* n°23, p. 170.
[607] Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Le Livre de poche, collection « Biblio essais », 1999, p. 190.

Chapitre III. Un imaginaire stéréotypé et obsessionnel : l'érotisme funèbre.

Si l'érotisme gracquien peut a priori sembler pauvre, ou même absent, c'est que la scène sexuelle, qui fait partie de l'horizon d'attente du lecteur dans une œuvre du Désir, n'est pour ainsi dire pas racontée. L'évitement est souvent patent et même, pourrait-on dire, exhibée par la narration : le motif de la pénétration est soit absent, soit métaphorisé par les motifs naturels de la fusion ou de la fonte, soit comme figé ou réifié, par celui du rituel ou de clichés sinon violents, du moins agressifs. Plus encore, les motifs érotiques sont peu nombreux et obsessionnels : l'imaginaire érotique est ressassant tout autant que le lexique. L'érotisme gracquien est surtout une érotique de la négativité : tous les codes étudiés sont présents, parfois exhibés, surreprésentés, mais vidés de substance.

A. La représentation d'un irreprésentable : la mort[608].

Objet de désir, la femme incarne essentiellement le désir de mort.

1. Kéré, la troisième, celle qui aime et se tait.

Dans son article « La troisième », Brigitte Hatat part, pour penser la jouissance féminine, de la lecture d'un texte de Freud, « le thème des trois coffrets » (1913) extrait des *Essais de psychanalyse appliquée.* Elle réfléchit à ce qui fonde, au-delà de la fonction phallique, la spécificité de l'hétérité et explore la logique du pas-tout. Elle analyse les trois modèles de féminité proposées par Freud dans ce texte, qui illustre « les trois modes de relation de l'homme à la femme, à savoir « la génitrice, la compagne et la destructrice[609] ». L'analyse du *Marchand de Venise*[610], du *Roi Lear*[611] et *de La Belle Hélène* porte sur le thème des trois sœurs entre lesquels les prétendants doivent faire un choix. Il s'interroge sur les spécificités de la troisième : comment se distingue-t-elle des deux autres ? Pourquoi est-elle la troisième ? D'après Freud, les diverses figures littéraires de cette « troisième » femme ont toutes des particularités qui mettent en exergue leur inquiétante étrangeté (l'*Unheimlichkeit*) : perfection, beauté, effacement, mutisme. Freud fait le rapprochement entre le motif de la triade de sœurs et les Parques, divinités gréco-romaines de la destinée humaine : Clotho file et veille donc à la

[608] Brigitte Hatat, « La Troisième », *L'en-je lacanien n°2, Le supplément féminin*, Toulouse, Erès, 03/2004, p. 25-32.
[609] I*bid*., p. 26.
[610] D'après Brigitte Hatat, dans *Le Marchand de Venise*, les prétendants doivent trouver lequel des trois coffrets – d'or, d'argent ou de plomb- contient le portrait de Portia afin d'obtenir sa main. Le bon choix est le troisième, celui de plomb.
[611] D'après Brigitte Hatat, le roi Lear décide de partager son royaume entre ses trois filles selon l'amour qu'elles sauront lui témoigner. Les deux premières jouent la surenchère ; la troisième, Cordélia, s'y refuse. Le royaume est partagé entre ses deux sœurs.

naissance, Lachésis dévide le fil de la vie et Atropos le coupe. Brigitte Hatat en conclut qu' « il y aurait donc affinité dans l'imaginaire – et l'art en témoigne- entre la mort et la femme[612] ».

Elle propose deux interprétations possibles et complémentaires à ce constat : pour Freud, la substitution de la femme à la mort s'explique « par un renversement de perspective qui feint de rendre maîtrisable ce qui ne l'est pas, de rendre désirable ce qui ne l'est pas[613] ». Elle peut se lire comme une « fiction de surface dont la structure s'habille[614] » : « car La femme, quand elle habille la Chose, fait de cette Chose l'appât phallique à piéger le désir de l'Autre[615] ». De là, Brigitte Hatat assimile la figure féminine de la mort qu'elle nomme « la troisième » en référence au texte freudien, au modèle grec de Kérè, versant féminin[616] de la mort qui « incarne l'horreur et la puissance de destruction » et « renvoie à la confusion, l'indistinction, l'informe, l'altérité radicale[617] ». Autrement dit, la femme renvoie à la représentation symbolique d'un irreprésentable, d'un impossible,

> la faille, la faillite, ce point de néantisation et d'inconsistance que Lacan écrit S(Ⱥ). Car quand elle « bâille[618] », pour vous engloutir, la Kère vous renvoie à Khaos, à cette béance originelle, cette sombre indistinction primordiale qui, au regard du monde organisé, représente l'indicible et l'impensable, c'est-à-dire l'altérité radicale.

Cette modélisation de la pulsion de mort me semble apporter un éclairage nouveau sur le personnage féminin et la figuration de la pulsion de mort dans l'œuvre gracquienne : l'érotisme gracquien s'explique moins par l'association d'Eros et de Thanatos que par la figuration de la mort selon le modèle de Kérè. C'est la féminité qui figure en grande partie la mort dans l'œuvre gracquienne ; le modèle thanatique, qui implique une représentation glorieuse et héroïsée de la mort et, somme toute, épique est effacé, malgré l'omniprésence du thème de la guerre. Ainsi,

---

[612] Brigitte Hatat, *art.cit.*, p. 27.
[613] *Ibid.*
[614] Jacques Lacan, « L'Etourdit », *Scilicet*, n°4, Paris, Seuil, collection « Le Champ freudien », 1973/III, p. 41.
[615] Brigitte Hatat, *art.cit.*, p. 27.
[616] Le versant masculin étant Thanatos, conception phallique de la mort glorieuse. B. Hatat renvoie p. 28, note 4 de son article à l'ouvrage de J.-P. Vernant, « Figures féminines de la mort en Grèce », *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, collection « Folio histoire » n°73, p. 131-132. Elle le considère aussi comme lieu du signifiant par opposition à Kéré, « béance, point vide de la structure, où l'altérité est absolue », p. 28.
[617] *Ibid.* p. 28.
[618] Khaos se rattache à khaino, khasko : s'ouvrir, béer, bâiller, Jean-Pierre Vernant, *op.cit.*, p. 135.

> l'érotisme du personnage féminin proviendrait de sa capacité de leurre : en tant que pas-toute, elle inspire la totalité du désir, désir sexuel de l'Autre, mais aussi désir de mort, désir absolu d'altérité « l'Autre sans nom, sans Nom-du-Père[619].

L'exemple de Grange me paraît à ce titre particulièrement éclairant : soldat, certes « aspirant » et réserviste, mais en première ligne dans une maison forte que le lieutenant *en panne d'essence*[620] n'hésite pas à qualifier de « piège à cons[621] », Grange refuse d'en partir alors qu'il en a par deux fois la possibilité[622], pour Isabelle-Rachel Casta, c'est que le personnage se fond « dans le décor, à la fin, sans héroïsme particulier, sans grandeur épique, par fatalisme plus que par nécessité[623] ». On pourrait aussi lire dans cette destinée du personnage de Grange l'abandon de la pulsion de mort dans son versant héroïque et son glissement vers une représentation érotisée et féminisée de cette pulsion.

a. La femme-la mort.

Car, à bien des égards, la femme gracquienne cultive des affinités avec la mort[624] : dans *Un Balcon en forêt*, Mona se présente à Grange comme veuve[625] et c'est dans le village vidé de ses hommes par la guerre qu'ils se retrouvent, village dans lequel les amours des uns soulignent l'absence –très probablement définitive- des autres :

> Quand il entrait aux Platanes pour prendre son café de l'après-midi, il surprenait souvent, sous le calendrier Byrrh aux belles grappes où voltigeaient les dernières mouches de la saison, Olivon en tablier de jute (le tablier du défunt, pensait Grange : la cabaretière était une veuve un peu grasse, mais encore agréablement souriante) attablé devant le journal du matin …[626]

Bien plus, l'itinéraire de Grange se termine dans le lit de Mona, qui a abrité leurs amours et qui sert d'ultime refuge à Grange, lorsque, autour de lui, « la vie retombait à ce silence

---

[619] Brigitte Hatat, *art.cit.*, p. 29.
[620] Je souligne l'expression qui me semble pouvoir s'entendre aussi au sens figuré : ce lieutenant n'a en effet aucune aspiration à l'héroïsme ; le lieutenant n'est par non plutôt héros épique par essence.
[621] *Un Balcon en forêt*, p. 82.
[622] *Ibid.*, p. 135 : « Alors c'est non, reprit Grange. Il fit de la pointe des doigts un geste qui balayait. –Décidément ? –Décidément » ; puis, p. 138-139 : « Pourquoi voulez-vous rester ici ? reprit Varin brusquement (…) Je ne déteste pas faire la guerre avec des gens qui ont choisi leur façon de déserter ».
[623] Isabelle-Rachel Casta, « Julien Gracq à la guerre ! », *Lectures de Julien Gracq*, *art.cit.*, p. 120-121.
[624] Jacques Derrida, *Eperons*, Paris, Flammarion, 2010, cité par Isabelle Husson-Casta, « Signes du féminin dans *Un Beau Ténébreux* », *Julien Gracq 1, une écriture en abyme*, Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 49 :
« Qui s'éloigne, devient transcendante, inaccessible, séduite, agit et montre le chemin à distance — *in die Ferne*, ses voiles flottant au loin, le rêve de mort commence, c'est la femme ».
[625] Dans la dernière page qui laisse au lecteur le soin d'interpréter l'issue du roman, Grange dans une sorte d'analepse se souvient de ce moment, comme si cette présentation avait finalement une valeur plus prédictive que ponctuellement informative, faisant du veuvage de Mona un élément de son essence : « il songea encore un moment à elle ; il revoyait la route sous la pluie où il l'avait rencontrée, où ils avaient tant ri quand elle avait ri : 'je suis veuve' », *Un Balcon en forêt*, p. 252.
[626] *Ibid.*, p. 112.

douceâtre de prairies d'asphodèles, plein du léger froissement du sang contre l'oreille, comme au fond d'un coquillage le bruit de la mer qu'on n'atteindra jamais[627] ».

D'autre part, dans *La Presqu'île*, l'absence pleine d'Irmgard fait affleurer l'idée angoissante de mort dans l'esprit de Simon : « qu'elle ne fût pas là maintenant, tout de suite, c'était comme l'élancement aigu, désespéré, du souvenir d'une morte, comme s'il n'allait plus jamais la revoir »[628]. D'ailleurs, la réminiscence est assimilée à une résurrection [629].

Enfin, le personnage de Heide dans *Au Château d'Argol* associe très intimement féminité et mort. Avant même de la rencontrer, Albert semble vouer à la mort le personnage de Heide et l'énigme qu'elle est encore pour lui en gravant son nom sur la croix d'un cimetière abandonné[630]. Le baiser qu'elle donne à Albert, puis le bain partagé après s'être dévêtus « parmi les tombes[631] » scellent toute l'ambiguïté entre érotisme et désir de mort et la présente comme ambivalente, « froide comme le marbre et brûlante comme le feu[632] ». Le viol de Heide par Herminien scelle leurs deux morts. Enfin, Dolorès, presque toujours absente dans *Un Beau Ténébreux* se présente aux autres personnages comme une femme fatale, associée à Allan sous les traits des « amants de Montmorency » : elle qui hante le roman va « figurer la fascination de la beauté dans la mort, la tentation de la mort dans la beauté[633] ».

b. Le mutisme de la sans-nom.

Le personnage féminin incarne donc bien cette Kéré, versant Autre de la mort dans l'imaginaire grec, qui se distingue de la troisième sœur des Moires, Atropos, plus souvent représentée sous les traits d'une vieille femme qui file et qui, semble-t-il, est aussi présente dans *Un beau Ténébreux :* c'est Henri qui fait la rencontre glaçante, de retour de son errance nocturne en automobile :

> Une femme, vieille et morne, tricotait, l'air absent, derrière le comptoir vide.
>
> La longue salle sordide était déserte. Un commutateur claqua, et l'arrière-salle plongea d'un coup dans les ténèbres. L'œil d'Henri fouillait machinalement cette pénombre soudain dérobée, où des bouteilles, des verres luisaient vaguement. A demi étendu sur la banquette, cette face inerte et morne le fascinait comme celle

[627] *Un Balcon en forêt,* p. 253. L'allusion aux prairies d'asphodèles tout comme un peu plus loin le commentaire « il se demanda ce qu'Olivon et Hervouët avaient payé avec cette monnaie funèbre », *ibid.*, fait référence à la représentation gréco-romaine des Enfers.
[628] « La Presqu'île », p. 74.
[629] *Ibid.*, p. 126 : « une poussée d désir le traversa, et d'un seul coup la ressuscita contre lui toute ».
[630] *Au Château d'Argol,* p. 50.
[631] *Ibid.*, p. 88.
[632] *Ibid.*, p. 64.
[633] Bernild Boie, notice d'*Un beau Ténébreux, O.C. I,* p. 1169.

> d'un juge. « Comment lui demander où je me trouve ? C'est *ma perte* », se répétait-il stupidement.
>
> La femme se leva, toujours tricotant, sans quitter des yeux son ouvrage, et vint vers lui. Soudain une main glacée en une seconde se plaqua à sa peau tout entière, la table vint à lui d'un mouvement brusque – il s'évanouit[634].

Certains personnages féminins partagent avec le modèle grec trois particularités importantes : la beauté, le mutisme et l'anonymat. C'est le cas des femmes de « La Route » et du « Roi Cophetua ». Les femmes de la Route n'ont pas de nom ni d'individualité, elles sont comme réduites à l'état de « silhouettes noires et fragiles[635] », toujours évoquées au pluriel et souvent avec le pronom personnel « elles », comme réduites à leur féminité et à leur beauté :

> Presque toutes étaient belles, d'une beauté drue et un peu lourde ; elles ressemblaient à ces filles de paysans, aux yeux hardis dans la nuit tombante, qu'on voit monter à cru les chevaux revenant de l'abreuvoir[636].

Souvent assimilées à des animaux[637], elles semblent *in-fantes*, mutiques[638] ou peu prolixes[639], elles qui sont qualifiées de « taciturnes petits compagnons de voyage[640] ». Le narrateur-personnage souligne aussi la gravité et l'étrangeté[641] qui se dégagent d'elles et qui contaminent le rapport des hommes à ces femmes somme toutes bien mortifères. Si elles figurent le désir sexuel, elles semblent tout autant avoir parti lié avec la mort, elles qui semblent comme effacées, émanant d'une route aporétique et en forme d'impasse[642], et que le narrateur-personnage lit comme un signe de leur disparition[643].

---

[634] *Un beau Ténébreux*, p. 239.
[635] Brigitte Hatat, *art.cit.*, p. 26.
[636] « La Route », p. 28.
[637] Leur démarche est qualifiée de « sautillement d'oiselet boiteux », p.26 ; leur confiance est comparée à celle d'une « bête douce qui essaie de lire sur le visage de son maître », p. 29. Leur lien à la route inspire la métaphore marine : « on pensait quelquefois à ces oiseaux de mer qui se balancent un moment sous le vent des navires », « La Route », p. 27-28.
[638] « elles se tenaient par le doigt sans rien dire », *ibid.*, p. 26.
[639] « Elles parlaient peu – ne craignaient pas – étaient de sages et subtil conseil pour les dangers de la route », *ibid.*, p. 28.
[640] « La Route », p.28. Taciturne, de taciturnus, signifie « qui par nature parle peu, reste silencieux ».
[641] « Je me souviens de leurs yeux graves et de leur visage étrangement haussé vers le baiser comme vers quelque chose qui l'eût éclairé », « La Route », p. 31.
[642] Christelle Defaye, « L'étrange – l'inquiétante route « gracquienne : une (im)possible voie(x) », *Modernités 35, Apories, paradoxes et autocontradictions. La littérature et l'impossible*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, p. 213-231.
[643] « Sans doute errent-elles encore auprès de la Route coupée où il ne passe plus personne, ces bacchantes inapaisées dont le désir essayait de balbutier une autre langue –moitié courtisanes, moitié sibylles- inaptes pour jamais qu'elles sont devenues à composer avec la vie banale, leur grand œil fier et triste comme un puits tari sur le chemin désert – portant le regret et le veuvage de cette petite société de femmes … », « La Route », p. 31.

Cette affinité entre la mort et la femme se retrouve dans « Le Roi Cophetua ». Comme dans « La Route », la femme dans ce récit est une « sans nom »[644] et c'est même cet anonymat qui semble être l'essence de sa féminité. Pour ainsi dire réduite à une existence minimale, presque fantomatique, elle est tout d'abord présentée comme une « silhouette » :

> Le mouvement de la silhouette que j'avais devant moi – l'un de ses pieds touchant le sol à peine par sa pointe – avait quelque chose à la fois de vif et d'indéfinissablement suspendu, comme si un instantané l'avait surprise[645].

C'est la synecdoque qui permet ensuite de la désigner, tantôt comme « pas vivant[646] », tantôt comme « masse lourde de cheveux noirs[647] », ou encore l'usage de la périphrase « la femme qui m'avait introduit ». A cet anonymat s'ajoute son silence et sa discrétion et sa « docilité hautaine[648] ». Elle est surtout mutique pendant le rapport sexuel : « De toute cette nuit, nous n'échangeâmes pas une parole[649] ». Quand elle n'est pas absente, invisible[650], elle se déplace « le pied suspendu », glissant « sur la moquette de ce mouvement silencieux qu'elle avait »[651]. Seuls les mots qui relèvent de la nécessité de son étrange rituel/service sont prononcés, mais d'une « voix sans timbre[652] » ou encore « basse et monocorde[653] ». Ce mutisme de la « sans nom » aboutit dans l'esprit du narrateur-personnage et du lecteur à amplifier le mystère et l'énigme qui caractérisent ce personnage féminin. Le personnage masculin doute de son identité, justement parce qu'elle ne peut pas être semblable à elle-même, mais s'avère toujours changeante et autre : « je restai quelques secondes avant de reconnaître la femme qui m'avait introduit[654] ». La contradiction, le contraste et l'altérité se révèlent dans ses faits et gestes : « Le ton, qui était celui d'une femme de chambre dans son service, s'accordait mal avec le geste

---

[644] Brigitte Hatat rappelle dans son article qu'il faut voir dans cet anonymat la preuve que le rapport sexuel (la femme) et la mort sont deux impossibles : « pour l'une comme pour l'autre, il n'y a pas le signifiant qui pourrait les représenter dans l'inconscient », *art.cit.*, p. 27.
[645]« Le Roi Cophetua », p. 197.
[646] *Ibid*., p.198.
[647] *Ibid.*, p. 207-208 : « Je songeais à cette masse lourde de cheveux noirs qui vivait quelque part épaissement dans la maison enténébrée ».
[648] *Ibid*., p. 243.
[649] *Ibid.*, p. 242.
[650] Les allusions à sa présence-absence sont nombreuses et soulignent la solitude d narrateur-personnage : « « Je ne m'étonnais plus que distraitement de l'abandon où on me laissait », p. 207. « Lorsque j'avançai le flambeau en tendant le bras au-delà du seuil de la pièce, je crus d'abord qu'il n'y avait personne. (…) Puis, quand la lumière des bougies éclaira l'intérieur, je distinguai en face de moi une étagère d'où montait le tic-tac d'un réveil, une corbeille à ouvrage posée sur un guéridon d'osier, et tout au bout de la table, assise et immobile, j'aperçus la femme qui m'avait introduit », *ibid*., p. 209.
[651] *Ibid.*, p. 225. On pense évidemment à la Gradiva de Jensen, dont il sera question dans la troisième partie de cette étude, à l'instar d'Anne-Yvonne Julien dans , « Jeux de référence croisées dans 'Le Roi Cophetua' », *Julien Gracq 5 : « les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 223-239..
[652] *Ibid*., p. 206.
[653]*Ibid.*, p. 212.
[654] « Le Roi Cophetua », p. 205.

étrange du bras élevant le flambeau[655] ». La question de son identité semble au cœur de la nouvelle : « Qui était cette femme ? Dans le clavier très sommaire dont nous disposons pour classer une femme de rencontre, son comportement avec moi ne venait éveiller aucune touche précise[656] ». Ce personnage incarne l'altérité absolue, « 'une femme', — c'est-à-dire une question, une énigme pure[657] ».

Car à mieux y regarder, il s'agit moins de la résolution du mystère que de son amplification, de son épaississement. La fonction du personnage — servante ou maîtresse — n'est jamais vraiment tranchée ; au contraire, son ambiguïté ne cesse de se renforcer, en particulier grâce à la fonction oxymorique de la servante-maîtresse, dont le caractère insaisissable est renforcé par l'emploi de l'italique :

> La déférence impersonnelle des mots, la manière qu'elle avait de n'apparaître que pour les besoins du service, faisaient penser à une simple femme de chambre, mais non cette façon si directe, si peu conventionnelle et presque indiscrète, d'exister soudain toute pour vous. Une parente éloignée qui fût venue tenir la maison eût parlé de façon plus libre désigné Nueil par son prénom. L'idée convenue de la *servante-maîtresse* flotta dans mon imagination[658].

Le glissement de l'esprit du personnage masculin vers le souvenir du tableau de Goya « *la mala noche* » et la description du tableau inspiré de Burne-Jones et de Shakespeare « *When King Cophetua loved the beggar maid* »[659] rend plus complexe son identité par l'épaisseur des références culturelles à laquelle elle renvoie, à travers les brumes mémorielles du narrateur. Elle est bien femme, c'est-à-dire un irreprésentable, un indécidable autant liée à la tension sexuelle qu'à la représentation de la mort. L'évocation du tableau opère d'ailleurs une sorte de mise en abyme de ce mutisme féminin autant que de l'irreprésentable, dans toute son ambiguïté entre tension sexuelle et tension mortifère :

> Il semblait difficile de se taire au point où se taisaient ces deux silhouettes paralysées. Une tension que je localisais mal flottait autour de la scène

---

[655] *Ibid.*
[656] *Ibid.*, p. 198.
[656] *Ibid.*, p. 207-208 : « Je songeais à cette masse lourde de cheveux noirs qui vivait quelque part épaissement dans la maison enténébrée ».
[656] Les allusions à sa présence-absence sont nombreuses et soulignent la solitude d narrateur-personnage : « « Je ne m'étonnais plus que distraitement de l'abandon où on me laissait », *ibid.*, p. 207. « Lorsque j'avançai le flambeau en tendant le bras au-delà du seuil de la pièce, je crus d'abord qu'il n'y avait personne. (…) Puis, quand la lumière des bougies éclaira l'intérieur, je distinguai en face de moi une étagère d'où montait le tic-tac d'un réveil, une corbeille à ouvrage posée sur un guéridon d'osier, et tout au bout de la table, assise et immobile, j'aperçus la femme qui m'avait introduit », *ibid*., p. 209.
[656] *Ibid.*, p. 212.
[657] *Ibid.*, p. 238.
[658] *Ibid.*, p. 212-213.
[659] « Le Roi Cophetua », p. 224.

> inexplicable : honte et confusion brûlante, panique, qui semblait conjurer autour d'elle la pénombre épaisse du tableau comme une protection –aveu au-delà des mots- reddition ignoble et bienheureuse- acception stupéfiée de l'inconcevable[660].

Ce commentaire du narrateur-personnage sur le tableau de la pièce du dîner semble analyser toute la polysémie de la figuration du roi Cophetua et de la beggar maid et s'appliquer à toute la nouvelle : si le mutisme des personnages, leur paralysie et l'obscurité du tableau connotent la mort, le couple, la panique leur stupéfaction montrent que l'observateur du tableau est confronté à la représentation de deux « sans-nom » de deux signifiés forclos : le désir sexuel et la mort. L'érotisme résiderait dans cette façon de figurer la structure du désir dans l'inconscient : « car La femme, quand elle habille la Chose, fait de cette Chose l'appât phallique à piéger le désir de l'Autre[661] ». La femme figure la mort, et c'est pour cette raison qu'elle est essentiellement énigmatique, parce qu'elle représente la béance du signifiant, manque qui crée le désir de l'Autre chez le personnage masculin. Sylvie Vignes[662] voit en Irmgard, personnage féminin de « La Presqu'île », un exemple de réécriture gracquienne de morte amoureuse : omni-absente, elle représente l'espace vide propice à la projection fantasmatique du personnage masculin, Simon, d'autant qu'elle partage le mutisme de Kère dans la relation amoureuse : Simon constate « le doux étranglement de la gorge derrière la barrière des dents serrées », « quoiqu'elle n'eût jamais là-dessus ouvert la bouche –elle ne parlait jamais- …[663] »

De même, le personnage de la servante-maîtresse, de la femme anonyme de La Fougeraie, mutique, discrète, telle une ombre[664], peut-il être rapproché du motif traditionnel de la morte amoureuse[665], issu du roman noir et des récits fantastiques[666] du XIXème siècle. Le récit ne cesse de jouer sur l'ambiguïté de son rôle : elle est considérée fantasmatiquement comme la servante-maîtresse de Nueil, figure présente-absente de mort ; elle devient la servante-maîtresse du narrateur tout en incarnant pour lui la mort, y compris lors de leur nuit d'amour : le narrateur insiste sur sa passivité : « elle ne faisait aucun mouvement ; elle ne se défendait pas, mais je ne sentais pas la poussée de la peau tiède contre ma bouche[667] ». Le corps

---

[660] *Ibid*.
[661] Brigitte Hatat, *art.cit.*, p. 27.
[662] Sylvie Vignes, « Rêveries et dérives du conducteur solitaire », *Lectures de Julien Gracq*, *art.cit.*, p. 145-146.
[663] *La Presqu'île*, p. 124-125.
[664] « la masse lourde, presque orageuse, des cheveux noirs se perdait dans l'ombre élargie qui se plaquait sur le mur », « Le Roi Cophetua », p. 205. « La silhouette fondit dans le couloir obscur », *ibid*., p. 206.
[665] Je suis sur ce point l'analyse d'Isabelle-Rachel Casta, « Julien Gracq à la guerre !, », *Lectures de Julien Gracq*, *art.cit.*, p. 125-177.
[666]Le motif de la morte amoureuse combine deux figures premières de l'Altérité, amour et mort. On le trouve dès 1819 dans *Lamia* de John Keats. Théophile Gautier publie *La morte amoureuse* en 1836, E ; A. Poe, *Eleonora* en 1841, Villiers de l'Isle-Adam, *Véra* en 1874.
[667] « Le Roi Cophetua », p. 242.

féminin semble sans réaction, comme mort, d'autant que l'image de la noyée est employée deux fois dans le récit : « Un moment, agacé de cette lumière vacillante qui la mêlait aux plis du drap comme une noyée, j'écrasai durement, j'immobilisais son corps contre moi de mes bras rigides, mais ce corps restait sans crispation et sans réponse, détendu, *livré*, sans alerte aucune[668] ».

De plus, la propriété de La Fougeraie dont le personnage féminin est une sorte de prolongement ou d'émanation[669], peut à divers égards faire penser à un tombeau, par son obscurité, son silence, son isolement, son atmosphère glaciale[670], « endeuillée[671] », son nom « là fou j'errais ». D'ailleurs, la description du lieu à la descente du train est saturée de connotations mortifères qui évoquent une descente aux Enfers :

> La solitude des villas *enterrées* sous les branches était si complète que mon pas malgré moi se faisait plus léger et plus long ; il me semblait que je venais *au fond de cette cavée perdue* dans les feuilles éveiller je ne sais quoi d*'enseveli*[672].

Le récit a été interprété comme une sorte de rite initiatique, une réécriture de la catabase orphique[673]. Dominique Rabaté lit l'itinéraire du héros comme une initiation par une femme mystérieuse assimilable à bien des titres à Eurydice au « sentiment d'être au monde[674] » et à « une version allégée du pathétique de la perte[675] » et du deuil. On peut poursuivre cette interprétation en ajoutant que l'initiation est aussi d'ordre érotique, puisque la tension suscitée par l'omniprésence du deuil et de la mort dans le récit est reversée dans le désir de l'Autre : cette catabase orphique[676] est pour ainsi dire à l'origine de l'érotisation du rapport entre les personnages. D'ailleurs, tous ces signes de mort convergent vers la nuit d'amour et s'y résorbent pour ainsi dire[677].

---

[668] *Ibid.*, p. 243.
[669] L'hypallage et la personnification de la maison concourent à donner cette impression tout au long de la lecture. Dominique Rabaté étudie l'exemple de l'adjectif « songeuse », à la fois employé pour qualifier la maison (p. 203) et pour caractériser le mouvement du bras du personnage féminin (p. 205), dans son article « Profil perdu. Perte et consentement dans « Le Roi Cophetua », *Julien Gracq 5, art.cit.*, p. 243.
[670] « La salle où j'avais dîné était retournée à son ordre frigide », « Le Roi Cophetua », p. 235.
[671] *Ibid.*, p. 206.
[672] *Ibid.*, p.195. Nous soulignons.
[673] Cette résonnance est inscrite dans le texte même : « Je songeais qu'on pouvait suivre Orphée très loin, dans le sombre royaume, tant qu'il ne se retournait pas. Elle ne se retournait pas. Je l'avais suivie. Encore maintenant je la suivais presque, protégé de tout faux pas tant que je mettais les miens dans les siens l'un après l'autre – étrangement pris en charge, étrangement charmé », *ibid.*, p. 249.
[674] Dominique Rabaté, « Profil perdu. Perte et consentement dans ' Le Roi Cophetua' », *Julien Gracq 5, art.cit.*, p. 252.
[675] *Ibid.*, p.253.
[676] C'est aussi la lecture qu'en fait Hervé Menou dans « Ombre et lumière dans le Roi Cophetua », *op.cit.*, p. 105-119.
[677] Isabelle-Rachel Casta remarque qu' « on se rend bientôt compte que tous les adjectifs à connotation négative, macabre, du commencement vont se convertir, après la nuit d'amour, en apaisement, rayonnement et espoir et appétit de vivre », « Julien Gracq à la guerre ! », *Lectures de Julien Gracq, art.cit.*, p. 126.

2. De Kère à Chaos : béance originelle, indistinction, confusion, informe.

L'immatérialité, l'inconsistance du personnage féminin s'avèrent aussi constitutives de son essence, comme en témoignent les nombreuses occurrences des substantifs « silhouette » et « profil perdu ». Dans « Le Roi Cophetua », la corporéité de la femme anonyme semble tout aussi douteuse et énigmatique que son identité : même si le narrateur-personnage la sait présente, elle est essentiellement absente et lorsqu'elle se trouve dans la même pièce que lui, elle semble faite de la même matière que l'obscurité au point de s'y fondre[678] ou d'en émaner, de se caractériser par son indistinction :

> Mais même en cet instant d'attente et de tension pure, où je ne m'appartenais qu'à peine, je fus frappé de tout ce que cette silhouette qui n'avait bougé pour moi que sur un fond constamment obscur conservait encore d'extraordinairement *indistinct*. Elle semblait tenir à la ténèbre dont elle était sortie par une attache nourricière qui l'irriguait toute ; le flot répandu des cheveux noirs, l'ombre qui mangeait le contour de la joue, le vêtement sombre en cet instant encore sortaient moins de la nuit qu'ils ne la prolongeaient[679].

Cette assimilation de la femme à la nuit la rapproche de l'indistinction originelle du chaos. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, Kère est enfant de la Nuit au même titre que le Destin et la Mort. D'ailleurs, Jean-Louis Leutrat [680] attribue à la féminité les caractéristiques de la nuit : obscurité, mystère, inconnu, mort et l'oppose au personnage masculin, solaire, quand Michel Guiomar fait de la femme un « intersigne de mort[681] ».

De plus, ce corps est rarement évoqué comme une entité absolue, complète. Il est souvent réduit à un pied, voire à un pas, à un mouvement, ce qui renforce l'impression d'évanescence qui se dégage de ces allusions à une sorte de fantôme, et ce, dès la première rencontre : « Le mouvement de la silhouette que j'avais devant moi – l'un de ses pieds touchant le sol à peine de sa pointe- avait quelque chose à la fois de vif et d'indéfinissablement suspendu, comme si un instantané l'avait surprise[682] ». Elle se réduit souvent aussi à son bras, porteur de flambeau auquel il s'assimile. La femme se fait flamme, par transsubstantiation, et comme si elle était plus une projection du désir masculin qu'un être véritable et incarné, « le geste étrange du bras élevant le flambeau[683] ». Elle est enfin réduite, au seuil de la scène sexuelle, à une

[678] « La silhouette fondit dans le couloir obscur », « Le Roi Cophetua », p. 206.
[679] *Ibid*., p. 239.
[680] Jean-Louis Leutrat, « La reine du jardin », *Julien Gracq, art.cit*., p. 295.
[681] Michel Guiomar, « Images et masques du Désir dans l'œuvre de Julien Gracq », *Cahiers de l'Herne*, n°20, 1972, Paris, réed. Livre de poche, collection « Biblio essais », 1987, p. 316.
[682] « Le Roi Cophetua », p. 197.
[683] *Ibid.*, p. 205.

indétermination plus grande encore, à quelque chose « d'extraordinairement i*ndistinct* », un mouvement, un silence, une ondulation : une femme, c'est-à-dire

> rien d'autre que cette houle silencieuse et crêtée qui glissait et envahissait par instants les pièces et les couloirs ; entre mille autres, il me semblait que je l'aurais reconnue à la manière dont seulement au long de sa marche ondulait sur le mur la lumière des bougies, comme si elle eut été portée sur un flot[684].

Dans « La Presqu'île », l'absence d'Irmgard paraît même, à certains moments euphoriques de l'itinéraire de Simon, plus satisfaisante à Simon que sa présence ; le fantasme et le souvenir d'Irmgard, plus malléables, espaces de projection et de vacance, comblent son attente en la nourrissant, au point d'opérer une sorte de transsubstantiation, de l'ordre du comble : son absence signe davantage sa vie que sa présence :

> Irmgard était déjà là –mieux que présente, disponible – puisqu'il allait pouvoir peupler à l'aise, loin d'elle, son après-midi de tout un affairement précurseur, border partout et de si près son absence qu'elle en deviendrait plus vivante qu'elle[685]

3. Féminité, ambiguïté : incarnation de la pulsion de mort.

Accessible, mais pas-toute, Mona est ombrée[686] d'une menace contenue dans le motif de la piqûre[687], comme si la rencontre avec Grange était placée sous le signe d'Eros ou de Cupidon. D'ailleurs, si Grange se sent « un peu piqué[688] » du comportement de Mona à son égard lorsqu'il la suit dans la forêt ; c'est que Mona se révèle avoir un certain piquant, - notamment lorsqu'elle invite Grange à se chauffer « en le tirant par la main devant la flambée d'épines[689] » ou qu'elle apparaît coiffant Julia, « la bouche pleine d'épingles[690] ». Mais Thanatos/Polemos semble en être le revers : en voyant « la taille si mince dans son blouson étroit, avec une ombre de malaise ; il pensait à ces guêpes qui savent d'instinct la piqûre qui peut paralyser ». Par association d'idées, la taille de guêpe de Mona lui fait peut-être penser à la fois à la guêpière et à un guêpier d'une autre nature, celui de la guerre, désigné par deux images voisines du séjour à la maison forte, qui revient pour Grange à « être fait comme un

---

[684] *Ibid.*, p. 238-239.
[685] *La Presqu'île*, p. 50.
[686] Le personnage est d'ailleurs, comme toutes les femmes gracquiennes, associée à l'ombre et à la lumière : « quand ils s'engagèrent sur la route étroite des Falizes, la nuit sembla s'abattre d'un coup avec l'ombre des arbres », *Un Balcon en forêt*, p. 60 ; « quand Mona s'éveillait, avec cette manière instantanée qu'elle avait de passer de la lumière à l'ombre… », *Un Balcon en forêt*, p. 85.
[687] Jean-Louis Leutrat l'étudie dans « Traversée d'un livre : les métaphores et leurs modulations », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 53.
[688] *Un Balcon en forêt*, p. 54.
[689] *Ibid.*, p. 64.
[690] *Ibid.*, p. 65.

rat[691] ». D'ailleurs, une part de l'angoisse que Mona suscite chez Grange est liée à la capacité de prescience qu'il devine en cette « sibylle-enfant[692] », qui fait signe du côté de la mort[693], malgré toute son aptitude de bonheur. La femme gracquienne est donc ravissante : à la fois beauté renversante, dotée d'un « pouvoir de happement », elle capable de ravir l'homme à lui –même, de l'emporter vers un inconnu inquiétant et menaçant son intégrité. Le rapport sexuel est la cristallisation de ce pouvoir de ravissement du féminin.

B. Le rapport sexuel : une expérience existentielle angoissante.

1. Perception du corps désiré : importance de la pulsion scopique.

a. La silhouette.

Le regard est particulièrement porteur de désir érotique, dans la mesure où il constitue une sorte de premier effleurement sans contact, sans risque. Le corps féminin est d'abord perçu visuellement, mais aussi avec tous les sens, qui signifient au personnage masculin sa densité symbolique et son essentielle altérité : vu de loin, comme une forme, un espace d'étrangeté et d'inconnaissable dans l'espace du paysage, il est perçu en entier, mais comme « silhouette[694] », comme si, tout en étant appréhendé, il échappait aussi en grande partie au regard et à la compréhension. Autant dire que la description de la femme est essentiellement esthétisée, si l'on s'en tient à la définition du substantif « silhouette[695] », « forme qui se profile en noir sur un fond clair » ; cette approche convient essentiellement à la femme du « Roi Cophetua », qu'il s'agisse de la femme anonyme qui accueille le narrateur, identifiée ensuite à la servante maîtresse en référence au tableau *King Cophetua and the beggar maid*, ou des deux figures complémentaires de « la *mala noche* » représentées dans la gravure de Goya dont se souvient le narrateur. Cette dénotation esthétique du mot « silhouette » implique aussi le sens de « profil perdu » que l'on retrouve à maintes reprises dans le texte gracquien – parfois en association,

[691] Il s'agit du constat du lieutenant accueilli par Grange à la maison forte : « Cette machinette qu'on vous a louée en forêt, savez-vous comment j'appelle ça ? Sans vouloir vous vexer, j'appelle ça un piège à cons. Vous serez fait là-dedans comme un rat », *Ibid.*, p. 82.
[692] *Un Balcon en forêt*, p. 121.
[693] « Et quand il lui demandait à quoi elle pensait : - Je ne sais pas. A la mort…Quelquefois elle roulait la tête sur son épaule, et quelques secondes elle faisait contre lui ses sanglots pressés, si étranges, brusques comme une pluie d'avril », *Un Balcon en forêt*, p. 121.
[694] On relève 86 occurrences du substantif « silhouette » dans les fictions gracquiennes ; dont 24 concernent une femme. C'est « Le Roi Cophetua » qui contient le plus d'occurrences associées à la figure féminine (14).
[695]D'après le *Grand Robert de la Langue française*, silhouette : 1. Vx. Profil, portrait à la silhouette, et, absolt, silhouette ; 2. Ombre projetée dessinant nettement un contour ; 3. Forme qui se profile* en noir sur un fond clair ; 4. Allure ou ligne générale (d'un corps humain) telle qu'elle apparaît ou se trouve figurée sommairement ; 5. Petit rôle, en général muet, au cinéma ou au théâtre.

comme dans « Le Roi Cophetua », « la silhouette entra de profil[696] » –, la silhouette pouvant aussi signifier un « portrait de profil exécuté en suivant l'ombre projetée par un visage ».

La femme-silhouette est toujours ombrée de mystère : elle est « cette silhouette droite contre la lumière, et qui se laissait détailler si difficilement ; rien qu'un profil perdu qui fuyait vers la pénombre du couloir, le contour mat d'une joue sortant à peine de la masse des cheveux lourds[697] ». Ainsi le motif de la silhouette insiste-t-il sur la nature de « pas toute » de la féminité : elle est tantôt « l'apparition inattendue[698] », sorte d'altérité, d'envers de soi, un peu déstabilisant pour le personnage masculin, tantôt un être impossible à cerner. Les femmes de « La Route » ou encore Mona dans *Un Balcon en forêt*, vues de loin, jettent le trouble dans l'esprit de celui qui les voit, au point que leur image saute[699] ou qu'au contraire elle se caractérise par une fixité hiératique et intimidante. Comme les femmes de « La Route » accrochent le regard du narrateur de dos avec « leur sautillement d'oiselet », c'est par son sautillement que Mona attire l'œil de Grange : « il y avait dans sa démarche quelque chose qui l'intriguait[700] ». Elle est une sorte de pointillé, comme si le mouvement imprimé à sa démarche provenait du plus profond de son être, de son essence de « jeune bête au bois[701] », d'une forme de sauvagerie, d'ensauvagement propre à sa féminité : « Tantôt elle sautait une flaque à pieds joints, tantôt elle s'arrêtait au bord du chemin pour casser une branche – […] puis elle repartait à cloche-pied en poussant un caillou, et courait l'espace de quelques pas en faisant rejaillir l'eau des flaques[702] ». Même ces premières paroles « sautent » dans une sorte de bégaiement qui semble reproduire la démarche : « - C'est m-mouillé, votre forêt, ooh là là [703] ». Le trouble causé par la vue de Vanessa est d'un tout autre ordre. Si Mona semble insaisissable par le trouble que provoque sa mouvance émouvante, c'est la « fixité de statue »[704] qui fait tout le pouvoir de séduction de Vanessa lorsqu'Aldo la voit pour la première fois : elle est la « *reine du jardin*[705] » Selvaggi, « elle faisait tomber sur ce jardin […] la solennité soudaine que prend un paysage sous le regard d'un banni ». Le personnage féminin du « Roi Cophetua » semble

[696] « Le Roi Cophetua », p. 238.
[697] *Ibid.*, p. 232.
[698] « Je descendais déjà les dernières marches de mon belvédère préféré quand une apparition inattendue m'arrêta, dépoté et embarrassé : à l'endroit exact où je m'accoudais d'habitude à la balustrade se tenait une femme », *Le Rivage des Syrtes*, p. 50-51.
[699] « A chaque réplique, à chaque mouvement des épaules et de la tête, l'idée qu'il se faisait d'elle *sautait* incroyablement », *Un Balcon en forêt*, p. 57.
[700] *Ibid*, p. 53.
[701] *Ibid.*, p. 54.
[702] *Ibid.*, p. 53.
[703] *Ibid.*, p. 55.
[704] *Le Rivage des Syrtes*, p. 51.
[705] *Ibid.* ; expression reprise par Jean-Louis Leutrat comme titre pour son étude du personnage de Vanessa.

faire la synthèse de ces deux silhouettes, elle qui se subsume tout à la fois dans le mouvement de son pas, le trouble de la flamme, et sa fixité de lampadophore.

b. La nudité érotisée : du blason à la fétichisation du corps.

Selon Octavio Paz[706], « la rencontre érotique commence avec la vision du corps désiré. Vêtu ou dénudé, le corps est une présence, une forme qui, un instant, est toutes les formes du monde ». Le trouble qui en résulte conduit le personnage à focaliser son regard sur les parties du corps particulièrement porteuses de cette identité féminine. Partielle, elle ne se saisit pas toute, comme s'il était impossible d'en faire le tour, de la posséder toute : toujours la femme est tournée vers un point de fuite.

Tout un fétichisme du corps se met en place : les pieds et les pas l'associent à un rythme, une démarche, découlent de l'impression générale de la silhouette. Ils connotent la légèreté de la jeunesse de Mona, la gravité cérémoniale de la femme de La Fougeraie, scandée par l'élévation du bras nu lampadophore ; les cheveux – souvent « ensauvagés » –, la bouche, donnent accès la sensualité féminine, à sa sauvagerie, – les bouches mordillent – : « elles allaient tête nue et les cheveux libres, une lourde crinière chaude qui leur tombaient jusqu'aux reins, pleines d'épines et d'odeurs sauvages[707] », la nuque rasée, sorte de comble de la nudité pour Simon. Les yeux ourlés ou soulignés de khôl, les épaules, les hanches, les seins, la taille serrée cristallisent le désir masculin dans la proximité physique de l'effleurement ou dans la promesse d'une intimité plus grande. Le désir masculin provoque aussi souvent le rajeunissement du personnage féminin : « il verrait seulement ses narines s'ouvrir et battre dans l'odeur sauvage, et, si jeune pourtant, elle lui semblerait d'un coup rajeunir[708] ».

Souvent la description érotisée contribue à faire disparaître la femme, à dissoudre son corps dans sa naturalité, sa singularité de sujet dans l'anonymat que permet la synecdoque[709], accentuant l'impression de perte au seuil même de la relation. Le corps féminin est une sorte de corps-monde et c'est à ce titre essentiellement qu'il est source de désir. Etreindre un corps féminin, c'est entrer en contact avec le monde par une sensorialité qui emprunte ses codes à la

---

[706] Octavio Paz, *La Flamme double, op.cit.,* p. 187.
[707] « La Route », p. 27.
[708] *La Presqu'île,* p. 99-100.
[709] Michel Murat fait l'analyse de cette disparition du sujet par réduction synecdochique dans *Le Rivage des Syrtes. Etude de style I, Le Roman des noms propres, op.cit.,* p. 46-47 : « Dans le texte de Gracq, la disparition du sujet dans l'anonymat est à la fois la condition et l'effet d'une focalisation intense sur un attribut ou un fragment du corps ; des synecdoques particularisantes font saillir, en noyant le reste dans l'ombre, la voix du prédicateur, les yeux de la femme aperçue à la fête, la croupe de la mendiante fouettée par Belsenza. […] En un sens, il y a bien synecdoque, mais non trope : la partie a absorbé le tout, elle est le tout. Comme le manifestent de manière extrême, mais exemplaire, ces « deux bras », seul vestige d'un vraisemblable partenaire masculin de la jeune femme de la fête, des attributs erratiques et devenus autonomes surnagent pour témoigner d'un naufrage du sujet ».

pensée phénoménologique de Gaston Bachelard. Le corps féminin se parcourt et se connaît sensuellement : il est tour à tour lourd, doux, lourd, chaud, frais, mouillé, dénoué, obscur. Le corps est une sorte de prolongement naturel du paysage et inversement. Il est aussi souvent animalisé, érotisé par un retour à une forme de « sauvagerie ». Tout un pan de l'érotique gracquienne est donc moins culturel que naturel.

Mais la femme est, comme le monde, insaisissable, toute. Souvent la description érotisée contribue à faire disparaître la femme, à dissoudre son corps dans sa naturalité, accentuant l'impression de perte au seuil même de la relation. Comme frappée par le tabou du toucher, la femme sexualisée se dissout au contact de l'homme et ce, y compris dans la description : Michel Murat fait l'analyse de la description de la femme de la fête et montre comment elle se construit autour d'un indicible[710] : ce n'est pas véritablement la femme qui est décrite, mais plutôt sa disparition, sa dissémination analogique.

c. La féminité vue de près : un corps-monde.

La critique gracquienne présente essentiellement la femme gracquienne comme un personnage médiateur entre l'homme et la nature. Difficile de savoir, en effet, avec certitude si les femmes émanent du paysage ou si le paysage absorbe les caractéristiques féminines dans les fictions gracquiennes. Cette espèce de porosité, d'aptitude à l'échange, de la féminité est particulièrement manifeste chez Mona, émanation de la forêt, et Vanessa, « la reine du jardin »[711].

Mona[712], dont le nom semble être le signe de sa capacité unificatrice[713], est associée à tous les ordres naturels[714] : végétal, animal, minéral, aquatique[715]. Elle semble surgir du centre d'une toile métaphorique qui innerve ensuite tout l'espace diégétique, ce qui fait d'elle, d'après Michèle Monballin[716], « une sorte de figure dupliquée de cette forêt à l'origine de l'expérience

[710] « La femme entrevue par Aldo à la fête de Vanessa représente l'étape ultime de cette dissolution des personnages. La focalisation la plus forte et la plus restrictive : réduction aux fragments successifs d'un corps sexualisé dont l'énumération « en blason » fournit l'armature de la description, va de pair en effet avec une dissémination maximale des prédicats. La description se construit ici contre toute représentation de son objet », Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Etude de style I, Le Roman des noms propres*, *op.cit*., p. 51.
[711] L'expression est de Jean-Louis Leutrat, « la reine du jardin », *Julien Gracq, Cahier de L'Herne, art. cit*., p. 282.
[712] Du grec, *monos*, un seul. Bruno Tritsmans la rapproche de la monade leibnizienne, « Livres de pierre, livres de brume. Des falaises de marbre au Balcon en forêt ». *Lectures de Julien Gracq, art.cit*., p. 87.
[713] Elle participerait en cela à la représentation de la fonction phallique, c'est-à-dire de ce qui fait lien.
[714] Bruno Tristmans, au détour de son analyse du palimpseste Jünger/Gracq autour du motif minéral et de la falaise, rappelle que Mona porte les principaux signes de la poétique gracquienne, « Livres de pierre, livres de brume. Des falaises de marbre au Balcon en forêt ». *Lectures de Julien Gracq, art.cit*., p. 87.
[715] Je m'appuie sur l'analyse de Jean-Louis Leutrat dans un article consacrée au *Balcon en forêt* : « Traversée d'un livre : les métaphores et leurs modulations », *Lectures de Julien Gracq, art.cit*., p. 54-55.
[716] Michèle Monballin, « Relecture des premières pages d'*Un Balcon en forêt* », *Lectures de Julien Gracq, op.cit*., p. 73, note 10.

que fait Grange d'une relation particulière au monde et à soi ».Surgie de la forêt, elle est à la fois « fille de la pluie[717] », « encore à demi-fondue dans le rideau de pluie, une silhouette qui trébuchait sur les cailloux entre les flaques », mais surtout être sylvestre, « une fadette – une petite sorcière de la forêt[718] », que Grange se réjouit, bien après leur rencontre, d'avoir « trouvée dans les bois[719] ». Cette origine, au moins aux yeux de Grange, justifie à elle seule les comparaisons végétales et animales qui semblent en découler. Elle se végétalise pendant l'amour : « des heures entières, baignés dans le soleil jaune qui faisait remuer doucement sur le mur une résille de branches, elle vivait le long de lui comme un petit espalier[720] », au point d'apparaître, en larmes, aux yeux de Grange venu la congédier « comme un jeune arbre […] poisseux de sa sève[721] ». Ce motif végétal se déploie dans la description des cheveux de Mona avec les métaphores « la paille douce des cheveux blonds[722] », « les cheveux couleur de seigle[723] » et de ses gestes, associés au motif de la plante.

De même, son agilité et sa vitalité l'animalisent, d'abord en son milieu –elle apparaît tour à tour en « jeune bête au bois[724] », « faon[725] », « oiseau sur la branche[726] », « poulain dans une prairie[727] », « chevrette qu'on a liée par les quatre pieds[728] » ; face à Grange, elle adopte même la « secousse affolée de gibier dans le piège[729] ». Sa jeunesse l'assimile à « un chaton[730] », « un jeune chien[731] ». Le bestiaire s'enrichit d'une touche d'exotisme qui fait surgir son étrangeté et son charme au « perroquet sur son arbre […] –toujours accrochée d'une des pattes et du bec[732] ».

Autant dire que Mona incarne le monde dont elle émane, d'autant que ces références s'entremêlent à d'autres qui lui donnent des caractéristiques minérales ou liquides. L'image du « petit caillou[733] » est reprise sous la forme du « galet[734] » et associe d'autant plus Mona au

[717] *Un Balcon en forêt*, p. 53.
[718] *Ibid.*, p. 53.
[719] *Ibid.*, p. 117.
[720]*Ibid.*, p. 87.
[721] *Ibid.*, p. 165.
[722] *Ibid.*, p. 55.
[723] *Ibid.*, p. 63.
[724] *Ibid.*, p. 54.
[725] *Ibid.*, p. 56.
[726] *Ibid.*, p. 59.
[727] *Ibid.*, p. 57.
[728] *Ibid.*, p. 164.
[729] *Ibid.*, p. 56.
[730] *Ibid.*, p. 54.
[731] *Ibid.*, p. 55. Ces comparaisons sont déclinées dans le texte : « comme un chat qu'on enlève de terre par la peau du cou », p. 120 ; « à la manière des jeunes chiots », p. 89.
[732] *Ibid.*, p. 89.
[733] *Ibid.*, p. 60.
[734] *Ibid.*, p. 116.

monde qui l'entoure et qui entoure Grange que l'image s'applique à d'autres réalités créant des échos entre elle. Ainsi, Mona respire au rythme du monde jusqu'à s'y confondre, de même le « remue-ménage » peut faire signe du côté de Mona et sa maison, dans une sorte d'échange, qui ouvre Grange au monde :

> Il écoutait seulement tout contre sa hanche le petit souffle long, et par la porte ouverte le grand remue-ménage de mer des Fraitures qui se perdait maintenant dans l'éloignement. Il lui semblait que sa vie s'était décloisonnée …[735]

Elle semble tout aussi liquide que la forêt en plein dégel, elle qui est apparue à Grange comme naissant de l'eau, et adaptée à son milieu « comme une petite barque qui s'abandonne au fil du courant[736] ». La femme n'est jamais loin du fluide, de même que la forêt n'est jamais loin de la mer : « Le grand large des bois qui les cernait arrivait jusqu'à leur oreille porté sur une espèce de musique basse et remuée, un long froissement grave de ressac[737] ».

Pour Grange, posséder Mona revient donc à entrer en communion avec le monde qui l'entoure, comme s'il n'avait accès à ce monde « gorgé d'une profusion tendre » que parce qu'il avait eu accès auparavant à la gorge de Mona et à son corps « lourd et gorgé[738] » :

> Dès qu'ils se taisaient, en fermant les yeux ils entendaient seulement à perte de vue dans la forêt le léger gargouillis du dégel –quelquefois, très loin, un coq tout seul aiguisait le soleil de la matinée : la tête appuyée sur l'épaule de Mona, il sentait le monde venir à lui tout gorgé d'une profusion tendre[739].

D'ailleurs, Mona décline aussi les qualificatifs naturels pour s'adresser à Grange, qui se végétalise à son tour en « pavot », ou s'animalise en « oiseau[740] ». Cette réciprocité tend à montrer que Mona est la médiatrice entre Grange et le monde : posséder Mona, c'est s'ouvrir à un désir plus vaste qui recouvre l'érotisme de leur rapport et l'excède, comme si le rapport amoureux était synecdochique du rapport au monde, comme si Mona blasonnait le monde[741].

---

[735] *Ibid.*, p. 103.
[736] *Ibid.*, p. 96.
[737] *Ibid.*, p. 100.
[738] *Ibid.*, p. 66.
[739] *Ibid.*, p. 120.
[740] *Ibid.*, p. 164. On peut peut-être lire le sourire discrètement ironique de Gracq, qui joue sur les homéotéleutes dans les trois répliques de Mona : « Qu'est-ce qu'il y a, mon pavot ? » ; « Tu es malade, mon oiseau », « Comme tu es sot ! »
[741] D'après Michèle Monballin, « Mona n'a été qu'une médiation vers une disponibilité plus grande à cette expérience d'un rapport au monde ». Elle analyse cette expérience à partir d'un passage qu'elle considère comme « une dévaluation de l'épisode amoureux ou plus précisément de sa place dans une hiérarchie : 'le souvenir de Mona lui traversa la tête avec le parfum des branches de mai : il commençait à comprendre […] ce que sans le savoir elle était venue démuseler dans sa vie : ce besoin de faire sauter une à une les amarres, ce sentiment de délestage et de légèreté profonde qui lui faisait bondir le cœur et qui était celui du lâchez tout' », . Elle se démarque en ce sens de l'analyse de Philippe Berthier, qui envisage, dans une érotique plus large, une « superposition

C'est être au monde intensément : « Où elle était, on le sentait, elle était toute. Quelle densité, se disait-il, prend le moment présent, à son ombre. Avec quelle force de conviction, avec quelle énergie elle est *là* ![742] » Cette naturalisation est paradoxale : elle permet l'incarnation du féminin et en même temps, désexualise le corps.

2. Pénétration et possession : désexualisation du rapport sexuel *via* sa naturalisation.

Dans les œuvres gracquiennes, inutile d'attendre quelconque représentation réaliste de l'expérience sexuelle. La subjectivité masculine du personnage ou du narrateur prend en charge une évocation métaphorique et poétisée de la pénétration. D'ailleurs, le plus souvent les métaphores concernent seulement la représentation du baiser, le rapport sexuel étant implicitement une sorte de prolongement de cette expérience de l'intimité de l'autre.

a. La sexualité comme fusion, fonte.

Qu'il soit superficiel, de l'ordre du regard, de l'effleurement, ou profond, de l'ordre du baiser ou de la pénétration, le rapport sexuel semble essentiellement représenté par deux motifs, celui de la chaleur qui conduit à la fusion, celui de la liquidité qui mène à la fonte. Posséder le corps de l'autre féminin revient souvent à le déposséder de lui-même en le rendant à une sorte d'existence primordiale et de retour à l'inorganique : la représentation du rapport sexuel fait appel à une rêverie sinon bachelardienne, du moins élémentaire. A peine embrassée, la femme semble soustraite à son individualité et à son unité. La distinction dedans-dehors s'efface au profit de l'ouverture ; le pronom personnel fait place à l'indéfini, et à une sorte de totalité générique (« C'était toute une femme »). Les contours-mêmes de son corps s'abolissent au profit de la sensation masculine de chaleur et de liquidité : c'est d'ailleurs la conséquence la plus concrète de sa nature insaisissable. Elle se dissout, fond, s'éparpille[743] dans le plaisir masculin — « et en une seconde elle sembla s'éparpiller et s'alourdir, ne fut plus qu'une pesanteur brûlante et molle, dénouée et toute renversée sur ma bouche[744] », et réciproquement : « il fondit, enveloppé dans une chaleur mouillé, comblante[745] ».

Chaleur et liquidité ramènent virilité et féminité dans le hors-temps cosmogonique et primordial de la fusion et de la fonte ; ces sensations se déclinent dans divers motifs, de

---

métaphorique et imaginaire (et donc communication et confusion érotique) entre la femme et le paysage », « Faire l'amour, faire la guerre », *Roman 20-50, art.cit.*, p. 10.

[742] *Un Balcon en forêt*, p. 59.

[743] *Prose pour l'Etrangère, O.C.* I, p. 1037 : « Sur les pieds nus de laveuse haut troussée, elle s'éparpillait soudain autour de moi comme une blonde meule sous les coups de fourche –comme une souveraine qui dans le génie du cœur improvise une décoration tendre cravatant tour à tour chaque meuble de sa guirlande singulière de lingerie naïve- … »

[744] *Le Rivage des Syrtes*, p. 147.

[745] *Un beau Ténébreux*, p. 216.

l'averse[746], à l'ondine jusqu'à la flamme[747]. La sexualité ramène le couple à une sorte de chaos, ou du moins d'indétermination qui n'est pas sans rappeler le temps matriciel d'un fantasme de *regressio ad uterum*. Seules les premières relations sexuelles entre Grange et Mona peuvent être considérées comme euphoriques et heureuses, comblantes pour Grange, qui convoque aussitôt l'image du paradis[748].

b. La sexualité comme perte et dépossession de soi.

Mais le plus souvent, la possession abolissant les frontières entre soi, l'autre et le monde, s'accompagne d'une angoisse de la dépossession, de la perte et de l'anéantissement. La jouissance toujours évoquée comme rapide[749], s'évalue en termes de perte et sur un mode particulièrement dysphorique :

> Je trouvais une délectation lugubre dans ces nuits de Maremma, passées parfois tout entière auprès d'elle, qui sombraient par le bout – comme les pilotis de la lagune dans le gonflement matinal de l'eau noire – au creux d'un déferlement de lassitude, comme si la perte de ma substance qui me laissait exténué et vide m'eût accordé à la défaite fiévreuse du paysage, à sa soumission et à son accablement[750].

La sexualité est considérée comme une petite mort, une expérience mortifère : Aldo comme Vanessa plongent « dans l'eau plombée d'un étang triste, une pierre au cou »[751]. Pour le couple que forment Grange et Mona, l'euphorie sexuelle revêt la forme de point sublime, point élevé situé dans l'imminence, point limite avant l'anéantissement des deux personnages – Mona s'évanouit pour ainsi dire ; Grange plonge dans un sommeil probablement létal – et du monde qui les abrite — le monde sombre dans la guerre —. De plus, l'évolution vers une sexualité teintée d'angoisse vient nuancer les débuts plus heureux. La relation sexuelle n'a d'autre fin que la pulsion de mort et leur relation n'y échappe pas.

c. Le don sans contrepartie et la question du rapport de forces.

La sexualité est considérée du point de vue masculin comme un rapport de force avec le féminin, dont l'enjeu principal serait de posséder sans être soi-même possédé. Souvent l'angoisse monte chez le protagoniste qui pressent la même peur chez la femme : ainsi « Vanessa, saisie d'une angoisse involontaire devant le déclic de ce piège qui se refermait, fit

---

[746] « l'averse des cheveux clairs », « La Presqu'île »,p. 59 ; « comme une ondine qui sort de l'eau », *Ibid.*, p. 74.
[747] De « dans sa chaleur », jusqu'à la brûlure.
[748] L'image du « paradis perdu » apparaît dès *Prose pour l'Etrangère*, en 1950-1951 : « Je t'aime comme on ne t'a jamais aimée, je t'aime avec des élancements et des larmes, je t'aime come un paradis perdu », *O.C. I*, p. 1036.
[749] « L'ardeur qui me jetait vers elle se contentait et s'éteignait vite », *Le Rivages des Syrtes*, p. 162 ; « Le plaisir qu'elle me donna fut violent et court », « Le Roi Cophetua », p. 242-243.
[750] *Le Rivage des Syrtes*, p. 164.
[751] *Ibid.*

en trébuchant sur les galets quelques pas incertains comme pour fuir[752] ». L'image du piège qui se referme sur eux ou les motifs cynégétiques de la proie ou de la fuite sont récurrents. Car l'enjeu est d'ordre existentiel : la sexualité est en quelque sorte une expérience de la mort, la conjonction des amants scellant au moins pour un instant leur fusion et donc leur perte, la dépossession de soi par l'autre, une forme d'annihilation.

Pour lui, l'expérience sexuelle est le lieu d'un rapport de force presque mystique, et il est considéré aussi de la sorte par les femmes. Simon interprète son sourire comme le signe angoissant pour lui du sentiment de victoire qu'éprouve Imrgard à être possédée, et cette idée est d'autant plus mise en valeur que Julien Gracq a recours au vocabulaire tauromachique[753] :

> elle tenait comme une preuve à cette vaillance un peu glorieuse, un peu aidée, qui le jetait sur elle chaque fois qu'ils étaient restés séparés longtemps ; il revoyait le sourire que dessinaient les coins de sa bouche, les yeux clos, quand il se couchait sur elle, sourire étrange où il y avait l'anticipation de l'orgueil plutôt que la gourmandise, qui semblait prendre à témoin un tiers invisible, et qui creusait parfois sous l'estomac de Simon un petit vide à peine agréable, comme à la cuadrilla qui débouche sur le sable[754].

Dans « Le Roi Cophetua » aussi, le narrateur pense à la nuit d'amour avec la femme anonyme en termes de pouvoir, comme si, dans une sorte d'inversion des rôles, il avait été l'objet – rôle habituellement dévolu à la figure féminine – d'un rituel, peut-être organisé par Nueil dans un prolongement de son propre rapport à sa « servante » : « Peut-être de son côté y cherchait-elle chaque fois la vérification neuve de ce qu'elle avait dû éprouver presque magiquement comme un pouvoir[755] ». Cette conception du rapport sexuel comme affrontement est présente dès *Au Château d'Argol* : après l'épisode du bain, Heide n'apparaît plus que comme une reine qui aurait perdu son pouvoir de fascination auprès des hommes. Pour Yves Bridel,

> Herminien a été dominé par Heide au point de vouloir s'identifier à elle, se l'incorporer totalement jusqu'à en faire la chair de sa chair, le sang de son sang. Ensuite, une fois que Heide s'est symboliquement donnée aux hommes en se montrant nue en proie à tous les signes de la volupté lors du bain, « le rôle de Heide change : c'est à une reine déchue que nous avons à faire[756].

Dans la même perspective, ce n'est que le rapport sexuel accompli qu'Aldo semble pouvoir manifester « l'excès de [sa] tendresse » par des baisers sur son « corps défait[757] ». Le narrateur a d'ailleurs parfaitement conscience de la dialectique de ce rapport de force : « Humilié et serf,

---

[752] *Ibid.*, p. 146-147.
[753] Le terme « cuadrilla » désigne l'équipe de toreros qui défilent avant d'affronter, à pied ou à cheval, le taureau.
[754] « La Presqu'île », p. 125.
[755] « Le Roi Cophetua », p. 247-248.
[756] Yves Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire, op.cit.*, p. 89-90.
[757] *Le Rivage des Syrtes*, p. 147.

et pourtant calmement autoritaire – enchaîné – enchaînant[758] » : le trouble se lit dans le texte et dans sa probable polysémie : est-il question du narrateur lui-même, du gravier, symbole de la femme anonyme et de son envoûtement ou encore du « piège » tendu par Nueil. L'homme prend physiquement le dessus – la violence ou la tentation de la violence est souvent présente dans la scène sexuelle – et envisage le corps à corps en termes de victoire et de défaite. A la source du désir d'Aldo pour Vanessa, la perception fugitive d'une « faiblesse » de la jeune femme[759].Une fois la distance et sa domination inquiétante abolies par l'intimité physique, alors seulement un autre rapport plus apaisé peut s'instaurer, peut-être comme signe de reconnaissance d'une forme de proximité dans l'altérité. Alors seulement peut advenir le geste qui vient au narrateur de « La Route » « avec une espèce de tendresse farouche et pitoyable, de les baiser sur le front[760] ».

Qu'elle soit reine ou serve, la femme s'offre sans contrepartie[761] ; elle est capable d'abandon, « invitante[762] »., sa tête est le plus souvent « renversée ». Le don sexuel est même considéré comme une sorte de service mystique et noble. Les femmes de « La Route » se donnent, « humblement[763] », « embarrassées de ce corps de femme qu'elles offraient dans le noir avec une espèce de soumission humble[764] ». D'ailleurs, cette dimension de service est accentuée par la fonction de certains de ces personnages féminins : les femmes de la Route « servaient l'ami d'une nuit qui se harnachait avec une adresse de page et des gestes tout ennoblis, sachant ce qui est du lit, et ce qui est pour l'homme d'un autre ordre ». La femme anonyme de La Fougeraie est associée au lieu comme si elle dépendait de la villa, la prolongeait. De plus, elle prend en charge le service lié l'hospitalité : elle l'accueille, le guide à travers les pièces, lui sert le dîner, avant d'accomplir le service d'amour[765], lors duquel il la voit comme un corps « détendu, *livré*, sans alerte aucune[766] »; et , malgré le mystère qui plane autour de son identité, elle est assimilée dans l'esprit du narrateur à la servante maîtresse du tableau accroché

[758] « Le Roi Cophetua », p. 229.
[759] *Le Rivage des Syrtes*, p. 147 : « tout battant d'un sang brutal à l'aveu de cette faiblesse, je passai mon bras sous le sien et renversai durement sa tête sur mon épaule ».
[760] « La Route », p. 31.
[761] « La dévotion féminine comme valeur érotique de premier rang chez Stendhal (Mme de Rênal, Mme Bissaux, Clélia Conti). Mais non pas, comme chez Laclos, en tant qu'obstacle –roi du parcours, dans le jumping de la séduction. Plutôt comme signe électif d'une dimension d'âme supplémentaire, d'une aptitude à ce total quiétisme amoureux qui est la secrète aspiration de Beyle, qui éclate dans le final du Rouge comme de la Chartreuse, et qui donne à ses romans d'une matière si sèche le velouté, le moelleux qui fait leur vrai pouvoir » ? *En lisant en écrivant, O.C.II*, p. 600-601.
[762] Ainsi, la route semble à Simon, séduit peut-être par son accueil et son horizontalité, « invitante comme une femme à l'ombre, étendue de tout son long au travers de la terre offerte », « La Presqu'île », p. 95. On notera le jeu ambigu de l'hypallage qui associe femme et terre dans la même attitude face au personnage masculin.
[763] « La Route », p. 31.
[764] *Ibid.*, p. 29.
[765] Le narrateur évoque le « service insolite – le lit, la table – », « Le Roi Cophetua », p. 246.
[766] *Ibid.*, p. 243.

dans la salle à manger : « depuis des années, à cette table, servait-elle Nueil ainsi silencieusement, rituellement, gestes et regards noués dans un malaise tendre et oppressant[767] ».

Ainsi l'expérience sexuelle est essentiellement vécue comme angoissante, fusion impossible à le monde et la féminité : accès à l'impossible, la sexualité telle qu'elle est représentée dans l'œuvre gracquienne doit beaucoup aux stéréotypes de son temps.

C. Eros et Thanatos : une ambiguïté isotopique et stéréotypée.

1. Deux versants d'une même pulsion.

a. Le motif du jeu d'échec.

Ainsi la relation sexuelle est dans certains romans assimilée au jeu d'échecs ou de cartes, en particulier dans *Au Château d'Argol* et « Le Roi Cophetua », fictions dans lesquelles les hommes croient être les maîtres du jeu et sont finalement mis en échec par le personnage féminin. Albert, tout à la jouissance de sa reconstitution fantasmatique du viol d'Heide, visualise l'union *via* le motif du jeu de cartes : « Herminien s'unissait à elle, mieux qu'en un jeu malfaisant pour n exorbitant atout et par l'incroyable méprise d'un artiste, le buste du roi de pique à celui de la dame de cœur[768] ». Quant au jeu d'échec, présent comme un emblème[769], comme le crâne à valeur de *memento mori* dans une vanité, il semble, par son association du noir et du blanc, du jeu et de l'enjeu, rappeler que les règles sont tout aussi existentielles pour l'amour, dans un rapport de réversibilité et de continuité[770]. La scène sexuelle s'avère faire fonction d' « Intersigne »[771], Eros redoublant d'autres scènes mortifères orchestrant le motif de mort :

> Sans haine, sans colère, dans un mortuaire écrasement, elle sentait encore la puissance d'Herminien sur elle comme le déluge salé et fortifiant de l'eau vivante de la

[767] *Ibid.*, p. 229.
[768] *Au Château d'Argol,* p.133-134.
[769] *Au Château d'Argol, Un beau Ténébreux,* « Le Roi Cophetua ».
[770] Bernard Vouilloux analyse le thème du jeu d'échecs à travers une occurrence trouvée dans *Lettrines 2*, Paris, Corti, 1974, p. 176-177 : « J'ai dû tout aux livres, et presque rien à la pratique du jeu, restée chez moi très intermittente ; outre une inaptitude naturelle avérée, ma faiblesse supplémentaire dans le jeu, —celle-là acquise— est un peu celle d'un gratte papier qui, ayant à écrire une lettre d'affaires, se demanderait malgré lui à chaque instant comment l'eût abordée Racine, Baudelaire ou Victor Hugo. Non pas joueur d'échecs, mais plutôt amateur de parties, comme on l'est de tableaux ». « On sait au demeurant ce que vient représenter la collection dans un tel système : aspiration infinie à la totalité, à la clôture, —aspiration vouée à l'échec précisément, en tant qu'elle forclôt le sujet et interdit le passage à l'acte : Gracq, « machine célibataire » ? Gracq eût pu n'être qu'un collectionneur — il collectionne les fragments, les lectures ; il est vrai, du reste, qu'à la contemplation du tableau (laquelle pour autant, n'est jamais passive) il préféra malgré tout, à défaut des tables de jeu, le risque pris à écrire. » Cette image du célibataire de l'art que je suppose empruntée à Proust (et au personnage de Swann) peut s'appliquer au rapport aux femmes. Gracq semble aussi préférer, à défaut des femmes, prendre le risque de l'écriture.
[771] Je rends compte ici de l'analyse de Michel Guiomar qui analyse la scène sexuelle comme intersigne de mort, la pulsion sexuelle comme envers de la pulsion de mort dans *Images et masques du Désir dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 305.

> mer où l'eussent véhiculée, sans heurts et sans efforts, la vélocité de mystérieuses vagues, pour la déposer en un voyage sans retour pour *l'autre rivage* de l'Océan …[772].

On peut en ce sens interpréter la scène entre Irène et Jacques comme double ou envers des duos Allan /Christel et Allan/Dolorès dans la même chambre, comme si celle-ci revêtait la fonction de chambre d'écho, amplifiant tous les avatars du désir.

Julien Gracq, à propos de *Penthésilée* associe les pulsions de vie et de mort sans aucune ambiguïté, montrant que l'érotisme provient de la coïncidence des désirs, l'association des contraires :

> le duel inexpiable du couple, le duel amoureux « dont la haine mortelle des sexes est la base » — la déchirante, la géniale ambivalence de ce champ de bataille qui pourrait être tout aussi bien un lit bouleversé-, cette *suerte de muerte* impitoyable où un homme et une femme, toutes pudeurs abolies, toutes contraintes larguées, décidés à signifier exemplairement, jusqu'aux extrêmes conséquences, la redoutable ambiguïté des pulsions qui les traversent, s'étreignent corps à corps, se mesurent, s'atteignent, de la dent et du couteau, des lèvres et des ongles, jusqu'à la mise en pièce incluse, dans une fureur d'absolu et d'assouvissement[773].

Dans *Le Rivage des Syrtes*, la scène érotique de la crypte sur l'île de Vezzano est à la fois chargée de symboles sexuels et de signes de mort. D'après Marie-Thérèse Ligot[774], la scène sexuelle, chargée de violence quand Aldo se fait brutal[775] , donne l'image d'une Vanessa morte et ressuscitée, très proche du modèle d'Ophélie, flottant entre sommeil et mort au bord d'une rivière et au cœur d'un paysage naturel. L'angoisse de la castration affleure aussi à plusieurs reprises, comme lorsque les images de coupure se multiplient dans la conscience d'Aldo au moment de suivre Vanessa dans la grotte qui abritera leurs amours : ses doigts s'attardent à la « saignée de son bras », il sent sur ses yeux « les doigts fléchis et morts de cette main coupée », entend le cri des oiseaux « pareils à ceux d'une gorge coupée, aiguisant le vent comme un rasoir[776].

Ainsi le sublime érotique provient-il de cette manifestation de l'impossible qu'est le rapport sexuel, union du masculin et du féminin, du noir et du blanc, des pulsions de vie et de mort.

---

[772] *Au Château d'Argol*, p. 134.
[773] « Le Printemps de Mars », *Préférences, O.C.* I, p. 93-974.
[774] Marie–Thérèse Ligot, *L'image de la femme dans les textes romanesques de Julien Gracq*, *Julien Gracq, visages d'une œuvre. Actes du colloque d'Angers, op.cit.*, p. 337.
[775] « tout battant d'un sang brutal à l'aveu de cette faiblesse qui le transperçait délicieusement, je passai mon bras sous le sien et renversai durement sa tête sur mon épaule, et en une seconde elle sembla s'éparpiller et s'alourdir, ne fut plus qu'une pesanteur brûlante et molle, dénouée et toute renversée sur ma bouche », Le Rivage des Syrtes, p. 147.
[776] *Le Rivage des Syrtes*, p. 144-145.

b. A la place du mort.

Les moyens de locomotion, et l'automobile au premier chef, semblent tracer un trait d'union entre éros et thanatos, désir érotique et pulsion de mort. Si aimer, c'est mourir un peu, l'amour et l'expérience du désir sexuel peuvent être considérés comme une propédeutique à la mort. Jean-Pierre Richard en fait la preuve dans sa microlecture[777] d'un passage du *Rivage des Syrtes*[778] et son analyse de l'expression mise en italique « *à tombeau ouvert* » :

> Je la sentais auprès de moi comme le lit plus profond que pressentent les eaux sauvages, comme au front le vent emportant de ces côtes qu'on dévale les yeux fermés, dans une remise pesante de tout son être, *à tombeau ouvert*.

Aldo se remémore son voyage en voiture auprès de Vanessa. Elle était venue le chercher dans la chambre des cartes pour le ramener dans son palais de Maremma où elle donnait une fête le soir-même. Il s'agit du premier rapprochement physique des deux personnages, qui métaphorise par le motif de l'emportement et du déplacement leur autant qu'il le préfigure l'intimité érotique et la jouissance sexuelle. Dans ce passage, l'automobile, qui vient redoubler la clôture du corps de Vanessa embrassant Aldo, est autant assimilée à la profondeur accueillante du « lit plus profond » qu'à celle du « *tombeau ouvert* » :

> le syntagme adverbial écrit en italiques « tombeau ouvert » est un équivalent de la mort, « comme le plein accomplissement de la chute/jouissance. Jouir, c'est se détruire : toute l'œuvre de Gracq ne fait que gloser les conséquences d'une égalité qui trouve ici, dans le parallélisme par exemple du lit profond et de la tombe, sa formulation la plus exacte. Au bout de toute chute, et de toute jouissance, s'ouvrent l'attrait et la sanction d'un espace mortel[779].

La descente en luge de Mona et Grange dans *Un Balcon en forêt,* dont le récit mêle les connotations érotiques et mortifères, transforme le corps à corps joyeux en emportement angoissant. La conduite de Mona se fait menaçante pour Grange, dans tous les sens du terme : elle se méconduit quand le baiser se fait morsure, puis piqûre tout autant qu'en dirigeant la luge contre les limites physiques du paysage : la falaise, le fond du ravin[780].

> Il sentait la bouche de Mona refermer sur sa nuque ses dents fraîches, et les mains glisser le long de ses bras jusqu'à ses poignets qui manœuvraient l'avant-train. La luge les culbutait contre une falaise molle que le ruisseau affouillait au fond

[777] Jean-Pierre Richard, *Microlectures,* I, « A tombeau ouvert », *op.cit.,* p. 257-283.
[778] *Le Rivage des Syrtes,* p. 88.
[779] Jean-Pierre Richard, *Microlectures,* I, « A tombeau ouvert », *op.cit.,* p. 278.
[780] On peut d'ailleurs rapprocher cet épisode d'un autre passage du *Balcon en forêt,* qui associe aussi, au moins d'un point de vue métaphorique, image érotique et image mortifère, le moment où Grange pressent l'imminence de la guerre : « et il sentait sur sa nuque entre cuir et chair — mi-appréhension, mi-excitation — la chatouille légère du passager du scénic railway qui voit la courbure des rails, pas très loin devant lui, amorcer la grande plongée », p. 110.

> du ravin. ; roulés dans la neige, avec des rires énervés, ils luttaient, collés l'un à l'autre, des mains et des genoux, et très vite, de nouveau, il sentait les dents de Mona qui cherchaient sa nuque : une mollesse brusque l'envahissait, comme un chat qu'on enlève de terre par la peau du cou — (…) il pensait à ces guêpes qui savent d'instinct la piqûre qui peut paralyser[781].

D'après Jean Bellemin-Noël, « il ne se passe jamais longtemps sans que l'ombre de Thanatos, la Déliaison, revienne planer sur l'exaltation d'Eros, le Lien[782] ».

On peut en lire une sorte d'équivalent dans *La Presqu'île* : les réminiscences érotiques de Simon surviennent essentiellement lorsqu'il est au volant de son automobile :

> Il allongea le bras pour attendre 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 toujours un peu[783].

Irmgard surgit pour ainsi dire à ses côtés, passagère à l'avant de la voiture, à la place du mort. Comme dans *Le Rivage des Syrtes*, l'érotisation du corps féminin absent se superpose à la possibilité de la mort : « qu'elle ne fut pas là *maintenant,* tout de suite, c'était comme l'élancement aigu, désespéré, du souvenir d'une morte, comme s'il n'allait plus jamais la revoir[784] ». Dans tous les cas, la vitesse — de l'automobile, de la luge — et l'emportement à deux qu'ils supposent créent les conditions d'un lâcher-prise favorable à la double expérience de désir, désir de l'autre et désir de mort.

2. Un érotisme sombre.

a. Proximité avec Georges Bataille, l'érotisme surréaliste.

Premier philosophe à consacrer un essai à l'érotisme, Georges Bataille publie *L'Érotisme* en prolongement à *L'Expérience intérieure*[785]. Il y aborde la question de l'érotisme dans une perspective éminemment moderne, considérant qu'il excède le sexuel et qu'il s'agit de mettre en valeur « l'unité de l'esprit humain[786] ». Sa réflexion met en valeur le tragique de l'érotisme

[781] *Un Balcon en forêt*, p. 120.
[782] Jean Bellemin-Noël, *Une Balade en galère avec Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 74.
[783] *La Presqu'île*, p. 58-59.
[784] *Ibid.*, p. 74.
[785] *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, collection « Tel » n°23, 1943, réed. 1978, 196 p.
[786] Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 12.

ainsi que sa dimension existentielle[787] et mystique : l'acte sexuel érotique est considéré non seulement comme une expérience de perte, mais aussi comme celle d'une transgression consubstantielle à l'humanité : « il subsiste dans l'homme un mouvement qui toujours excède les limites[788] ». L'érotisme et la littérature sont avant tout intégrés à sa pensée de l'impossible, comme point-limite du possible, coïncidence des contraires, superposition de « deux inconciliables[789] ». Cette pensée de l'érotisme est donc essentiellement contradictoire. En effet, pour Bataille, la connaissance de l'érotisme relève de « l'expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression[790] ». L'érotisme, défini de façon oxymorique comme « l'approbation de la vie jusque dans la mort[791] », est donc de nature paradoxale : manifestation vitale, il touche aussi à la mort. Georges Bataille glisse de la dialectique vie/mort à une autre, continuité /discontinuité. A l'origine de l'érotisme, le constat que nous sommes des êtres discontinus avec un désir de continuité. Même si elle n'y entre pas directement en jeu[792], la reproduction en donne indirectement la clé, puisqu'elle « met en jeu des êtres *discontinus*[793] ». Les êtres sont séparés par leur nature mortelle ; chaque homme est isolé dans la solitude de sa propre mortalité. Cette discontinuité entre les hommes est doublée d'une forme de « communion » possible entre eux : l'intuition commune de la mort, « élément de continuité de l'être », source de fascination et de trouble érotique.

L'érotisme est donc par définition violent[794], car il est un mode de recherche de continuité de l'être : le moment de la mort est le passage de la discontinuité qu'est la vie à la continuité de la mort, autrement dit il est ce qu'il y a de plus violent pour l'homme, un arrachement. Pour Bataille, « l'érotisme des corps » (l'acte sexuel pris indépendamment de la question de la reproduction) est une « violation de l'être des partenaires », qui « confine à la mort[795] ». L'acte sexuel aboutit à une sorte de fusion, de dissolution des êtres, la pénétration abolissant la limite entre dedans et dehors. L'acte sexuel devient une sorte de moment qui unit deux discontinuités dans lequel la nudité prend une part importante. Bataille considère le corps nu comme renoncement de la clôture de l'être sur lui-même[796], rappelant aussi que dans l'Antiquité, la

[787] A l'origine de l'érotisme, un désir intérieur, de nature existentielle. *L'Erotisme, op.cit*., p. 35.
[788] *Ibid.*, p. 46.
[789] *Ibid.*, p. 43.
[790] *Ibid.*, p. 42.
[791] *Ibid*., p. 17.
[792] Georges Bataille précise que l'activité sexuelle érotique est indépendante de l'objectif de reproduction.
[793] Georges Bataille, *L'Erotisme, op.cit.*, p. 18.
[794] « Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation », Georges Bataille, *L'Erotisme, op.cit*, p. 23. La violence est aussi un interdit fondamental (Freud, *Totem et tabou, 1ère éd. Bibliothèque scientifique, 1923, traduction revue en 1965, Paris, « Petite bibliothèque Payot » n°6, 2001, 226 p*).
[795] Georges Bataille, *L'érotisme, op.cit.*, p. 24.
[796] « Les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité », *ibid*.

mise à nu était un équivalent symbolique de la mise à mort. Ainsi, « ce qui est en jeu dans l'érotisme c'est toujours une dissolution des formes constituées[797] ».

La dialectique entre impossible et possible mène à une sorte de corollaire : la question de la transgression et des limites. Georges Bataille réaffirme l'absolue nécessité de l'interdit érotique comme condition même de l'érotisme : « Je ne suis pas de ceux qui voient dans l'oubli des interdits sexuels une issue. Je pense même que la possibilité humaine dépend de ces interdits[798]. L'homme a besoin que certaines choses du sexe lui soient défendues par la morale, afin d'assumer son désir érotique comme une transcendance, et non comme une chute dans la bestialité[799] ». Il transpose dans le domaine du sentiment amoureux cette conception de l'érotisme comme fusion aboutissant à la disparition de l'être : « Il semble à l'amant que seul l'être aimé peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux être discontinus. La passion nous engage ainsi dans la souffrance, puisqu'elle est au fond la recherche d'un impossible[800] ». L'expérience érotique, parce qu'elle touche à l'impossible (c'est-à-dire à la mort) est donc de l'ordre de l'inconnaissable : selon Bataille, la vérité de la sexualité est donc la mort. Un autre paradoxe érotique[801] : être une activité humaine, et en même temps être liée à une forme de bestialité. La beauté trouve sa fonction dans ce paradoxe : elle est « négatrice de l'animalité » dans le corps féminin en particulier[802] et renforce par la distance qu'elle crée avec l'animalité la possibilité de l'érotisme, c'est-à-dire « la souillure[803] », comme manifestation de la transgression.

« La dérobade attise le désir[804] » et la volonté de se maintenir dans l'attente, dans le désir et non dans l'accomplissement de ce désir sont des éléments fondamentaux de la conception de l'érotisme partagée par Bataille et Gracq :

> Qu'il est doux des rester dans le désir d'excéder, sans aller jusqu'au bout, sans faire le pas. Qu'il est doux de rester longuement devant l'objet de ce désir, de nous maintenir en vie dans le désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout, en créant à l'excès de violence du désir. Nous savons que la possession de cet objet qui nous brûle est impossible[805].

---

[797] *Ibid.*, p. 25.
[798] Il rejoint là Charles Baudelaire : « Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le *mal* », *Fusées*, III, *Œuvres Complètes*, volume i, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de La Pléiade », 1975, p. 652.
[799] Georges Bataille cité par Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, p. 357.
[800] Georges Bataille ; *L'Erotisme, op.cit., p. 26.*
[801] *Ibid., p. 104-105.*
[802] *L'Erotisme, op.cit.*, p. 158.
[803] *Ibid.*, p. 161.
[804] *Ibid.*, p. 146.
[805] *Ibid.*, p. 157.

Parce qu'elle est proche de la mort, jamais la sexualité ne se regarde sans « trouble[806] » : c'est ce trouble que Gracq écrit et qu'il s'agit d'étudier. De plus, pour Bataille, « en principe, l'expérience érotique nous engage au silence[807] » ; ce motif du silence est omniprésent dans la fiction gracquienne.

b. Affleurement de la violence

Le plaisir sexuel vient recouvrir le désir de mort, comme si la « petite mort » était une préparation à l'impossible de la mort à venir. *Prose pour l'Etrangère* semble contenir l'essentiel des motifs violents contenus dans les fictions : la femme soumise au désir de l'homme, la morsure, le sang, la mort.

> Je voudrais te hâter vers mon été cuisant –je voudrais te forcer à ma saison torride – je voudrais que ton saigne et que ton plaisir te crucifie – je voudrais te crocher de mes dents ta chair qui m'échappe, blettir ton cœur intact, plomber ta tête aveugle – sentir ton corps lesté du mien s'abîmer plus lourd dans le puits des années, et dans mon sang gonflé qui bat contre le tien, dans la nuit de nos corps mêlés, un peu de ma mort envenimer la tienne[808].

On peut ainsi rattacher les fantasmes violents à cette conception de la sexualité comme abolition de la frontière dedans/dehors, forme/informe, masculin/féminin. Dans « Le Roi Cophetua », le narrateur-personnage est pris d'une irrépressible envie de frapper (« dans une espèce de panique, j'eus presque le mouvement de frapper le visage tapi et fuyard[809] ») parce qu'elle bascule du côté de l'indiscernable, du fondu (« Un moment, agacé de cette lumière vacillante qui la mêlait aux plis du drap comme une noyée, j'écrasai durement, j'immobilisai son corps contre moi de mes bras rigides[810] »).

Comme chez Georges Bataille, la sexualité est considérée comme une profanation, une transgression, prise dans une dialectique de sacralisation de la femme puis de souillure : « son malheur, que je m'exagérais, mettait sur mes joies une arrière-pensée de retenue secrète, et sur les pensées moins chastes qui me venaient comme l'interdit d'un sacrilège[811] ». C'est dans cette veine que l'on peut lire le viol d'Heide par Herminien, qui fascine Albert plus qu'Heide elle-même. D'ailleurs, même lorsque la sexualité est possible, elle reste liée à l'idée de violence.

---

[806] *Ibid.*, p. 172.
[807] *Ibid.*, p. 279.
[808] *Prose pour l'Etrangère*, *O. C. I*, p. 1039-1040.
[809] « Le Roi Cophetua », p. 243.
[810] *Ibid.*
[811] *Le Rivage des Syrtes*, p. 53.

La violence ou le désir de violence ne sont jamais très loin du désir sexuel. Le couple pris dans le désir sexuel se sent fouetté, souffleté, giflé[812]. Entre eux, le mordillement se radicalise en morsure. Quand les femmes de la Route « mordillaient une branche fleurie[813] », elles signalent par là une sorte de sensualité naturalisante, d'animalité qui fait penser à celle de Mona qui, enlaçant Grange « de ses jambes, mordillait à la manière des jeunes chiots la main qui remuait la cuiller[814] ». Mais ce mordillement est le signe d'un désir de l'autre métaphorisé par la faim et la dévoration : « il ne pouvait se retenir de mordiller cette peau (…) avec une faim très trouble[815] ». Dans « La Presqu'île », le motif de la morsure sert de comparant au rituel sexuel tout entier[816]. Entre désir de possession, d'assimilation et d'agression, la morsure manifeste toute l'ambivalence du rapport sexuel comme rapport à l'autre et cristallise ce qui érotise le rapport sexuel : la superposition d'Eros et de Thanatos. Dans *Un Balcon en forêt,* le désir de Grange illustre la relation de contiguïté qui les relie : « Là-dessus le mordillement se faisait morsure ; il la serrait contre lui et il crochait de ses ongles avec une nuance de folie où montait le goût du sang[817] ». La morsure peut enfin tenir lieu de substitut à la possession : dans *Au Château d'Argol*, Herminien tout comme Albert exacerbent leur désir pour Heide, source de souffrance, par une morsure indirecte et symbolique. Comme en miroir, au désir agressif d'Herminien — « Herminien songeait à Heide. (…) A peine voyait-il la robe blanche de Heide (…) Alors il plongeait son visage en un dernier recours dans la nuit fraîche des oreillers, dont il mordait avec sauvagerie la toile blanche et délicate[818] » — répond celui d'Albert — « Bientôt, couché de tout son long dans l'herbe mouillée qu'il mordait avec emportement, inondé des pleurs salés de ses yeux, il évoquait l'apparition de Heide au sein des affres de cette nuit dont rien ne pouvait égaler l'horreur et la fascination[819] » —. Le plaisir érotique passe donc par une possession physique oralisée et chargée de violence et d'angoisse, d'autant plus si c'est la femme qui inflige la morsure au personnage masculin. Dans la scène de descente en luge, Mona apparaît comme une sorte de vampire. Comme un leitmotiv, le motif de la morsure est lancé (« il sentait la bouche de Mona refermer sur sa nuque des dents fraîches ») puis repris (« et très vite, de nouveaux, il sentait les dents de Mona qui cherchaient sa nuque[820] ») pour aboutir au sentiment de dépossession qui caractérise souvent le plaisir masculin : « une mollesse brusque

[812] C'est par exemple le cas pour Aldo et Vanessa : « je ne sentais plus rien que le vent fortifiant qui nous giflait de claquements d'ailes rudes », *Le Rivage des Syrtes,* p. 142.
[813] « La Route », p. 26-27.
[814] *Un Balcon en forêt,* p. 89. Mona est aussi associée au mordillement par le « bout de crayon mordillé » (p. 85) vidé des poches de Mona.
[815] « La Presqu'île », p. 67.
[816] Ibid., p. 124 : « Austère – brûlant – jamais hâté – tout entier et longuement offert aux yeux fixes comme à une morsure, soutenu de bout en bout par le doux étranglement de la gorge derrière la barrière des dents serrées ».
[817] *Un Balcon en forêt,* p. 89.
[818] *Au Château d'Argol,* p. 81.
[819] *Ibid.*, p. 131.
[820] *Un Balcon en forêt,* p. 120.

l'envahissait, comme un chat qu'on enlève de terre par la peau du cou[821] », l'image ne manquant pas de connoter la figure de la mère.

Le fantasme de la décollation semble aussi faire l'essai de cette frontière dedans –dehors qu'est la peau. L'évocation de la nuque comme limite (entre la tête et le corps, entre les cheveux et le cou) fait affleurer l'image de la coupe puis de la décollation. Outre la tentation de transgression et de profanation que représente la décollation, la nuque rasée (« coupe au rasoir ») devient une sorte d'emblème de l'extrême nudité, de la mise à nu, comme une radicalisation du désir de dévoilement de la féminité[822]. La peau rase permet à Simon d'avoir accès à Irmgard sans prendre le risque de la dépossession lié à la pénétration. De même, les scènes de flagellation peuvent être lues comme tentatives de possession/dépossession de l'autre, l'encapuchonnage garantissant la perte provisoire de singularité et d'identité[823]. Elles permettent une jouissance particulière de la nudité féminine par l'inversion des catégories vêtu/dévêtu, montré/caché, qui érotise la « croupe ». Le geste même de dénudement est violent, car il n'est pas consenti, comme le rappelle Bernard Vouilloux à propos de la flagellation de la jeune fille par Belsanza dans *Le Rivage des Syrtes*, rapprochant cet imaginaire de celui des Surréalistes comme Desnos ou Klossowski : « l'obscène réside dans l'irruption de cet *envers-en-dessous* caché en lieu et place du visage[824] ». De plus la flagellation vient posséder visuellement et tactilement le corps en faisant l'expérience de la solidité de la frontière qu'est la peau.

Enfin, le fantasme de pendaison offre une alternative au rapport sexuel, plus jubilatoire. Si les motifs de fusion et de fonte impliquent l'idée de gravité, de descente, le rêve de Grange est au contraire aérien, comme porteur d'un allègement. Revers vertigineux et angoissant : faut-il rattacher cet épisode à l'imaginaire que Bernild Boie rappelle dans sa notice[825] : « A l'arrière-plan se distingue la fascination pour un état d'équilibre dans le vertige, la recherche du point de suspens dans la chute, la tentation aussi de lâcher prise, dont Grange saisit le caractère équivoque parlant d'une « nausée presque voluptueuse[826] » et ailleurs de son « vice » : « il n'y

[821] *Ibid*.
[822] Une étude de Georges Didi-Huberman traite de la violence comme prolongement du désir sexuel dans l'art pictural : *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, collection « Le temps des images », Paris, Gallimard, 1999.
[823] « On entendait sangloter à petits coups sous le retroussis de linge, et je savais que maintenant elle ne parlerait pas. Le pire pour elle était passé : c'était ce licol de bête à l'encan, cette croupe jaillie des linges, rebondie de santé et à l'épanouissement obscène, qui bafouait maintenant le visage comme un rire gras », *Le Rivage des Syrtes*, p.156.
[824] Bernard Vouilloux, *Mimesis : sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris, Lettres modernes, 1991.
[825] Bernild Boie, notice d'*Un Balcon en forêt, O.C. II*, p. 1293-1294.
[826] *Un Balcon en forêt*, p. 118.

avait que cette sensation bizarre de chute libre, cette nausée flottante qui devenait son vice, dont il ne lui parlait jamais, dont elle restait exclue, et qui était peut-être l'essentiel.

2. Eros et transgression.

C'est aussi dans cette perspective que la pénétration semble considérée presque toujours comme une transgression[827], et le corps à corps comme une confrontation. Le désir sexuel est soutenu par la transgression[828] et réciproquement. Comment celle opposition peut-elle se résoudre ? par la dissolution des différences, et le retour à une sorte d'indétermination primordiale asexuée. Plus souvent, la psyché du personnage masculin, qu'il soit narrateur ou porteur du point de vue, représente le rapport sexuel avec les catégories stéréotypées de possession et dépossession, de piège dont la victime serait tantôt la femme, tantôt l'homme (dans « Le Roi Cophetua », par exemple). Ainsi l'imminence sexuelle, - et l'expression est à entendre dans toute sa dimension d'attente et de menace -, est signifiée par la métaphore cynégétique. La « secousse affolée de gibier dans le piège »[829] de Mona n'échappe pas à Grange ; Irmgard est souvent comparée par Simon à un lapin que l'on tient par les oreilles[830] ou associée à des « images de bêtes sans frein qu'on terrasse pour les marquer, de bêtes dociles qu'on prend par la nuque »[831]. De même, Vanessa « fit en trébuchant quelques pas comme pour fuir » « devant le déclic de ce piège qui se refermait »[832]. La femme est vaincue, soumise pour être possédée : Heide s'offre « en cachant sa tête sous son bras replié pour qu'il ne lût pas encore au fond de ses yeux son accablante défaite », « comme une esclave entièrement soumise »[833]. Albert méprise ce don, comme un « triomphe pour lequel il n'avait pas combattu »[834]. L'amour s'apparente à un combat perdu d'avance, comme entre Aldo et Vanessa : « dans sa voix posée passait un accent de hauteur involontaire, et les yeux pitoyables se détournèrent, mais je comprenais leur mise en demeure et leur attaque brutale. Je ne monterais sur le bateau qu'en prisonnier »[835]. Ici précisément, la transgression que constitue le rapport sexuel n'est que le prémisse d'une transgression plus ample et importante, il scelle la promesse tacite d'Aldo de déclencher la guerre , en dépassant la ligne invisible qu'ils frôlent lors de cette escapade marine : « dans cet instant, j'ai senti que quelque chose allait se décider pour toujours, et je

---

[827] Hormis dans *Un Balcon en forêt,* puisque Grange se trouve en Mona « sans y penser ».
[828] Ruth Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq : Le Rivage des Syrtes, op.cit.,* p. 152-154.
[829] *Un Balcon en forêt,* p. 66.
[830] « il l'embrasserait sur la nuque en relevant ses cheveux, et à la petite secousse brusque qui passerait le long de son cou, il devinerait ses yeux grands ouverts, nus et tendus comme ceux du lapin qu'on soulève par les oreilles », *La Presqu'île*, p. 123.
[831] *Ibid*, p. 68.
[832] *Le Rivage des Syrtes*, p. 147.
[833] *Au Château d'Argol,* p. 74. La soumission est un motif récurrent du don sexuel ; « espèce de soumission humble » des femmes de « La Route », p. 29.
[834] *Ibid*., p. 76.
[835] *Le Rivage des Syrtes,* p. 143.

cherchais les yeux de Vanessa », pense Aldo juste après la remarque de Vanessa mi-ironique, mi-sérieuse sur le bateau de contrebande sur lequel elle le fait embarquer, à tous les sens du terme : « c'est très répréhensible, n'est-ce pas[836] ? ».

Le décor endosse souvent la symbolique transgressive de la sexualité. La principale scène sexuelle entre Aldo et Vanessa est située sur l'île de Vezzano, là où le Tängri, volcan situé en territoire ennemi est à portée de regard ; quand ils mettent pied à terre, ils se sentent aussitôt « comme des enfants qui se glissent dans une cave défendue[837] ». Dans *Un Beau Ténébreux*, les amants illégitimes (Irène et Jacques) ne sont jamais loin de la chambre d'Allan, porteur du désir de mort. Réciproquement, la sexualité endosse l'angoisse de toute transgression, en particulier, celle qui mène à la guerre, ou à la mort. Vanessa est ainsi rétrospectivement présentée par Aldo, qui vient de comprendre qu'elle l'avait poussé à la transgression, comme un guide noir, une sorte de prêtresse de l'ombre :

> Elle était du sexe qui pèse de tout son poids sur les portes de l'angoisse, du sexe mystérieusement docile et consentant d'avance à ce qui s'annonce au-delà de la catastrophe et de la nuit[838].

De même, lorsqu'Aldo passe la ligne qui le sépare de Rhages, c'est l'excitation de l'assaut sexuel qui dramatise le récit :

> Une minute, une minute encore où tiennent des siècles, voir et toucher sa faim, soudés à ce bondissement final de train rapide, se fondre dans cette approche éblouis, se brûler à cette lumière sortie de la mer.
> Soudain, à notre droite, du côté de Rhages, le rivage vibra du cillement précipité de plusieurs éclairs de chaleur. Un froissement lourd et musical déchira l'air au-dessus du navire, et réveillant le tonnerre caverneux des vallées de montagne, on entendit se répercuter trois coups de canon[839].

Contrairement au motif de la rencontre amoureuse modélisée par Jean Rousset, chez Gracq « leurs yeux se rencontr(ent) » rarement : le regard féminin se dérobe, est tourné ailleurs, vers autre chose, souvent la nuit, ou « quelque chose de pire » : la femme ne se laisse pas entièrement posséder[840]. L'expérience sexuelle est de l'ordre de la perte et ce, dès le regard,

---

[836] *Ibid.*
[837] *Ibid.*, p.146.
[838] *Ibid.*, p. 286.
[839] *Le Rivage des Syrtes*, p. 217.
[840] En tout cas, dans la relation sexuelle. On verra que dans le sommeil, le personnage s'autorise cet abandon.

souvent « à la dérobée[841] », qui craint autant qu'il espère le « pouvoir de happement redoutable[842] » de la féminité. Le dévoilement du corps mène à la dépossession de soi.

L'érotisme gracquien semble parfois très proche de celui de Georges Bataille, tant la jouissance est mêlée à la douleur, la souffrance et une forme de mystique, même si chez Gracq la mystique chrétienne de Bataille est plutôt remplace par l'intertexte du mythe du Graal ; il s'agit aussi d'une jouissance permise par l'idée même de transgression : les « délices » d'Albert, proviennent, comme le montre l'emploi de l'italique, de ce qu'il parvient à voir, grâce à sa reconstruction fantasmatique ce qu'il ne devait pas voir : il transgresse ainsi un interdit inscrit au cœur du texte, même le lecteur n'a pas pu voir le viol de Heide, puisqu'il n'est pas raconté. Albert jouit de la remémoration d'Heide violée et du fantasme qui reconstruit ce qu'il n'a pas vu :

> Alors, les yeux fermés, les tempes bourdonnantes, dans une desséchante angoisse, il sentait venir à lui la blessure de son ventre. (…) Et, les yeux clos, il collait sa bouche à cette fontaine rouge et, goutte après goutte, il en faisait ruisseler sur ses lèvres le sang mystérieux, délicieux. (…) Dans le fond de son cœur qu'elle transperçait mieux que le fer rouge d'une lance, il enfonçait cette vision comme une épine aiguë, à la charmante morsure de laquelle il se déchirât avec délices, un tremblement sans merci giflait toutes ses chairs vives, il se sentait fondre dans une exténuante compassion. Qu'il affronte maintenant, pour une issue désormais à peine douteuse, le destin qui n'eut pas la miséricorde de le changer en statue de sel, celui dont les yeux se sont ouverts sur ce qu'ils *ne devaient pas voir*[843].

Julien Gracq renouvelle donc l'approche de l'érotisme en littérature en proposant une écriture du Désir originale, car négative et a priori décevante pour le lecteur. La scène sexuelle n'agit pas comme un excitant, fonction traditionnelle qui lui est déniée. Au contraire, elle est présentée comme un centre érotique volontairement estompé, un centre justement érotisé par la mise en scène maîtrisée de son ravissement à la fois d'un point de vue narratologique et poétique.

[841] *Un Balcon en forêt*, p. 55.
[842] *Le Rivage des Syrtes*, p. 51.
[843] *Au Château d'Argol*, p. 132.

L'érotisme montre la voie de l'érotique. « […] car comment nommer un désir ? Un désir, on le cerne[844] ». C'est ce que fait Gracq, cerner l'érotisme, cerner la femme en tant qu'objet ambivalent de désir. Là où le lecteur attendait le comble, il trouve l'ellipse, et l'impression est renforcée par l'accentuation des contours de la scène, qui reprennent les codes de la littérature érotique : la zone textuelle est formée en îlots, soulignée, comme au khôl, artificiellement. Il reste l'orbe évidé de la sexualité face à la plénitude de l'œil voyeur du lecteur. Le désir, mouvant et creux, est donc représenté dans toutes ses contradictions, sa mouvance, sa nature insaisissable, ambivalente et contradictoire, tendu entre pulsion de vie et pulsion de mort. L'érotisme apparaît donc bien comme un motif secondaire, présent, mais comme mis en sourdine, dans une forme de latence[845]. Ce traitement de l'érotisme semble d'autant plus étonnant que, pour Julien Gracq,

> tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe : impossible d'y faire pénétrer un élément qui peu ou prou ne le change, pas plus que dans une équation un chiffre, un signe algébrique ou un exposant superflu. Quelquefois –rarement, car une des vertus cardinales du romancier est une belle et intrépide inconscience – dans un jour de penchant critique il m'est arrivé de sentir une phrase que je venais d'écrire dresser, comme dit Rimbaud, *des épouvantes devant moi*[846] : aussitôt intégrée au récit, assimilée par lui, happée sans retour par une continuité impitoyable, je sentais l'impossibilité radicale de discerner l'effet ultime de ce que j'enfournais là à un organisme délicat en pleine croissance : aliment ou poison[847] ?

Malgré sa secondarité, l'érotisme est absorbé par le roman comme un élément organique, qui opère « comme la fausse carte dans la main de l'escamoteur »[848]. Le simulacre de sexe, objet factice, vision sans réalité, est maîtrisé par l'encerclement dont il est l'objet dans la matrice textuelle. Le ravissement érotique du lecteur, qui consiste à ôter ouvertement le comble attendu par le lecteur montre la voie d'un déplacement : le ravissement, comme jouissance est ailleurs.

Il faut faire le deuil de l'érotisme dans l'œuvre de Julien Gracq : tout est installé dans le décor et dans l'attente, les personnages sont chargés de désir, les scénarii sexuels sont en place,

---

[844] Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire*, livre XI, Paris, Seuil, 1973 ; citation mise en exergue de son œuvre *Désir, figure, fiction, le domaine des marges de Julien Gracq*, Paris, Minard, collection « Archives des lettres modernes » n°199, 1982, par E. Cardonne-Arlyck.

[845] Le « latent » étant ce qui n'est pas manifeste, qui reste caché mais demeure susceptible d'apparaître, de se manifester à certains moments » et en même temps ce qui forme ensemble de significations auquel aboutit l'analyse d'une production de l'inconscient, singulièrement du rêve, d'après les définitions du *TLF*.

[846] D'après la note de Bernild Boie, *O.C. II*, p.1521, la citation est empruntée à « Alchimie du verbe », « Délires II », *Une Saison en enfer*, *O.C.*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 108.

[847] *En lisant en écrivant, O.C.* II, p. 119-120.

[848] *En lisant en écrivant*, Corti, p. 238.

y compris bon nombre de stéréotypes. Tous ces cadres tournent autour d'un centre vide, mouvant, insaisissable : on cerne[849] le sexe, mais il nous échappe néanmoins. Et tant mieux, car passés l'angoisse, le vertige, de cette perte, Gracq jette son lecteur sur de nouvelles routes, certes déroutantes, mais peut-être plus érotiques que l'objet sexuel auquel on aurait pu s'attendre. La coupe sombre opérée dans la mimésis érotique ensemence le texte, le charge d'une énergie autre, celle du déplacement.

[849] Sandrine Daxhelet propose cette notion de « cerne » à propos de l'écriture du deuil dans l'œuvre de Louis-René des Forêts, « Louis-René des Forêts : une voix spectrale entre trace et écart », *Bulletin de la Société Toulousaine d'études classiques*, n°217-220 décembre 2005, p. 87-101.

DEUXIEME PARTIE

Une érotique ectopique : déplacement de la sexualité dans la textualité.

On pourrait s'arrêter à cette interprétation décevante, frustrante d'un érotisme ravi au lecteur, comme si l'œuvre ne conservait que les traces d'un érotisme disparu. Mais cette lecture aporétique ferait abstraction de l'énergie de la fiction gracquienne, de son mystère et de sa force d'attraction. Le seul prisme du roman érotique ne suffit pas. Etudier l'érotisme sur le plan thématique échoue à cerner, si tant est que cela soit possible, ce qui fait le magnétisme du texte gracquien. Ou plutôt cette approche le cerne, mais au sens propre, dans une mimétique paralysante du texte, mais reste au bord du gouffre, du vide, de l'abî (y)me textuel[850]. La négativité gracquienne ne se laisse pas toucher à si peu de frais.

Pour aller plus loin, quitte à rester dans l'impasse, il nous faut adopter un autre *point de vue* — et on sait combien il est important chez Gracq, dont les personnages masculins sont adeptes du surplomb. C'est la conception du texte gracquien comme roman qu'il faudrait même mettre en question[851] , au moins partiellement et momentanément, et ne plus envisager la sexualité représentée comme « ce qui tout compte fait, pourrait arriver », mais plutôt comme « ce qui en aucun cas, ne saurait arriver, sauf précisément dans la région ténébreuse ou brûlante des fantasmes », c'est-à-dire en adoptant le prisme d'un imaginaire poétique[852] : *Prose pour l'Etrangère*, poème en prose écrit en 1950 et au début de 1951, essaime ensuite dans toute l'œuvre. Adaptons notre regard de lecteur au rapport sexuel, qui n'existe pas. Postulons, qu'en tant que lecteur, il faille accepter de faire le « pas de côté » qu'implique le texte, pour voir plus clair dans la dérivation trouble qu'implique l'érotique gracquienne : le rapport sexuel, c'est ce qui s'écrit.

Il s'agit donc d'envisager comment le sexe glisse dans le texte, comment le rapport sexuel, qui n'est pas raconté ou si peu, existe malgré tout, mais de façon variée, substituée. La négativité intrinsèque à l'écriture de l'érotisme, qui troue littéralement le texte, crée une sorte de dissonance et de mouvement : ce creux le magnétise tout en plaçant en son centre le mystère et l'énigme. Postuler l'écriture du Désir[853], c'est envisager la poétique de l'œuvre comme tension, mais en considérant l'érotisme comme avatar secondaire – et peut-être un peu

---

[850] Selon Lacan, parlant de l' « objet petit *a* », la Chose, « tout art se caractérise par un mode d'organisation autour de ce vide », *Le Séminaire, livre XI : L'Ethique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1986, p. 155. Le texte cerne donc l'abîme autour duquel il est écrit. Conjointement, il met en abyme ce rapport au réel en le mettant en fiction.

[851] D'autres l'ont déjà fait, en partie : Mireille Noël, *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*, coll. « sciences du discours », Delachaux et Niestlé, Paris 2000.

[852] Je prends modèle sur l'analyse *d'Histoire de l'œil* de Georges Bataille par Roland Barthes, dans *Essais critiques*, « la métaphore de l'œil », Paris, Seuil, 1964, p. 238-245 : « faut-il donner à ce genre de composition le nom de poème ? On n'en voit pas d'autre à opposer au roman, et cette opposition est nécessaire : l'imagination romanesque est « probable » : le roman, c'est ce qui *tout compte fait*, pourrait arriver : imagination timide (même dans la plus luxuriante des créations) puisqu'elle n'ose se déclarer que sus la caution du réel ; l'imagination poétique, au contraire, est *improbable* : le poème, c'est ce qui , en aucun cas, ne saurait arriver, sauf dans la région ténébreuse ou brûlante des fantasmes, que, par là même, il est seul à pouvoir désigner.

[853] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent, op.cit.*

anecdotique - de ce Désir primordial. Or il me semble que l'originalité de l'œuvre et le trouble qu'elle dégage à sa lecture proviennent en effet d'une érotique, mais dans laquelle l'érotisme s'intègre comme le point aveugle qui crée la dynamique de l'œuvre en la chargeant de désir.

Du ravissement au déplacement, quel chemin l'érotisme gracquien emprunte-t-il ? Celui de l'emportement et du transport. L'érotisme, on l'a vu, est ravi, non pas seulement figé. A l'érotisme paralysé dans le cliché, répond une érotique du transport et du déplacement, qui intègre la contradiction entre la tentation mortifère d'abolition de soi et une fusion heureuse et jubilatoire d'être au monde. Emporté, à la fois déplacé, dynamique, source d'excitation, l'érotisme est doublement ancré dans le mouvement, comme déplacement mais aussi comme émotion. Au sens propre, le transport est « l'action de porter quelque chose ou quelqu'un d'un lieu dans un autre[854] » ; au sens figuré, le substantif désigne « un mouvement violent de passion qui nous met hors de nous-même[855] ». Autrement dit, l'idée même de transport est intimement liée, dans l'univers gracquien, à la représentation du désir et de la sexualité qui partagent les mêmes caractéristiques de mouvement, de manque, de rapport à l'altérité. En déplacement, peu importe le moyen — marche, automobile, navigation — on est dans un espace-temps transitionnel indéfinissable, un nulle part et un non temps, un entre-deux commun à la scène sexuelle. Lorsque l'on est transporté, que l'on soit « ravi » ou « hors de soi », on fait l'expérience d'une forme d'altérité qui a à voir avec la question du dedans et du dehors, de la perte et de l'abolition de soi. L'érotisme est écriture du désir et manque à dire du sexuel ; pourtant l'écriture gracquienne n'en est pas moins sexualisée, mais dans une érotique du transport et du déplacement[856].

Chez Gracq, la route, qu'on y marche ou qu'on y roule, le train et le bateau sont liés à une émotion désirante au sens large, au désir d'une femme souvent, à un désir sexuel plus large qui serait une rêverie de pénétration et de possession du paysage, toujours. Ce motif n'est donc pas seulement thématique ; il implique un déplacement du féminin dans le paysage et une écriture géographique gynémorphe (la forêt, la grotte, l'eau, la route comme fente…) et hantée par la question du dedans et du dehors (le blockhaus et autre motif). L'érotisme implique donc un déplacement de la poéticité : à défaut de corps ou de corps à corps, — Gracq dirait « *faute*

[854] Définition du Grand Robert.
[855] *Ibid.*
[856] Julien Gracq s'inscrit dans une forme de tradition littéraire et dans une lignée d'écrivains qui inclut Baudelaire, Rimbaud et Proust tout au moins, chez qui l'emportement érotique coïncide avec l'imaginaire du transport. On connaît, chez Baudelaire, le voyage exotique comme rêverie désirante du corps féminin (« La Chevelure », « Parfum exotique », « L'invitation au voyage », *Les Fleurs du mal*). On peut aussi penser à la façon qu'a Proust d'associer la joue d'Albertine à la description du paysage, les réflexions du Narrateur sur le saphisme d'Albertine et ses fantasmes profanatoires aux trajets en « tortillard », ou enfin le désir pour Albertine et l'évocation des avions ou la superposition du désir douloureux et jaloux du Narrateur pour Albertine au motif du téléphone, dans *A la Recherche du temps perdu, IV, Sodome et Gomorrhe*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Gallimard, collection « Folio classique » n°2047.

de[857] » — le déplacement de l'érotisme dans le dé-corps, à l'aide de l'image et de la métaphore, ouvre à l'invisible du langage, à ce qui n'est pas dit. Le transport fonctionne dans toutes ses dimensions, y compris dans le rapport au mot et à la langue, seule véritable corporéité du texte.

Ce sont l'espace, la béance, l'entre-deux, la négativité créés par les scènes sexuelles en réseau qui déplacent l'érotisme et le diffusent dans toute l'œuvre : ce qui ne peut éclater à la surface du texte implose dans la symbolisation qu'invente la métaphore et s'étoile dans toutes ses dimensions. Selon un parcours métaphorique qui décline et fait varier l'idée de déplacement et de transport, sexualité et génitalité, motifs *déplacés*, sont déclinées dans des images libres, dans des chaînes de signifiants souvent liés au paysage. Le corps disséminé dans le texte vient sexualiser l'écriture, ouvrant la possibilité d'une jouissance dans le corps du texte, ouvrant la voie à une écriture autre, c'est-à-dire qui invente un rapport à l'Autre.

[857] Comme dans « La Route », p. 31 : « Faute de pouvoir toucher et tout à fait atteindre, elles donnaient humblement ».

> La femme tressaille plus vite que l'homme à ce qu'il passe d'emportant dans certains souffles qui se lèvent de la terre, mais la ténèbre chaude de son corps lui pèse, et il arrive que par impatience de ce qu'il empêche en elle de tout à fait lucide, elle le donne comme on coupe par le chemin le plus court[858].

Outre la dimension mystique du rapport de la femme à l'amour et à la chair, la comparaison finale relie sensualité érotique (de « la ténèbre du corps »), emportement du transport érotique et motif du chemin et du déplacement. L'érotisme serait donc la représentation la plus immédiate possible d'une mystique difficile d'accès, d'une forme de sublime qui le transcende et le dépasse, l'incarnation d'un emportement plus vaste et indicible. De la clôture de la chambre à l'ouverture des chemins œuvre la dynamique gracquienne.

A. L'appel à l'à-côté érotique : la nature « déplacée » de la sexualité.

Le premier pas de côté est métaphorique ; l'érotisme opère une sorte de déplacement qui relève de la carnavalisation, c'est-à-dire d'une inversion, qui bouscule parfois l'ordre moral : représentation dénudée du corps féminin, attitudes inconvenantes et transgressives.

1. A l'origine du déplacement : scandale et monstration.

Le rapport du corps nu et du vêtement[859] est emblématique du déplacement à l'origine de l'érotisme[860] : la nudité est rarement érotique ; c'est la semi nudité, cet entre-deux entre nudité et dénudation, qui crée l'érotisme. Le vêtement inattendu ou détourné de sa fonctionnalité rend le corps désirable parce qu'il le fait autre, le met en scène, et d'une façon *déplacée* qui le rend inattendu et scandaleux. Ce sont les lourdes bottes et la ceinture qui marque la taille qui rendent les femmes androgynes dans « La Route » ; Mona s'avère plus troublante lorsque Grange libère ses pieds de ses bottes qu'une fois nue, où elle retourne à une forme de naturalité désexualisée ; Irène jamais plus désirable que lorsqu'elle s'est déguisée/révélée en Almaviva, la servante maîtresse que lorsqu'elle ouvre son manteau de nuit ou que l'ourlet lui fouette les chevilles, les femmes qui surgissent dans le fantasme du narrateur du « Roi Cophetua » ou la fille fouettée du *Rivage des Syrtes* sont dans un au-delà de la nudité , car si leur « croupe » est nue, leur visage, lui, est « encapuchonné » dans leurs jupes[861].

---

[858] *Ibid.*, p. 30.

[859] Roland Barthes considère ce motif du vêtement comme le centre de toute l'érotique moderne : *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, collection « Points », 1971, p. 23.

[860] Bernard Vouilloux parle du « dénudement opposé à la nudité », *De la peinture au texte, l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989, p. 221.

[861] Julien Gracq rappelle une scène fondatrice de cet érotisme de la dénudation dans *La Forme d'une ville, O.C. II*, p. 851-852. Il situe l'anecdote lors d'un carnaval à Nantes et se souvient que la rencontre de ces « silhouettes féminines insolites » déchaînait en lui « un trouble puissant : toute la magie de la provocation féminine s'y embusquait, et, associée à une appréhension paralysante, y demeura tapie pour de longues années ». Plusieurs

a. Le scandale.

La sexualité, au sens propre comme au figuré, s'avère donc presque toujours déplacée : les femmes de la Route s'offrent en sa marge, dans l'à-côté que constitue la halte ou le campement. Les réminiscences sexuelles de Simon surgissent au gré de ses *écarts de conduite* et de ses souvenirs des positions d'Irmgard en voiture, qu'il aime justement parce qu'il les juge inconvenantes[862]. Dans la même veine, le déplacement de l'identité présumée par le narrateur des personnages du tableau, le roi Cophetua et la servante maîtresse, renforce le désir du narrateur pour la femme anonyme parce qu'il fait signe vers une attitude déplacée, inversion de la relation de pouvoir entre les deux, domination du féminin sur le masculin :

> Une tension que je localisais mal flottait autour de la scène inexplicable : honte et confusion brûlante, panique, qui semblait conjurer autour d'elle la pénombre épaisse du tableau comme une protection — aveu au-delà des mots — reddition ignoble et bienheureuse — acceptation stupéfiée de l'inconcevable[863].

En effet, qu'y a -t-il de « déplacé » dans cette scène ? Pour qui est le scandale ? Il repose sur la contradiction, l'opposition avec l'ordre établi, les conventions, d'un roi, revêtu de ses attributs de pouvoir (« le manteau de pourpre », « le diadème ») agenouillé devant une jeune fille à l'identité floue : selon Bernard Vouilloux, « la relation entre les deux personnages est dominée par l'ambiguïté » ; le tableau cristallise « une sorte de scandale existentiel et sémantique (les contradictoires existent)[864] » par cette « annonciation sordide[865] ».

Dans *Le Rivage des Syrtes*, l'érotisme est aussi sulfureux aux yeux d'Aldo, gêné du spectacle inattendu de l'intimité physique des couples présents. Lors de la fête donnée par Vanessa dans son palais de Maremma, il entre dans une salle qui est présentée sinon comme latérale, du moins comme secondaire, puisque les couples présents y avaient vu « la promesse d'un relatif isolement[866] ». Ce qu'il y voit lui semble tellement déplacé, irregardable, qu'il

---

images reviennent à sa mémoire : un « loup noir sans voilette […] et qui s'arrêtait net au-dessous du nez » ; « une courte et étroite culotte noire » qui « cachait seule le haut des cuisses, et semblait allonger les jambes gainées de soie noires, que chaussaient des bottillons à hauts talons, lacés sur le coup-de-pied ». Il s'agit toujours d'un « déshabillage galant qui se fût arrêté à mi-corps, et dont le mot *déjupée*, que je n'ai vu employer que par Klossowki — appliqué à une époque où le pantalon long restait inconnu chez la femme —, dégage toute la charge érotique insidieuse » Il évoque enfin « ces torses mamelus et épais, plantés sur des jambes amincies par la soie noire », qui constituent pour lui « le premier appel sexuel vraiment troublant ».

[862] « et à ce rapide et agile toucher à l'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 », « 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, et qui accompagnait le *Pas sortable* ! rituel », « La Presqu'île », p. 59.

[863] « Le Roi Cophetua », p. 224.

[864] Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 224.

[865] « Le Roi Cophetua », p. 224.

[866] *Le Rivage des Syrtes*, p. 88.

retient « un mouvement de recul, comme [s'il avait] soulevé la portière sur un spectacle par trop privé ». Le style et en particulier l'anaphore de l'adverbe « trop » vient souligner ce qu'il y a de marginal par rapport à la ligne de conduite du personnage :

> une atmosphère subtile de provocation, un magnétisme sensuel insidieux me paraissait soudain s'allumer çà et là à la courbe d'une nuque trop complaisamment affaissée, à un regard trop lourd, au luisant gonflé d'une bouche s'entr'ouvrant dans la demi-obscurité [867].

Une expression en italique vient souligner par sa double signification (au sens propre et au sens figuré) cette nature déplacée de la scène érotique :

> Il y avait dans la salle assez peu de monde, mais je fus frappé par quelque chose de singulier dans l'attitude et la disposition des groupes qui, plutôt que d'une salle de concert, parlait de fumerie d'opium ou de cérémonie clandestine, et qui me conseilla de *rentrer dans le rang* rapidement[868].

Il y rencontre une jeune femme invitante, qui, même s'il soutient le contraire après s'être défait de son regard troublant et médusant, touche au scandale : preuve de son trouble face à ce regard déplacé, il considère qu'il s'empare de ses yeux « dans un au-delà souverain du scandale » puis commente : « si invraisemblable que pût paraître dans une telle soirée la célébration à découvert de cette très intime liturgie amoureuse, je ne me sentais pas scandalisé[869] ».

C'est cette impression de « déplacé » qui signe la présence de la sexualité dans le portrait de Piero Aldobrandi ornant la chambre de Vanessa à Maremma : à peine le tableau est-il évoqué qu'aussitôt le personnage exprime son trouble et sa gêne : « Mais cette fois, j'avais devant les yeux le tableau lui-même, aussi neuf, aussi scandaleusement dégainé que le vernis des muscles sous une peau qu'on arrache : l'œuvre ressemblait à la copie comme un nu agréable ressemble à un écorché vif[870] », et ce, d'autant plus que son surgissement viole en quelque sorte l'intimité d'Aldo, qui exprime sa gêne en pointant la « présence presque indiscrète » du tableau et « une sensation gênante et inattendue de proximité[871] » et ce, sur le mode de la sensation, comme pourrait le faire un être de chair et d'os. Le scandale, en l'occurrence, et qui donne en partie la connotation érotique du passage[872], c'est que le portrait fait fonction de voyeur : Piero Aldobrandi est un tiers entre Aldo et Vanessa, et ce, bien au-delà de la relation amoureuse : « Et

---

[867] *Ibid*.
[868] *Ibid*, p. 88.
[869] *Ibid.*, p. 89.
[870] *Ibid*, p. 106. Le rapprochement entre le nu et l'écorché vif renforce l'impression érotique du tableau. Georges Didi-Huberman rappelle que « la hantise de l'écorché demeure attenante à toute vision du nu », dans *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, collection « Le temps des images », Paris, Gallimard, 1999, p. 39.
[871] *Ibid.*, p.105.
[872] La dernière remarque de Vanessa, mise en valeur à la fin du chapitre, « Tu l'aimes, n'est-ce pas ? », le confirme, *Le Rivage des Syrtes*, p. 108.

je compris soudain quelle gêne j'avais senti peser sur moi dès mon entrée dans la chambre et tout au long de mon entretien avec Vanessa. Il y avait un tiers entre nous ». Si l'érotisme est déplacé, c'est aussi parce que la relation sexuelle que l'on pourrait attendre entre Aldo et Vanessa est retenue, absente, au profit d'une tension beaucoup plus floue et ambiguë, constituée de tension sexuelle et de conscience de la transgression à venir, dont Piero est le symbole, lui, la figure historique du traître à Orsenna.

Le scandale se colore d'une nuance plus mystique dans *Argol*. Le viol de Heide est un sacrilège ; et lorsqu'Albert imagine dans un demi sommeil Heide nue sur son lit, il y adjoint la figure d'Herminien : « et près d'elle, comme un ange sombre et déchaînant comme en se jouant de toutes les frénésies, toutes les pétrifiantes délices du sacrilège, il lui sembla qu'Herminien, avec une terrible fixité, tenait son regard rivé à l'éblouissante blessure »[873]. Lorsque Vanessa se donne, elle initie Aldo au plaisir coupable de la transgression ; Mona est une amante étrange ; elle est une jeune veuve encore enfant, rencontrée en temps de guerre et elle forme un duo ambigu avec sa serve, Julia. Enfin, dans « Le Roi Cophetua », le narrateur prend probablement la place du mort, c'est-à-dire de son hôte, Jacques Nueil ; or, *cela ne se fait pas.* Cette qualité propre à la féminité gracquienne — comme la Vanina de Mandiargues, elle est plus ou moins une « sauvage petite vestale en rupture de ban[874] », d'être décentrée, en marge, à l'écart, constitue un excitateur du texte. Le déplacement par rapport à la norme, qu'elle soit sociale, morale ou autre, est renforcé par sa mise en valeur : existe chez Gracq une troublante proximité entre prostitution et théâtralité[875].

b. La monstration : théâtralisation et ritualisation.

L'érotisme, chez Gracq, procède toujours d'une part de représentation ; si la sexualité, dans la fiction gracquienne, est essentiellement cachée, enfouie dans le secret du texte, et déplacée, elle est aussi paradoxalement exhibée[876], comme si sa métamorphose textuelle et l'intimité

[873] *Au Château d'Argol*, p. 175.
[874] « Sur 'Le Lis de mer' de Mandiargues », *Témoignages, O.C. II*, p. 1170.
[875]Jean-Louis Leutrat identifie l'origine de cette association dans les souvenirs de jeunesse de Louis Poirier, en particulier d'un quartier de Nantes connu pour ses théâtres et sa prostitution : « Pour l'écrivain, il n'est de trouble sensuel que suscité par une sorte d'excès théâtral. Cette liaison du théâtre et de la sexualité trouve son origine dans la configuration de la ville de Nantes : 'L'association intime, inscrite sur le terrain même, de l'exaltation violente que me donnait l'opéra, et de la fascination-répulsion émanée du monde, pour la première fois soupçonné, de l'érotisme le plus cru, faisait pour un adolescent de ce quartier Graslin le vrai point d'ignition de la ville, une zone à haute tension, électrisée par ses pôles contradictoires, qui frappait par contraste de léthargie, et même quasi-mort, presque tous les quartiers périphériques'(*La Forme d'une ville*) », *Julien Gracq, op.cit.*, p. 35.
[876] Cette dialectique entre parts d'ombre et de lumière, exhibition et secret est inspirée du surréalisme. « Dès sa naissance, le surréalisme s'est opposé avec un souverain mépris à l'obscène, au scatologique, au grivois. Il leur a substitué l'érotique-voilé » […] « L'érotique voilé est en même temps l'érotique-dévoilé : c'est la lueur dévoilant le côté troublant de la chair dans un contexte où on ne l'attend pas. L'érotique-voilé comporte donc un dosage subtil de choses mises à nu, de choses suggérées et de choses tues. Son pouvoir excitant dépend de ce que l'on cache, de la façon dont on le cache et de l'ouverture faite dans ce caché pour le rendre perceptible », Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique, op.cit.*, p. 345.

profonde de l'érotisme avec l'œuvre devaient néanmoins *se voir*[877]. On peut penser pêle-mêle à la façon dont les femmes théâtralisent[878] leur façon de se donner — Heide face à Albert « dramatique et irréelle comme une princesse de théâtre[879] », Christel, héroïque face à Allan — à la façon dont le loup d'Irène, « mêlant théâtralement son visage à la nuit[880] » révèle en la masquant toute sa charge érotique et sa nature profondément sexuelle[881], source d'un certain orgueil. Même Mona, personnage féminin le plus naturel et innocent de l'univers gracquien, le moins susceptible de mettre en œuvre des codes culturels ou mystiques, a tendance à jouer un rôle, très provisoirement certes, lors de sa première rencontre avec Grange, lui répondant « avec la gravité comique des petites filles qui jouent *à la visite*[882] ».

Dans les œuvres non fictionnelles, le lien entre théâtralité et érotisme est doublement évoqué. Dans *Lettrines*, à propos de Marguerite Jamois, Julien Gracq assimile le théâtre à la prostitution[883], multipliant les comparaisons : « ses rapports avec le théâtre étaient bien en effet non ceux d'un virtuose avec son instrument, mais plutôt d'une fille avec son lit » ; par conséquent, « elle appartenait au théâtre aussi irrémédiablement, aussi tragiquement qu'à la police une fille sous son réverbère[884] ». Dans son œuvre posthume, *Les Terres du couchant*, Aega est à la fois l'amante du personnage principal et actrice. Le motif se présente là encore comme dans la plupart des fictions : le sexe est présenté comme rituel, comme un moyen d'accès pour l'homme à un ordre mystérieux, énigmatique et spirituel et dont le corps féminin dans le don de soi qu'il implique, constitue le point de contact :

> Quand elle est nue et fraîche contre moi sous ses cheveux lourds, je sens son corps parfois répondre au plaisir avec une maladresse étrange, comme s'il s'arc-boutait dans le noir au-delà du mien contre une prise plus comblante et plus cruelle, comme si, passé un certain seuil, s'éveillaient au creux de sa chair les réflexes mystérieux de ceux qui ont souvent lutté avec l'ange. Parfois je regarde interdit —décollée de moi, étendue rigide sur sa grève, — cette inconnue aux yeux durs qui se souvient dans sa nuit de je

[877] « Il faut que cacher se voie », rappelle Roland Barthes à propos de la passion amoureuse dans *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, collection « Tel Quel », 1977, p. 52-53.
[878] La théâtralisation du rapport sexuel est aussi renforcée narrativement par deux procédés opposés : si la scène singulative signifie le caractère exceptionnel du don charnel, l'emploi de l'imparfait itératif a tendance à renforcer les habitudes et la ritualisation de la scène.
[879] *Au Château d'Argol*, p. 77.
[880] *Un beau Ténébreux*, p. 215.
[881] « Je ne voudrais pas être inconvenant — et cependant il saute aux yeux que cette bouche, cette croupe, ces seins se rebellent à l'idée de pouvoir appeler autre chose que la caresse sommaire de la paume, des lèvres, des mots bouleversés par un émoi charnel », *ibid.*, p. 34.
[882] *Un Balcon en forêt*, p. 58.
[883] Cette assimilation n'est d'ailleurs pas particulièrement provocatrice ni paradoxale, si l'on se souvient de la situation sociale des acteurs dans l'Antiquité (et encore jusqu'au XIXe siècle où « avoir sa danseuse » était suffisamment répandu pour les hommes de la bonne société pour passer dans le langage courant) : jouer est une modalité de mise à disposition du corps, de don, surtout dans une perspective voyeuriste.
[884] *Lettrines*, *O.C. II*, p. 180.

> ne sais quelles profondes noces bestiales et divines ; il me semble que je touche sur sa chair des places sacrées […][885]

Cette élévation de la sexualité au rang de rituel mystique est amplifiée dans certaines fictions. Dans « Le Roi Cophetua », le héros interprète son expérience avec la servante maîtresse comme un cérémonial érotique, une initiation orphique dans laquelle elle joue un rôle. Le narrateur de « la Route » souligne l'appartenance de ces femmes de la Route à un ordre sacré, « qu'elles pressentaient avec le cœur » et établit une correspondance entre don charnel et don spirituel[886], plus noble.

Ce motif du théâtre dans la fiction est renforcé dans l'écriture par une espèce de monstration de l'érotisme et de sa présence dans l'œuvre. La présence d'intertextes littéraires[887] chargés en érotisme semble exonérer l'œuvre d'une présence plus personnelle et affirmée de cette thématique, comme si Gracq souhaitait ne pas avoir d'histoire(s). L'allusion littéraire au Graal et au *Parsifal* de Wagner théâtralise le rapport entre homme et femme en dialectisant rapport sexuel et spirituel. L'érotisme révèle la vérité en renversant l'ordre habituel des choses. Réciproquement, la réception de la fiction est pensée par Gracq selon le même mouvement : le lecteur *touche* au texte, lieu de rapport avec l'auteur, et son positionnement est imaginé par Gracq selon la métaphore théâtrale : « Mais le lecteur de roman, lui, n'est pas un exécutant qui suit pas à pas la note et le *tempo* : c'est un metteur en scène. Et tout porte à croire que, d'une cervelle à l'autre, les décors, la distribution, l'éclairage, le mouvement de la représentation deviennent méconnaissables[888] ».

Gracq, en désignant ainsi l'érotisme, en le dénonçant pour ainsi dire — autrement dit en le faisant connaître ouvertement —, ouvre le texte à une manifestation autre[889] : la figuration, le déplacement de la sexualité dans la textualité. L'écriture ne dit plus le sexe mais se sexualise dans la dynamique d'un déplacement dans le corps du texte, source d'un double transport, celui de l'auteur comme celui du lecteur.

---

[885] *Les Terres du couchant*, p. 226-227.

[886] « La dévotion féminine comme valeur érotique de premier rang chez Stendhal (Mme de Rênal, Mme Bissaux, Clélia Conti). Mais non pas, comme chez Laclos, en tant qu'obstacle-roi du parcours, dans le *jumping* de la séduction. Plutôt comme un signe électif d'une dimension d'âme supplémentaire, d'une aptitude à ce total quiétisme amoureux qui est la secrète aspiration de Beyle, qui éclat dans le final du *Rouge* comme de la *Chartreuse*, et qui donne à ses romans d'une matière si sèche le velouté, le moelleux qui fait leur vrai pouvoir », *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 600.

[887] Le surréalisme, *Histoire d'O*, le mythe du Graal et la figure de Kundry, en particulier, mais aussi Balzac et Racine.

[888] *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 648.

[889] « Qu'est-ce que théâtraliser ? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimiter le langage », Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op.cit*., p. 10.

2. Dynamique du déplacement.

a. Dynamique du vide et de l'à-côté.

L'érotisme ne se trouve donc pas pleinement là où on l'attend et procède de l'écart, qui crée du vide, du manque, espace consubstantiel à tout désir[890]. Ce n'est pas que la promesse tacite faite au lecteur de la présence de la sexualité dans l'œuvre ne soit pas tenue — la frustration est de toute manière inhérente à tout érotisme —, c'est plutôt qu'elle ne l'est pas là où on s'attendrait à ce qu'elle le fût. Dans la fiction gracquienne, la chambre, pourtant parée pour l'amour, est vide et tout se passe à côté. Sans être jamais strictement un néant, ce vide de la chambre ou de ses équivalents résulte plutôt d'une volonté d'évidement, créant un appel d'air[891], « une sorte d'appel à un plein[892] ». Un à-côté est donc ouvert par un vide qui se veut solution de continuité (comme on remplit un vide), chargé de tout le manque introduit dans l'œuvre par ce creux. Il se matérialise comme espace géographique ou comme temporalité contiguë ; il est aussi ce que l'on nommera la marge, bord, flanc de telle ou telle réalité. Le déplacement aussi porte sur l'épaisseur du texte, introduisant de la dissonance. Autrement dit, l'écriture de la sexualité est connexe de la chambre vide, à la fois dans la diégèse sur un plan thématique et dans l'écriture même de la fiction.

C'est tout l'espace de la page qui porte le mouvement de l'érotisme. Car ce vide est pris dans une dynamique qui justifie l'idée même d'à-côté et de déplacement ; ce vide, « n'est pas seulement le rien à quoi s'opposerait la plénitude de la présence ; il ne peut être décrit uniquement en termes de manque et de négativité ; c'est un élément doué d'énergie, dans l'entourage duquel s'exercent des forces attractives : il aspire[893] ». Il est une sorte de promesse, c'est-à-dire à la fois un vide et la certitude fragile d'un comble[894]. L'écriture de ce blanc qui précède immédiatement le récit du trajet de Simon en automobile à travers la presqu'île engage personnage, auteur et lecteur à prendre la route, à dérouler le fil du récit[895]:

> Il n'avait pas compté sérieusement qu'Irmgard serait dans le train, mais il n'avait rien imaginé au-delà de cette attente nerveuse de la gare : c'était comme un petit gouffre privé auquel d'avance il s'en était remis. Il se sentait tout désœuvré ; le train vide l'avait rejeté à une planète de rebut, au monde blafard et enrayé des heures creuses. « Qu'est-

[890] Le vide n'est d'ailleurs pas strictement lié à l'érotisme dans l'œuvre gracquienne, mais il participe d'une dynamique plus large qui innerve toute l'œuvre. L'aborder par la question de la représentation de la sexualité permet de l'aborder *de profil*, de biais.
[891] Le motif est d'ailleurs très présent.
[892] L'expression est d'André Peyronie, *La Pierre de scandale du Château d'Argol de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 9.
[893] Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 210.
[894] On trouve ce motif de la promesse dans « La Presqu'île », p. 93 : « Il lui sembla soudain que la promesse d'Irmgard venait à lui dans cette douceur protégée — non plus sensuelle et violente comme tout à l'heure sur la route, mais plutôt paisible, alourdie et remise, dans une sorte de tendresse aveugle ».
[895] On verra que le thème de la route constitue une métaphore de l'écriture chez Gracq.

> ce que je vais faire ? pensa-t-il. Je n'ai guère faim, je ne suis pas mal ici, il n'y a personne ». Il se fit dans son esprit un blanc presque parfait de quelques secondes[896].

C'est le désert de la gare puis, lors du retour, l'inoccupation de la chambre d'hôtel ouverte à l'air marin qui happent Simon et le lancent sur la route, allument le moteur de sa voiture et de sa rêverie.

Dans « Le Roi Cophetua », l'évocation d'une pièce vide et nue « qui faisait penser vaguement aux appartements de luxe d'un paquebot, ou à la *suite* d'un grand hôtel[897] », est immédiatement suivie de la description du tableau censé représenter « le Roi Cophetua amoureux d'une mendiante[898] », comme si son assimilation au paquebot créait l'appel d'air rendant possible et même nécessaire la *suite*, dans la confluence du sens propre et du sens figuré.

b. Voisinage : continuité, contiguïté, envers, enchâssement.

Mais certaines chambres vides côtoient d'autres lieux hantés, emplis, imprégnés de sexualité. Déchargée, la chambre fait comme un appel d'air et recharge l'à-côté d'érotisme. Dans *Le Rivage des Syrtes*, la chambre des cartes, magnétisée par l'obscurité et la présence de Vanessa n'est pas un lieu érotique, l'action est déplacée juste après, dans une contiguïté temporelle, l'automobile emportant littéralement et symboliquement le couple de la chambre « mal défendue[899] » de la forteresse vers la chambre de Vanessa à Maremma.

Si l'on ne peut parler véritablement de contiguïté, il y a bien rapport de voisinage et mise en parallèle entre deux chambres[900] d'*Un Balcon en forêt*, celle de Grange dans le blockhaus et celle de Mona aux Falizes. La chambre de Grange est posée sur le vide du blockhaus (« la pièce était nue, brute, avec quelque chose de violemment inhabitable » ; « le milieu de la pièce était vide ; on ne savait où s'y tenir[901] ») alors que la chambre de Mona, encombrée d'un fouillis d'objets hétéroclites, est le lieu de la relation charnelle.

Dans « La Presqu'île », le motif de la chambre vide est nuancé ; l'à-côté est subtil : Simon va préparer à l'Hôtel des Bains la chambre prévue pour accueillir ses amours et ses multiples réminiscences révèlent le potentiel érotique du lieu : mais le lit, largement décrit[902], reste vide :

---

[896] « La Presqu'île », p. 45.
[897] « Le Roi Cophetua », p. 224.
[898] *Ibid.*
[899] *Le Rivage des Syrtes*, p. 77.
[900] On peut aussi noter l'extrême cohérence de l'imaginaire gracquien, puisque dans ces deux romans, la chambre associée au personnage masculin est incluse dans une « maison forte », qu'il s'agisse de la forteresse du *Rivage des Syrtes* ou de la maison forte des Hautes Falizes, alors que la chambre des femmes est ouverte à tous les vents (grandes baies vitrées de Vanessa ou porte non verrouillée de Mona).
[901] *Un Balcon en forêt*, p. 34.
[902] « le lit paré de ses cuivres glacés et étincelants, énorme entre ses murs ripolinés qui reflétaient le grand jour avec la clarté d'une cuisine, l'inquiétait et l'intimidait », « La Presqu'île », p. 124-125.

« pourtant le fantôme tendre qui avait flotté un moment si proche autour de lui ne se matérialisait pas[903] » ; les sentiments de solitude et de vacuité dominent dans la psyché simonienne : « l'image d'Irmgard ne pénétrait pas dans la pièce ». Le désir de Simon et l'espèce de tentative évocatoire de la scène sexuelle à venir sont comme désamorcés par un lieu personnifié et figé dans la nécessité de la clôture :

> « Ce sera là », pensa-t-il — mais cette pensée retombait inactive et vaine, presque insignifiante ; l'image d'Irmgard ne pénétrait pas dans la pièce, où les meubles mangés par l'ombre se rencognaient déjà pour une veillée maussade. A mesure que l'heure passait et le pressait, que le désir qu'elle fût là devenait presque angoisse, c'était comme si les choses se fussent murées hostilement contre la possibilité. Le soir s'installait, gris et douceâtre, calfatait d'une poussière fine la pièce close, aussi exactement comblée de silence qu'un aquarium de son eau. La journée fermait. Il n'y avait pas de place ici pour une vivante. Il n'y avait jamais eu de place[904].

L'érotisme est à côté de la chambre vide, simultané à l'absence d'Irmgard : dans le paysage de la presqu'île, dans le vagabondage de Simon, qu'il soit géographique ou mental, dans l'attente de l'arrivée d'Irmgard. D'ailleurs, que le vide ouvre la voie à l'érotisme dans un à-côté est explicite dans ce récit : en automobile, Simon rencontre du bout des doigts « un vide inattendu » le « long du bourrelet en caoutchouc », c'est-à-dire sur le côté droit de la voiture, face à la place du passager ; « 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* [905]comme s'il l'avait touchée d'une baguette, dans la posture même, tout à fait désinvolte et garçonnière, qu'il aimait[906] ».

L'à-côté peut aussi prendre la forme du revers ou de l'envers ; chez Gracq, l'érotisme peut être considéré comme la face d'une écriture pulsionnelle dont le revers serait une sorte de d'écriture de l'Enigme[907], de thanatisme[908]. A proximité de la chambre vide qu'est la chapelle des abîmes, isolée et contenue par la forêt, « lieu si parfaitement clos que l'air confiné n'y pût circuler davantage que dans une chambre longtemps fermée[909] », Albert ressent « le charme de la terreur et du plaisir intense de la tentation[910] ». Il est vrai que, d'une façon très intense dans le premier roman de Gracq, profondément imprégné du mythe du Graal, Eros et Thanatos se

---

[903] « La Presqu'île », p. 126.
[904] *Ibid.*, p. 130-131.
[905] Nous soulignons.
[906] « La Presqu'île », p. 58-59.
[907] Dans « La Presqu'île », le personnage de Simon a bien conscience que le désir amoureux et sexuel n'est qu'une incarnation, qu'une déclinaison d'un désir transcendant : « il soupçonna qu'Irmgard n'était peut-être que le nom de passage qu'il donnait ce soir à cette glissage panique », p. 143-144.
[908] Le néologisme se justifie par l'absence de terme désignant véritablement la jouissance ressentie à l'approche de la mort ou dans la pleine conscience de son imminence.
[909] *Au Château d'Argol,* p. 106.
[910] *Ibid.*, p. 102.

mêlent et se confondent. Après avoir visité la chambre vide de Heide, la vision qui n'a pas eu lieu est reportée au soir et dans l'imagination du personnage d'Albert, dans ce double à côté spatio-temporel et psychologique :

> Alors, dans la nuit maintenant complète, comme la bulle d'un gaz empoisonné, remonté du fond de sa mémoire le souvenir de la nuit torturante, et, sur ce lit de fête et de splendeur, tout paré de blanches draperies, qu'il avait entrevu un instant à la lueur de la torche, vint se poser l'image de Heide nue, qu'il appelait de toutes les lèvres fraîches de sa bouleversante empreinte[911].

La description de la chambre de Vanessa par Aldo, essentiellement qualifiée par sa vacuité[912], donne sur un motif érotique, le portrait de Piero Aldobrandi : à côté dans le texte, l'érotisme a été déplacé vers le tableau. De même, la tension érotique qui sous-tend toute la relation du narrateur et de la femme anonyme de La Fougeraie est comme concentrée dans les deux tableaux évoqués, celui représentant le Roi Cophetua aux pieds de la servante maîtresse et le souvenir que le narrateur a d'une gravure de Goya, « la Mala Noche », en entendant le déchaînement de l'orage au-dehors.

c. Pouvoir de surgissement.

Si, généralement, les personnages gracquiens ont tendance à suivre une « pente », celle de la rêverie et du désir, le déplacement de la matière érotique au sens large se fait sur un tempo plus soudain : l'à-côté surgit, le transport de la matière érotique le juxtapose au vide, semblant répondre à son appel, sur le mode des vases communicants. L'érotisme déplacé happe littéralement le personnage ou lui apparaît soudainement : la surprise et l'inattendu sont des impressions connexes au texte érotique. La soudaineté de l'apparition du désir ou de sa représentation dessaisit le personnage de tout contrôle ; il est comme possédé, détourné de lui-même[913] ou saisi et comme soumis : c'est ainsi que le narrateur du « Roi Cophetua » formule l'aimantation qu'il ressent pour la femme anonyme de la Fougeraie, avec des termes qui ne manquent pas de renvoyer au sado-masochisme, et au fait qu'il soit à la fois sujet et objet du désir : « je retrouvais le saisissement que m'avait causé ce pas sur le gravier crissant soudain en même temps que le mien. Humilié et serf, et pourtant calmement autoritaire, — enchaîné — enchaînant[914] ».

---

[911] *Ibid.*, p. 175.
[912] « Un faible et profond murmure entrait par les fenêtres, peuplait maintenant le silence revenu et faisait vivre sourdement autour de nous la chambre vide. L'espace que je sentais se creuser derrière moi me pesait ; je me levai d'un geste nerveux et marchai vers l'une des hautes baies ouvertes », *Le Rivage des Syrtes*, p. 104-105.
[913] C'est le cas d'Aldo face au regard de la jeune femme inconnue dans la pièce à « la subtile provocation » lors de la soirée à Maremma, qui « au happement nu » de ses yeux comprend qu'il n'est « plus question de [s'en] détourner », *Le Rivage des Syrtes*, p. 88-89.
[914] « Le Roi Cophetua », p. 229.

Ailleurs le motif du vent et de l'appel d'air accompagne l'écriture du désir. Dans « Le Roi Cophetua », « une saute de vent » en arrière-plan annonce l'apparition d'une réminiscence soudaine, qui prend possession de l'intériorité du narrateur sur lequel « brusquement le souvenir de la gravure de Goya se referma[915] ». Cette œuvre picturale fantasmée, qui met en abyme toute l'atmosphère de désir du récit-cadre, semble tacitement répondre à cet appel du vide évoqué précédemment et bien présent dans ce récit dont l'action se déroule dans une demeure dont chaque pièce « était pour le goût de l'époque agressivement nue, d'une nudité aiguë et impersonnelle[916] » : d'où viendrait donc le « vent fou[917] » qui soulève la jupe d'une des deux formes de la gravure ? Le vent matérialise souvent la « bouffée » de désir annonçant la relance d'énergie après le constat du vide, de l'absence[918]. C'est selon la même modalité que le portrait de Piero Aldobrandi saute aux yeux d'Aldo : sa présence dans l'ombre relève d'une autorévélation subite ; après l'orchestration du motif de la chambre vide, l'à côté, le secondaire que constitue un élément du décor — un tableau sur un mur — magnétise et le regard du personnage et le texte tout entier. Le personnage est passif, le récit le pose en objet : « mon attention fut aussitôt vivement attirée par un portrait auquel j'avais tourné le dos à mon entrée dans la chambre, et qui me donnait maintenant l'impression subite, […] d'être venu soudainement émerger à la faveur de ma distraction sur cette surface lunaire[919] ». Le tableau se pare d'un pouvoir évocatoire puissant : non seulement, il est à l'origine d'une expérience forte de surprise, par laquelle littéralement « on est pris à l'improviste[920] », mais il est une expérience de l'inconnu et de l'altérité, comme le souligne l'italique employé dans l'expression « sensation violente de *jamais vu*[921] ».

3. A*phantos* du langage : partir sur les routes.

Pourtant cet imaginaire gracquien n'a pas pour secret de « fantasme sexuel » ; le lecteur ne se penche que sur la béance du texte. A l'origine de l'œuvre, Julien Gracq note dans ses *Entretiens*[922] « la conjonction d'une insatisfaction latente, d'une espèce de béance un peu obsessionnelle qui demande à être comblée littérairement avec une image-clé qui vient soudain ouvrir les portes ».

---

[915] *Ibid*., p. 214.
[916] *Ibid.*, p. 220.
[917] Comme le fait remarquer Bernard Vouilloux, dans *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit*., p. 219.
[918] C'est le cas tout au long de « La Presqu'île » ; on retrouve le motif dans *Un Balcon en forêt* : « En quelques secondes elle fut nue, ses vêtements arrachés d'elle par un vent violent plaqués partout contre les meubles comme une lessive qui s'envole sur un roncier, mais au milieu du cyclone il y avait cette bouche qui se pendait à la sienne ingénûment, goulûment », p. 66.
[919] *Le Rivage des Syrtes*, p. 105.
[920] D'après la définition du TLF.
[921] *Le Rivage des Syrtes*, p. 105.
[922] *Entretiens* avec B. Boie p. 290.

a. L'aphantos du langage.

La conjonction entre la chambre vide et la prédilection de Julien Gracq pour les routes et grands chemins entre particulièrement en résonnance avec la relecture par Pascal Quignard[923] d'un passage de l'Evangile, la rencontre sur la route d'Emmaüs[924] de deux de ses disciples avec Jésus ressuscité pour illustrer le concept d'*aphantos*[925]. De même que ces hommes ne voient leur messie que lorsqu'il s'évanouit devant eux, de même le lecteur gracquien ne voit la sexuation du texte que lorsque l'auteur la fait s'évanouir sous ses yeux. « Aimer, désirer, dormir, rêver, lire est ce 'voir l'*aphantos*'[926] ». Il n'y a que peu de représentation érotique dans le texte gracquien ; juste assez pour faire signe vers la profondeur du texte. Comme les disciples, confronté au vide de la chambre désertée, et plutôt que de rester médusé devant lui — que la chambre soit d'amour ou tombeau –, le lecteur, dans un mouvement d'emportement commun au texte, doit partir sur les routes.

b. Dire l'indicible ; formuler l'ineffable.

Aussi les stratégies sont-elles nombreuses quand il s'agit de ne pas dire le sexe ou de le dire sans le dire. La litote[927] constitue un détour de langue et un déplacement de la responsabilité de la connotation sexuelle : en entendant ou en lisant plus que ce qui est écrit, c'est le lecteur qui porte le sens dans son acte d'interprétation. La périphrase[928], sorte de circonlocution lexicale[929], qui tourne autour de la chose, la cerne sans la dire explicitement, tout comme les tournures impersonnelles et images[930]. Jérôme Cabot[931] parle de « désertion par les mots — l'impossible référence et la réception parodique du vocabulaire de la guerre dans *Un Balcon en forêt* ; on pourrait transposer cette réflexion à l'érotique : une écriture du retrait, une politique de la terre brûlée appliquée à l'érotique. Le texte gracquien déplace dans le creux et dans la

---

[923] Pascal Quignard, *Mourir de penser*, « L'*aphantos* du Verbe », chapitre XXIV, Paris, Grasset, 2014, p. 134-139. Pascal Quignard établit un parallèle entre le vide du tombeau « plus de corps » et le départ des disciples sur les routes, chronotope de la rencontre avec la parole christique. Ils ne reconnaissent que lorsqu'il s'évanouit sous leurs yeux : « Il s'*évanouit* sous leurs yeux grands ouverts. Et *aperti* sunt *oculi eorum*, et cognoverunt eum, et ipse *evanuit ex oculis eorum* », p. 136.

[924] La référence est aussi présente dans *Un beau Ténébreux*, p. 82. Allan affirme à ce propos la nécessité de *voir* et de *toucher* pour pouvoir concevoir le mystère du monde et accéder à une forme de révélation : « Pour que le christianisme fût, il a fallu que le Christ fût, naquît de ce village à cette date, montrât ces mains percées à l'incrédule, et s'envolât du tombeau d'une façon tout autre que métaphorique ».

[925] Luc, 24.31 : « Alors leurs yeux s'ouvrirent, et ils le reconnurent, mais il disparut de devant eux ».

[926] *Ibid.*

[927] « quand nous allions, la chasteté ne nous était pas une règle », « La Route », p. 29.

[928] « des aubaines brusques du chemin », *ibid*.

[929] « la circonlocution est à la phrase ce que la périphrase est au mot ; elle étoffe mais n'exprime qu'indirectement son objet », *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaires), Bernard Dupriez, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1018, 1984*, p. 115.

[930] « et c'était soudain toute une femme, chaude, dénouée comme une pluie, lourde comme une nuit défaite, qui se laissait coule rentre vos bras », « la Route », p. 29.

[931] Jérôme Cabot, « La désertion par les mots. L'impossible référence et la réception parodique du vocabulaire de la guerre dans *Un Balcon en forêt* », *Julien Gracq 5, « Les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île »*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p. 81.

marge le sexe comme pour accentuer son pouvoir de surgissement[932]. Ainsi cet à côté se matérialise aussi dans la page : l'ellipse de l'acte sexuel vide la scène mais souvent recharge la description précédant ou suivant le passage. Dans *Un Balcon en forêt*, l'ineffable du transport sexuel passe par des périphrases naturalisantes : le désir se fait « cyclone » qui dénude, le plaisir de Grange s'exprime d'abord par l'approche négative (« il ne sentait pas tendu, ni anxieux »), puis par équivalence : « c'était plutôt une rivière dans l'ombre des arbres, à midi[933] ».

Comme une chambre d'écho, la chambre vide semble amplifier par sa proximité l'intensité de l'écriture déplacée de la sexualité ou du transport[934].

B. Dévoiement géographique : une poétique du dé-corps.

Le corps et en premier lieu le corps féminin, objet de désir et du regard masculin — c'est-à-dire celui du personnage ou du narrateur dont tout lecteur, y compris féminin, partage le point de vue par la focalisation interne, devient chez Gracq un matériau érotique, et même le principal matériau de la description : écrire le corps féminin, c'est le toucher, se l'approprier, le posséder. Pulvérisés, disséminés dans le paysage, les corps sont métamorphosés en décor.

1. Frontière[935] poreuse dedans/dehors.

Si le regard est investi de la charge sexuelle non soutenue d'angoisse, il déplace l'objet érotisé partout où il se porte ; ce qui est vu médiatise la relation à l'Autre féminin. C'est en particulier le cas de la nature et du paysage qui sont conçus dans une forme de contiguïté avec le féminin. La promesse érotique est donc tenue en partie dans l'écriture de l'espace et du paysage. Elle découle d'une perception esthétique et sensuelle de la nature : l'analogie entre le corps féminin (et parfois masculin, en ce qui concerne Gracq) et le paysage est un mode d'artialisation de la nature[936]. Le texte tisse un lien intime entre corps et décor, rend possibles les relations entre l'espace et la représentation de la sexualité : analogie (métonymie, métaphore), contiguïté (en une quasi-indistinction du corps et de son environnement). Si la

---

[932] « Platon a écrit dans la *Lettre* VII, 341 d : soudain comme s'allume une lumière dans l'instant où bondit la flamme l'existence est irradiée par la pensée qui résulte de l'expérience intérieure qui l'a préparée durant des saisons, des jours, des années. Le Tout à coup suppose l'érection inassouvie comme tout rêve montre en creux la carence de ce dont il propose l'image », Pascal Quignard, *Mourir de penser, op.cit.*, p. 175.

[933] *Un Balcon en forêt*, p. 67.

[934] *Au Château d'Argol*, p. 110-111 : « Il lui sembla d'abord qu'Herminien, par des touches dissonantes et incertaines, coupées de retours et de replis où le motif principal était repris dans un mode plus timide et comme interrogatif, ne fît autre chose que de prendre la mesure du volume même de la capacité sonore de ce troublant édifice. Alors se déchaînèrent des ondes violentes comme la forêt et libres comme les vents de l'altitude […]. A ces jeux de la nature succédèrent les atteintes d'une passion sensuelle et aiguë, et l'artiste peignit avec vérité ses ardeurs sauvages ».

[935] *Un Balcon en forêt, O.C.II*, p. 128 cité par Murat, *L'Enchanteur réticent, op.cit.*, p.41 : « Un obus vient de frapper le blockhaus, « ouvrant une brèche qui balaya d'une blancheur sale, sinistre, toute la profondeur du béton. – c'est dedans ! pensa Grange. Non, c'est dehors … Non, c'est dedans ». »

[936] J'emprunte le terme "artialisation » à Alain Roger, *Court traité du paysage, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1997*, p. 16.

métonymie procède d'un rapport d'inclusion entre le corps du personnage et un espace auquel il est étroitement associé, dans la métaphore, les espaces[937] portent analogiquement les sèmes du sexuel, parfois même en absence du corps sexué.

Il y a un autre enjeu à ce déplacement de l'érotisme sur le paysage, qui se fonde sur la polysémie du verbe connaître et qui semble poser une équivalence entre connaître la femme et connaître le monde[938], enjeu spécifiquement masculin et déterminant la virilité. Allan formule l'équation érotique dans un *beau Ténébreux* :

> La terre gardait son mystère, mais ce mystère pouvait être forcé, comme on force une femme, d'une façon tout autre que métaphorique […] Le mystère du monde était en lui caché, mais non pas plus symboliquement, mais caché non autrement que le sexe dans une femme ; et comme l'amant guidé par la certitude charnelle de son désir, le but inavoué des grands explorateurs, de Jason, de Vasco, de Colomb, n'était peut-être autre que la possession enivrée et solitaire de la planète[939].

La pulsion sexuelle recoupe donc le rapport sensuel au monde, mais aussi au texte *via* la métaphore et le symbolisme. Les frontières, nombreuses dans la fiction gracquienne et toujours poreuses et brouillées, s'avèrent donc essentiellement lieux d'échange et de transition. C'est aussi le cas à l'échelle du personnage, conçu par Gracq comme un « transparent », « une plante humaine » : à ce titre, la frontière entre son intériorité et l'espace qui l'entoure dans le récit suppose, plus qu'une limite clairement établie, un entre-deux d'échanges et de communication[940]. La peau s'avère ainsi davantage un espace perméable qu'une enveloppe garante d'intégrité. L'ambiguïté surgit dès que la sensualité apparaît, le plaisir physique se confondant avec une expérience de fusion ; l'être devient insituable dans l'espace, dans le temps, dans la perception : la polysémie du titre « La Presqu'île », ouvre la voie à la confusion : la presqu'île/presqu'il, c'est elle. Le texte travaille à la substitution de la presqu'île de Guérande au corps d'Irmgard absente, dans la psyché du personnage.

---

[937] « Ce sable vide, encore chaud, tiède comme une plage de chair et qu'on voudrait couvrir, souiller naïvement comme elle. » ; *Un beau Ténébreux*, p. 17.

[938] « Par un phénomène de réfraction sémantique et syntaxique, le secret du monde s'incarne dans le secret de la femme, l'un et l'autre présentant à l'homme en quête l'énigme spéculaire de leur métaphorisation ; le flux féminin emporte le sujet désirant vers la connaissance, et narquoisement se farde même en objet de connaissance, en finalité », Isabelle Husson-Casta, « Signes du féminin dans *Un beau Ténébreux* », *Julien Gracq 1, « une écriture en abyme »*, p. 52.

[939] *Un beau Ténébreux*, p. 82.

[940] Merleau-Ponty évoque dans *Le Visible et l'Invisible*, une « ramification de mon corps et ramification du monde » et une « correspondance de son dedans et de mon dehors », cité par P. Née, "Julien Gracq phénoménologue ?", *Julien Gracq 2, « un écrivain moderne »*, Rencontres de Cerisy, 24-29 août 1991, Paris, La Revue des Lettres modernes, 1994, p. 176.

La sensualité et le désir physique passent par la possession du paysage et le sentiment de se perdre en lui dans une relation réciproque[941]. La peau[942] de Simon est l'interface principale entre soi et le monde. Si le paysage, par association d'esprit, le conduit à l'érotisme, c'est parce qu'il est ouvert à son environnement, prêt à l'accueillir, à être pénétré par une sensation olfactive riche et puissante dans une sorte de point de contact qui fusionne temps et espace :

> Le vent était tombé ; l'odeur des cèdres, résineuses, astringente, torréfiée, descendait sur la petite place et desséchait les narines comme la sciure du bois. Si brusque tout à coup, si salubre et amère sous le profond ombrage vert-noir que Simon ferma les yeux et se figea, l'espace d'une ou deux secondes[943] : la gare des vacances d'un coup sauta sur lui, où, la tête dilatée, un peu étourdi, la narine ouverte, dès le portillon franchi, du pin au varech, pour un mois entier il réapprenait à vivre entre deux versants d'odeurs[944].

Souvenir d'enfance, sensation présente, contiguïté de l'espace-temps, après l'étourdissement de la fusion, lui apportent une sorte de réassurance : l'impression d'être contenu, enclos dans le monde, « entre deux versants d'odeurs », dans « le soir, pareil à un jardin fermé », permet une autre pénétration, métaphorisée par l'image du glissement musical[945], celle de l'esprit de Simon par la conviction de l'arrivée d'Irmgard. L'interpénétration du monde et de l'intériorité de Simon s'accomplit dans l'image du rivage.

> Pour la première fois, réveillé par le parfum vert et brûlé de cette dérive un peu hagarde qui avait été sa journée, il sentait que le soir apportait Irmgard, l'approchait de lui aussi accore et ferme qu'un rivage : tout était maintenant simple et sûr[946].

Du monde au corps, du corps à la psyché simonienne, Gracq raconte le flux de la perception entre dehors et dedans. Le monde et le personnage s'ouvrent à la possibilité et à la vacance : « le soleil bas, la lumière frisante lui parlaient de plaines nues et d'espace libre[947] ».

En ce sens, l'automobile, avec ses larges surfaces vitrées, semble pouvoir être assimilée à ces « boîtes d'optique dépaysante », au même titre que la maison[948] aux grandes fenêtres —

---

[941] « Son esprit était rafraîchi comme un paysage après l'averse, il lui semblait qu'il marchait nu ; les odeurs, les bruits espacés entraient en lui comme si son corps eût perdu sa frontière », « La Presqu'île », p. 161.

[942] Le concept de Moi-peau est développé par Didier Anzieu, *Le Moi-peau, Paris,* Dunod, 1985. « [la réalité externe] rassemble la membrane limitante —qui constitue l'interface sensorielle entre dedans et dehors au niveau du Moi-peau — et la réalité matérielle dans un système de projection déterminé par la difficulté de mise en scène de la réalité interne, du fait d'une étroite dépendance à l'égard de l'environnement », Catherine Chabert, « L'interdit du toucher et le transfert paradoxal », *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites,* Didier Anzieu et *al.,* ERES « Le Carnet psy », 2008, p. 45.

[943] On pourrait attendre ici « le temps d'une ou deux secondes » ; le terme « espace » floute les limites, ouvre une sorte de béance (à laquelle le mot « vacances » fait écho peu après) qui se répercute dans le corps, « tête dilatée », narine ouverte ».

[944] « La Presqu'île », p. 132.

[945] « Et tout à coup il se fit dans son esprit un glissement vers un mode grave et majeur », *Ibid.*

[946] *Ibid.*

[947] *Ibid.,* p. 133.

[948] Une exception, la maison forte des Falizes, présentée à plusieurs reprises comme un faux refuge : lorsqu'un obus éclate, l'effraction n'est pas évidente pour Grange : « C'est dedans ! pensa Grange. Non, c'est dehors…Non, c'est dedans », *Un Balcon en forêt,* p. 236-237.

comme La Fougeraie[949] — qui médiatisent le va-et-vient entre dedans et dehors. Seconde peau poreuse entre les personnages et le monde, l'automobile, ou la maison vitrée, constituent une sorte de frontière qui permet par le regard, à l'abri du toucher qui charge la sexualité d'angoisse, de la faire affleurer et ce, dans un mouvement réciproque : c'est depuis son automobile que Simon, on l'a vu, laisse remonter les réminiscences érotisées d'Irmgard. A l'abri du « voile opaque » de la pluie et de l'analogie, la campagne (le dehors) mène à la femme (fantasme de Simon) par le glissement sémantique, dans un échange des qualités : des chaumières personnifiées laissent entrevoir une nuque quand Irmgard réifiée laisse toucher « sa lisière » et son « chaume » :

> De vraies chaumières maintenant, au pesant capuchon brun rabattu jusqu'aux yeux, le lait de chaux de leur murs blanc et cru comme une nuque sous la toison tranchée à pleines poignées dans l'épaisseur. Quand Irmgard était couchée sur le ventre, il aimait soulever les cheveux lourds pour découvrir la nacrure de la fraîche lisière rasée, promener sur le chaume dru un doigt[950]…

Dans un élargissement de la relation intime au décor, reposant sur le lien de contiguïté (et peut-être d'une forme d'hypallage[951]) entre le vu et le fantasmé, le regard sexualise le paysage[952], le corps féminin se surimprimant à la topographie ; formes, lignes, odeurs, couleurs, coïncident. Ailleurs la femme et le paysage sont indissociables dans le souvenir du personnage masculin, comme partageant les mêmes qualités :

> Toutes les images du Nord, qu'Irmgard appelait si naturellement autour d'elle et qui étaient un peu son climat et sa saison calme, -aussi anciennes, aussi doucement soudées à elle que les petits villages de l'arrière-plan, avec leur ville gothique et leur vue de rivière, le sont dans les tableaux primitifs au profil du donateur – se reformaient dans son esprit comme sur une eau redevenue tranquille Irmgard allongée sur la bruyère rousse et violette d'une friche de la Sologne[953].

Enfin, cette ruée de Simon vers la mer se superpose littéralement, recouvre physiquement le désir d'Irmgard ; l'aimantation du personnage vers l'élément liquide a souvent été vue comme un fantasme de *regressio ad uterum*, de fusion dans l'élément maternel ; il me semble aussi, et ce n'est pas incompatible, interprétable comme érotisation du rapport au corps du monde, la mer se substituant au corps féminin : Irmgard est en partie une créature de l'eau, elle qui est

---

[949] « Le Roi Cophetua », p. 218 : « J'étais dans une de ces boîtes d'optique dépaysante, il me semblait que j'étais à la fois dedans et dehors ».
[950] « La Presqu'île », p. 67.
[951] Jean-Pierre Richard analyse cette transformation d'un ordre pulsionnel à l'autre dans *Le Rivage des Syrtes*, lorsque le récit passe de la femme endormie dans les bras d'Aldo aux « grandes fermes fortifiées » : « nous longions parfois une de ces grandes fermes fortifiées endormies dans la tiédeur de la nuit des Syrtes », *Microlectures*, « A tombeau ouvert », *op.cit.*, p. 257-283.
[952] On a déjà évoqué le motif de la torche de la raffinerie.
[953] « La Presqu'île », p. 72.

comparée à « un bouchon dans l'écume[954] » — et qui est, à cet égard, sœur de Heide —, dont Simon se souvient, la plage en arrière-plan, comme « la fille du gouffre[955] », celle qu'on voit, qu'on espère et qu'on ne sait comment « rejoindre ». Mais elle ne l'est qu'en partie, car le « comme » de la figuration empêche toute coïncidence et maintient la distance : « Irmgard n'est pas la mer, en ayant ici la figure. Mais elle est aussi la mer, puisqu'elle a en aussi la figure. […] Cette tension entre l'identité et l'altérité, essentielle au transfert figural, est dramatisée en la distance, minime et finale, qui sépare Irmgard de Simon au moment même où il la retrouve[956] ».

Du corps au décor, même phénoménologie, même lexique : dans « La Route », la voie forestière est comme féminisée, sexualisée, si bien que l'on ne sait plus si l'une est la métaphore de l'autre ou son palimpseste, la femme étant présentée dans ce fragment de fiction comme émanation de la Route :

> Cette voie forestière perdue, sous son gazon fin parfois rougi de fraises, avec ses passées de bêtes, ses flaques d'eau noire, son odeur de mousse humide et de champignons frais, paraissait si abandonnée, si entièrement reprise par la sauvagerie des bois qu'on luttait difficilement contre l'impression qu'elle allait d'un instant à l'autre finir là en impasse, que les arbres allaient se refermer sur sa fente étroite, mais la digue de pierre, le mur invisible que le chemin enfonçait sous lui dans le sol, avait contenu obstinément l'assaut de la forêt[957]…

Le masculin et le féminin, comme projetés dans le paysage, se disent dans toute leur intimité. Les termes se font ambigus ; l'écriture joue sur les similitudes entre géographie physique et morphologie intime, qui créent entre Simon et le paysage « une intimité trouble[958] ». C'est ce que constate Patrick Née : « sans doute serait-il facile de montrer à quel point, chez Gracq, réciproquement à l'immersion du sujet dans le monde s'inscrit un corps du monde affleurant partout dans ses descriptions du paysage[959] ». Ainsi la masculinité est-elle décrite en termes de rigidité et de verticalité et comme confiée, déléguée à la nature. Presqu'arrivé à la gare pour retrouver Irmgard, Simon, tout au désir anxieux de ces retrouvailles, tient « une branchette de frêne » que Gracq désigne comme un « attribut » et que la description amène à considérer comme potentiellement phallique :

---

954 « La Presqu'île », p. 179. Selon Elisabeth Cardonne-Arlyck, « non seulement Irmgard est résorbée métonymiquement dans sa démarche, mais celle-ci l'est à son tour métaphoriquement dans le mouvement de la vague et de l'écume », « Presque : relations de la métaphore et du récit dans La Presqu'île », *Julien Gracq, visages d'une œuvre, Actes du colloque international d'Angers,* 21-22 mai 1981, p. 185.

955 L'expression est de Victor Hugo dans *L'Homme qui rit*, II, V : « elle avait la sécurité d'une olympienne qui se fait la fille du gouffre, et qui peut dire à l'océan : Père ! et elle s'offrait, inabordable et superbe, à tout ce qui passe, aux regards, aux désirs, aux démences, aux songes, aussi fièrement assoupie sur ce lit de boudoir que Vénus dans l'immensité de l'écume ».

956 Elisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges »*, *op.cit.*, p. 53.

957 « La Route », p. 16.

958 « La Presqu'île », p. 163.

959 Patrick Née, « Julien Gracq phénoménologue ? », *Julien Gracq 2. « Un écrivain moderne »*, *art.cit.*, p. 175.

> L'arbre était encore en sève : lorsqu'il tira pour la détacher, une longue lanière d'écorce resta fixée à l'arbre et dépouilla la baguette comme une anguille ; il la sentit au creux de sa paume, nue, tiède et poisseuse.

Parfois aussi la frontière se referme, quelle que soit la connotation, euphorique ou dysphorique. Elle peut se fermer pour protéger, pour recréer une sensation heureuse et perdue, comme celle d'un corps aimé, jusqu'à brouiller les limites. Dans ce passage de « La Presqu'île », le personnage est contenu non seulement dans l'habitacle de l'automobile mais aussi dans l'espace de son propre corps (d'où la notation de chaleur), tout en se sentant lui-même contenu dans la chaleur d'un corps dont il contient lui-même le souvenir et la perception.

> Simon roula sans plus rien voir devant lui, que la trace luisante de la route, blotti dans sa propre chaleur comme dans une maison fermée, le flanc creusé par un autre corps qui vivait tout le long du sien — et chaque point où sa peau touchait le vêtement semblait s'auréoler aussitôt de cristaux aigus. « Dans sa chaleur », songea-t-il, sans penser rien d'autre[960].

La frontière peut encore se fermer quand, « au sentiment de l'absence » se mêle « une ombre de crainte[961] », comme si le monde venait répercuter l'intériorité du personnage, dans une résonnance qui en diffuse partout l'écho[962] ou que le personnage n'avait de place en lui que pour la plénitude cosmique et renonçait à ce que creuse la proximité des retrouvailles amoureuses. Le monde se personnifie[963] et donne corps à la clôture mentale du personnage, confirmant la relation de contiguïté entre eux, jusqu'à l'image de l'aquarium qui, malgré sa transparence, opère la vitrification du monde et de Simon au désir d'Irmgard.

> « Ce sera là », pensa-t-il — mais cette pensée retombait inactive et vaine, presque insignifiante ; l'image d'Irmgard ne pénétrait pas dans la pièce, où les meubles mangés par l'ombre se rencoignaient déjà pour une veillée maussade. A mesure que l'heure passait et le pressait, que le désir qu'elle fût là devenait presque angoisse, c'était comme si les choses se fussent murées hostilement contre la possibilité[964].

Parfois enfin, le monde ne semble pas « se prêter au désir » du personnage et le dehors, via le motif de la fenêtre ouverte, s'invite dans son désir d'intimité jusqu'à le troubler et le court-circuiter. Dans la chambre d'hôtel, Simon tente d'appeler à lui « le fantôme tendre qui avait flotté un moment si proche autour de lui », mais l'appel d'air rend impossible le surgissement érotique : « sa turbulence emplissait la chambre, dérangeait la rêverie épaisse dans laquelle il

---

[960] « La Presqu'île », p. 68.
[961] *Ibid.*, p.129-130.
[962] « Le soir s'annonçait si uni, si recueilli, si tranquille, qu'on eût dit qu'il excluait de toute sa plénitude le coup de gong énorme, si proche maintenant, qui allait fracasser ce calme : l'arrivée d'Irmgard », *ibid.*, p. 130.
[963] « Le monde toujours panique — toujours alerté, alertant — le monde comme quelqu'un derrière la fenêtre qui vous tourne le dos, qui regarde ailleurs, et dont on voit seulement la nuque obsédante qui, par instants, bouge », *ibid.*, p. 127.
[964] *Ibid.*, p. 130-131.

aimait se pelotonner quand il pensait au corps d'Irmgard[965] ». La porosité du personnage, qu'il soit masculin ou féminin, crée une intimité unique avec le monde dans l'œuvre gracquienne : pour le personnage masculin, la peau et la perception constituent un point de contact et d'échange en intériorité et extériorité ; pour le personnage féminin, une sorte de fusion, de relation de coïncidence ou de contiguïté entre corps et monde.

De cette spécificité naît une érotisation, une libidinisation du rapport au monde. Autrement dit, Julien Gracq écrit la frontière, le littoral tel que le conceptualise Lacan : « au fond la frontière, le littoral, passe à l'intérieur de la réalité psychique, ce n'est pas une frontière entre l'intérieur et l'extérieur, elle est dans le sujet[966] ». L'entre-deux gracquien, qui s'incarne dans les motifs du littoral, du rivage mais aussi de la forêt, forme séparation qui n'est pas frontière, mais plutôt espace de jouissance.

2. Déplacement géographique : déclinaison et dévoiement du sexe et de la génitalité

L'écriture de la sexualité est donc déclinée en un certain nombre d'objets substitutifs, qui impriment dans le texte à la fois les signes de la génitalité et de la sexualité dans une « rêverie associative » nourrie d'images libres. Le déplacement du sexuel dans le texte s'opère selon le glissement de l'antanaclase. Parce qu'il se superpose à la *voie* — la route, le déplacement quel qu'il soit et par contiguïté le paysage —, le lecteur le *voit* — le rapport sexuel —dans une poétique du dévoiement : le parcours métaphorique du sexuel déroute, égare, désoriente tout autant qu'il pervertit et déprave l'œil du lecteur sur le paysage en le libidinisant. C'est dans la métaphore et le lexique que se manifeste la coïncidence entre le corps du monde et le corps féminin, renvoyant à la psyché du narrateur la réversibilité des deux imaginaires ; corps de femme, corps du monde, deux espaces intimes et inconnus dans l'univers gracquien[967].

---

[965] *Ibid.*, p.127.

[966] Éric Laurent, « La Lettre volée et le vol sur la lettre », *Conférence prononcée au Cours de Jacques-Alain Miller : « L'expérience du réel dans la cure analytique », 1998-1999 (inédit)*, publiée dans *La Cause freudienne* n° 43, « Les paradigmes de la jouissance », p. 22.

[967] Il ne s'agit pas d'une singularité gracquienne : « Il arrive même qu'en le corps féminin et son espace, se noue une relation complexe, soumise à un principe de réversibilité : sous le regard ou dans le discours d'un personnage se dessinent alors des relations d'inclusions réciproques, où le corps féminin est à la fois contenu (objet de l'espace) et contenant (espace à explorer), autrement dit, « où l'espace se ramène à l'origine corporelle et le corps à son essence spatiale », Mahmoud Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 124.

Cette congruence est explicite dans *Lettrines*[968]. La forêt, la mer, la route[969] font office de recharge libidinale et s'associent à un effet d'extase[970].

Différentes variations métaphoriques animent l'espace textuel, le saturant de sexuel. Michel Murat fait aussi un parallèle particulièrement éclairant entre le texte gracquien et celui de Georges Bataille : « L'écriture de l'un s'efforce de couvrir ce que celle de l'autre dénude[971] ». Le décor devient des corps, le transport permet à la fois pénétration, possession, jouissance.

a. Déplacement et cristallisation du désir sexuel.

Qu'il s'agisse de la marche, du train, de l'automobile, le moyen de locomotion des personnages est un motif récurrent dans l'œuvre de Gracq et l'on peut le relier presque systématiquement au motif érotique : essentiel dans l'imaginaire gracquien, il produit une émotion branchée sur la sensation de mouvement et d'emportement, intimement liée souvent au désir pour une femme, qui accompagne souvent le déplacement et l'érotise : le déplacement du sexe dans le texte consiste en un dévoiement : le co-it devient un équivalent de la pénétration dans un univers d'échange et de réversibilité entre dedans et dehors. Le chemin et la promenade participent sinon de la constitution du couple, du moins de l'attraction de l'un pour l'autre ; c'est le cas pour Heide et Albert, qui « pendant de longues heures […] disparaissaient, […] s'ensevelissaient dans la forêt toute proche, en un tête-à-tête périlleux » et pour qui « ces courses sans but à travers la forêt » ont bientôt « un charme sans remède[972] ». C'est aussi la marche sautillante de Mona qui attire l'œil de Simon pour la première fois lors d'une marche en forêt. Le bonheur de Grange devient ensuite indissociable de la marche : « c'était pour lui le chemin de Mona ; il abordait à la lisière des bois comme au rivage d'une île heureuse[973] ». De plus, le cheminement, l'exploration de l'espace géographique sont souvent donnés comme équivalents de la relation amoureuse[974], et même de la pénétration, qui conduit, si ce n'est à des

[968] *Lettrines 2, O.C. II*, p. 271, « De telles saisons, de pareilles journées, si tardivement aventurées et menacées, ensorcelantes et pourtant sereines, évoquent le climat éperdu et condamné de l'amour et donnent l'envie d'inverser le vers *Ô femme dangereuse, Ô séduisants climats* ! » de Charles Baudelaire, « Ciel brouillé », *Spleen et Idéal, Les Fleurs du mal, Œuvres complètes* I, p. 50.
[969] Les *topoï* de la route et du chemin, présents en littérature dès le XVIIe siècle, où la féminité semble se définir d'abord comme une réalité géographique.
[970] Elisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq, op.cit.*, p. 33-34, à propos d'*Un Balcon en forêt* : « tout le projet *d'Un Balcon en forêt* est donc de tracer un domaine de jouissance en marge du désir (ce que fait aussi *La Presqu'île* dans ses échappées géographiques) ».
[971] Michel Murat, *L'enchanteur réticent, op.cit.*, p. 181.
[972] *Au Château d'Argol*, p. 73.
[973] *Un Balcon en forêt*, p. 84.
[974] C'est ainsi que Simon remplace littéralement Irmgard et son rapport sensuel et amoureux à la femme aimée par le parcours tout aussi sensuel et amoureux du paysage de la presqu'île.

équivalents de la jouissance — perte de repères, *lâchez-tout*, mort, le tout accompagné d'angoisse — au moins au plaisir sensuel.

Parfois le déplacement cristallise le désir sexuel des personnages. Dans *Au Château d'Argol*, la marche ouvre Heide à la possibilité de l'abandon et de la jouissance : « Il semblait alors à Heide que le monde mourût et se réveillât à chaque seconde avec le bruit conjugué de leurs pas, et que sa vie entière, légère et vacillante, fût suspendue au bras d'Albert » ; la marche est désignée ensuite comme des « instants d'abandon » et le récit de ce vagabondage ouvre une description du corps d'Heide offert à Albert[975]. Dans « Le Roi Cophetua », c'est le pas de la femme anonyme qui suscite le désir du narrateur : il prend conscience, en la suivant dans l'escalier menant à la chambre, que son désir tire son origine du crissement de ses pas sur le gravier : « Je la désirais. Je l'avais désirée, je le savais maintenant, dès la première seconde, dès que mon pas à côté du sien avait fait craquer le gravier de la cour[976] », et son désir s'incarne dans ce déplacement ascensionnel de la montée des escaliers : « il n'y avait plus que cette tension fixe qui me roidissait la nuque, ce vent qui semblait fouetter ses chevilles dans les remous de la robe tout au long de l'escalier[977] ».

L'automobile participe aussi du déplacement de l'érotisme et même, pour « La Presqu'île », de l'expression de son évacuation de l'œuvre, de la négation. Dès que le récit « démarre » — en même temps que le moteur de l'automobile[978] —, à Irmgard, absente attendue par Simon se substitue la route, graduellement féminisée :

> il regardait la route s'allonger devant lui, baigné d'un côté dans la lumière déjà presque jaune, dentelée de l'autre par les ombre nettes et aiguës de quatre heures, soudain invitante 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[979].

La route devient bientôt une rivale d'Irmgard, la teneur érotisée du paysage d'un territoire féminin nommé « presqu'île » s'accentuant : Simon se reproche « ses écarts de conduite », on

---

[975] « Alors elle abandonnait le bras d'Albert avec tremblement et elle s'étendait à ses pieds sur la mousse, en cachant sa tête sous son bras replié pour qu'il ne lût pas encore son accablante défaite. Et tandis que debout, appuyé à une branche basse, il dirigeait vers elle l'étincellement de ses yeux cruels et lucides, avec un abandon et une confiance angéliques, — comme une esclave entièrement soumise —, elle élevait vers lui comme une prière les trésors d'un corps qui lui était tout entier dévoué. Elle dénouait ses sandales, et ses pieds nus brillaient sur le tapis frais de la mousse. Ses seins haletaient sous la soie légère avec un mouvement imperceptible. Elle dénouait ses cheveux qui se répandaient sur le gazon comme une flaque », *Au Château d'Argol*, p. 74-75.
[976] « Le Roi Cophetua », p. 241.
[977] *Ibid.*
[978] L'idée que le moteur de l'automobile métaphorise celui du récit tout entier est de Jean-Yves Laurichesse, « Le vagabondage automobile dans La Presqu'île, *Julien Gracq 5, « Les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île »*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p. 184 : « Que l'automobile soit à bien des égards moteur de l'histoire, le texte le donne d'abord à l'entendre — dans les deux sens du verbe — par la place accordée au moteur matériel qui propulse Simon à travers la Presqu'île, dont le bruit accompagne le récit comme une musique ».
[979] *La Presqu'île*, p. 94-95.

l'a vu, tenaillé par l'angoisse de la panne[980] et le plaisir sensuel qu'elle lui procure, elle qu'il se retient de « dévorer si vite » et qu'il parcourt sur un rythme intermittent d'accélérations et de ralentissements, comparant son plaisir à ce qu'il ressent après l'amour : « Il faudrait que cette heure ne finisse jamais », se dit-il en faisant un soupir d'aise, comme il lui en venait parfois lorsqu'il se reposait allongé auprès d'Irmgard[981] ». Cette dérive automobile, qui le précède ou plutôt s'y substitue, fait éprouver à Simon une jouissance comparable au plaisir sexuel, subtil mélange de jubilation et d'angoisse fondu dans l'étourdissement ou le vertige. Le *summum* jubilatoire de cette émotion, Simon l'éprouve à l'idée de revoir la mer ; aussitôt, preuve qu'il y a bien une sorte de concurrence entre jouissance paysagère et sexualité, une forme de tromperie ou de trahison, il pense à Irmgard : « l'idée lui vint tout à coup qu'Irmgard ne jouirait pas avec lui de la beauté de cette fin de journée[982] ». Le vocabulaire du comble vient exprimer l'exaltation de l'instant dans une pré-saisie de l'ordre de l'imminence :

> Tout cela atteignait pour lui un moment à une espèce de fête complète, écumeuse et fouettée, où se mêlaient, à l'heure même où Vénus sort de la mer, l'exubérance des corps jeunes, l'orient de la perle, la tombée de neige des cimes de glaciers, la brutalité d'une charge de cavalerie[983].

Les connotations sexuelles ne sont d'ailleurs pas loin, mais déplacées dans l'arrière-plan descriptif du décor :

> La marée montante et presque étale, avec cette exaspération de son tonnerre sur le sable ferme, qu'on lui voit à ce moment-là, ces derniers coups de bélier plus rageurs contre un obstacle qui se durcit. Le sable rétréci — rien qu'une mince lisière assiégée — où la foule des baigneurs se bouscule et se piétine presque avec ces gestes des bras levés qu'on voit aux bords du Gange ou chez les adorateurs du soleil[984].

C'est grâce à son automobile que Simon parvient à cette idée sublime d'extase, puisque c'est son trajet qui lui procure la première des sensations de fusion heureuse au monde en l'absence d'Irmgard. Et pour cause, « coite maison roulante », elle est une sorte d'équivalent du rapport

---

[980] Les deux occurrences relevées (p. 54 et p. 94) jouent sur la double acception simultanée du terme : il s'agit tout autant de la panne de moteur qui oblitérerait ses chances d'être à l'heure à la gare que de la panne sexuelle, qui fait surgir l'angoisse panique de Simon.
[981] « La Presqu'île », p. 134.
[982] *Ibid.*, p. 97.
[983] *Ibid.*
[984] *Ibid.* Les motifs sexuels masculins et féminins sont présents : raidissement, mouvement intermittent, image d'une ligne/fente prête à être investie ; les « gestes de bras levés » sont aussi présents dans la description de Heide prenant son bain de mer, silhouette « aux mouvements désordonnés et fragiles d'une femme » elle dont « la tête rejetée entre les épaules sous une atteinte trop aiguë, s'échappèrent d'elle comme un aveu involontaire les gestes de la possession », *Au Château d'Argol*, p. 89.

sexuel. Selon Frédéric Monneyron et Joël Thomas[985] qui se fondent sur les théories de Gilbert Durand[986], l'automobile est une sorte de conjonction symbolique des contraires sexuels :

> [Elle] intègre aussi bien une symbolique « héroïque », de type guerrier et « masculin qu'une symbolique de l'intimité, de type « féminin » et nocturne. De surcroît, le troisième terme, l'élément médiateur, est bien entendu présent, à travers l'objet automobile lui-même, et sa fonction étant précisément d'être véhicule, de mettre en relation et de relier à travers le temps et l'espace[987].

Elle se substitue donc elle aussi à la conjonction qui n'aura pas lieu, celle de Simon et Irmgard, déplaçant dans l'ordre du symbolique ce qui paraît impossible dans le réel fictionnel[988]. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle seul l'habitacle de la voiture autorise le surgissement des réminiscences érotiques, ce que ne permet pas aussi clairement la chambre d'hôtel, plus propice à l'expression de l'angoisse de Simon face à la promesse sexuelle qu'elle représente. Finalement, « La Presqu'île » raconte l'histoire d'un déplacement à double échelle. Comment, d'une part, Simon, pensant à sa liaison, s'en libère-t-il[989] ? Il se sent tellement lié à la presqu'île qu'il fusionne avec elle, au point que le *phallu*s soit transféré dans le décor, dans « le double cornet rouge du bureau de tabac[990] », « brandi au bout de sa tringle », dans la nature rigidifiée du « taillis de châtaigniers hérissé contre la nuit des bouquets de lances de ses branchettes[991] ». Comment, d'autre part, le romancier perd-il le fil érotique du récit en laissant le conducteur errer ? L'interrogation finale, « comment la rejoindre ? », dernière phrase du récit, semble autant se poser à l'un qu'à l'autre. Plus qu'un récit érotique, « La Presqu'île » en est la négation. L'écriture géographique n'en finit pas de ne pas écrire la sexualité et l'érotisation du corps de l'autre.

b. De la pénétration du sexe féminin à l'exploration de la féminité.

Par ailleurs, dans les fictions gracquiennes, le motif de la route ou du chemin constitue un avatar du sexe féminin, comme lui broussailleux et en général forestier, au moins momentanément, comme lui marqué par la liquidité et l'humidité, par la profondeur. Parfois

---

[985] Ouvrage cité par Jean-Yves Laurichesse dans son article sur « La Presqu'île » (*op.cit*., p.194) : F. Monneyron et J. Thomas, *L'automobile. Un imaginaire contemporain*, Paris, Imago, 2006.
[986] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, : introduction à l'archétypologie générale, Paris, Dunod*, 1992.
[987]Frédéric Monneyron et Joël Thomas, *L'automobile. Un imaginaire contemporain*, Paris, Imago, 2006, p. 81.
[988] Selon Sylvie Vignes, « les émotions sensorielles ; sensuelles, de l'automobile ont souvent pour origine non le paysage seul mais l'interaction entre le paysage et le véhicule : la voiture pouvant devenir à l'occasion, au sens figuré aussi, un moyen de transport : « Simon poussa le bouton du chauffage, mais laissa la vitre de la portière ouverte ; l'air chaud glissait sur ses genoux, tandis que le froid commençant de la soirée battait contre ses joues avec une palpitation d'éventail » (« La Presqu'île », p. 145-146, « Rêveries et dérives du conducteur solitaire, *Lectures de Julien Gracq, art.cit.*, p. 155.
[989] « en ce moment, il suffisait à tous deux », « La Presqu'île », p. 69.
[990] *Ibid.*, p. 99.
[991] *Ibid.*, p. 161.

affleurent aussi les signes de castration et de la coupure[992], comme la « cicatrice blanchâtre et indurée » de la route[993]. L'avancée du personnage sur ce chemin constitue une pénétration et se dit en termes d'enfoncement, qui manifestent la profondeur et l'étroitesse de ce qui est souvent gorge, couloir obscur, vallon ou serpente entre des « croupes ». Le monde est aussi un univers de grotte, de fente, de courbes, de chaleur, de liquidité, très souvent personnifié.

La féminité surgit dans l'environnement immédiat du fantasme[994]. On en trouve un exemple dans *Un Balcon en forêt*[995], au moment où Grange est en permission, juste avant son rêve de pendaison, qui en est comme préparé. Il est revenu à Chinon, ville qu'il évoque, non pas de manière réaliste, mais plutôt avec le filtre fantasmatique et symbolique que Gracq qualifie d'« image d'Epinal fabuleuse » et qu'instaurent conjointement le décrochage temporel et la lumière manifestement symbolique : « Une lumière étrange, jamais vue, hésite un instant sur un coin du quinzième siècle ». L'évocation de la ville se développe en deux volets : d'abord une vision légendaire d'un « grand cortège » assez hétéroclite, puis la description féminisée de la pierre locale, « craie tuffeau blanche et poreuse », et des maisons de la région. Comme l'analyse Jean Bellemin-Noël[996], la « séquence médusante » est placée sous le signe du manque phallique, ne serait-ce que par l'emploi de cet adjectif qui renvoie à la figure mythologique et castratrice de la Gorgone, au regard paralysant, à la chevelure de serpents et dont le cou tranché ouvre la voie à l'union de Persée et Andromède. Le « Prince d'Aquitaine », figure nervalienne mélancolique, veuf et dépossédé, conserve l'épithète du poème « El Desdichado », « à la tour abolie » ajoutant l'effondrement viril à son identité. A ce personnage sont adjoints la Pucelle, non pas désignée comme Jeanne d'Arc, mais par ce signe distinctif lié à l'absence de sexualité, et la Barbe bleue, qui associe sexualité et transgression. Cette vision ouvre le texte vers un constat général, sorte de vérité générale, l'ouverture aux « grands indésirables », ceux qu'on ne désire pas. Jean Bellemin-Noël de conclure : « bref, l'inconscient exprime le sentiment et la crainte d'une destruction, mais à sa manière à lui ». Ensuite, l'évocation de la pierre du pays est

---

[992] On trouve le motif dans le paysage de Vezzano : « Le sommet de l'île n'était qu'une table rase, éventrée sur les bords par les coupures rayonnantes des ravins. […] à droite et à gauche de nous, maintenant tout proches, les ravins ne laissaient plus entre eux qu'une étroite arête au tracé sinueux », *Le Rivage des Syrtes*, p. 149.

[993] « La Route », p. 11.

[994] Jean Bellemin-Noël en donne un exemple pour *Un Balcon en forêt*, juste après la description du blockhaus et l'affleurement du tabou de l'inceste, insistant sur « l'accumulation oblique des mots qui murmurent la mutilation », in *Une balade en galère avec Julien Gracq*, p. 51 : On voyait seulement l'enfilade de la laie […] étroitement corsetée par les murailles de branches de *taillis*— d'une couleur rêche de pierre *cassée* […] la chaussée plate et la double palissade de *taillis élagués découpaient* en plein ciel sur le *vide* un créneau blanc, d'un dessin si pur, si nettement coupé que le bord en paraissait argenté. Quand on mettait l'œil à la lunette de pointage, on distinguait […] chacune des pierres de la route avec leur *cassure aiguë* et les minces *sillons écrasés* […] le ciel blanc et vague, le *vide* de la route ensommeillée, l'immobilité des menues branchettes devenaient fascinantes : le gros œil rond avec les *deux traits de rasoir* de son œillère semblait s'ouvrir sur un autre monde, un monde silencieux et intimidant [etc], *Un Balcon en forêt*, p. 35.

[995] *Ibid.*, p. 144-145.

[996] Jean Bellemin-Noël, *Une Balade en galère avec Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 78-79.

l'occasion de marquer une sorte d'attirance sensuelle de Grange, révélatrice de son rapport inconscient au féminin. Elle est présentée *via* la comparaison « comme un matériau féminin, pulpeux, au derme profond et sensible, tout duveté des impressions subtiles de l'air » et le regard de Grange semble si perçant et si proche, à la toucher, qu'il en distingue les moindres nuances et les décrit en termes de sensations, y compris tactiles :

> tantôt desséchée et craquante au soleil, tantôt attendrie, exfoliée, desquamante dans l'humidité des miroirs d'eau troués de roselières, marbrée de gris fumés très délicats, d'imprégnations grumeleuses de buvard, mordue dans ses anfractuosités des très fines moisissures indurées du roquefort[997].

Mais aussitôt cette féminité inscrite dans le paysage — les maisons sont « pareilles à une femme au jardin » — se hérisse de signes plus inquiétants et dysphoriques, comme si elle devenait menaçante, avec les maisons à la « grille fermée » et le « parterre vieillot piqué des quenouilles défleuries des passe-roses », les quenouilles connotant dans le registre du merveilleux la piqûre sanglante de la Belle au bois dormant (et de Mona, figure féminine sylvestre et associée à la guêpe et son dard) et la rigidité du *phallus*[998]. Le regard que le personnage masculin porte sur le paysage déporte et révèle celui qu'il pose sur le féminin. S'enfoncer dans la forêt, pénétrer le paysage par la route, jeter un œil sur ou dans les maisons, c'est aborder la féminité libidinisée, sexualisée, sans le tabou du toucher.

« La Route » peut être lue comme une exploration de la féminité. La première phrase de ce texte fragmentaire contient deux expressions féminines aussi bien d'un point de vue grammatical que connotatif (« la ligne de vie » évoquant le maternel, le malaise lié au féminin faisant allusion à la nature de « Grand Autre » de la féminité), et la phrase nominale exclamative « L'étrange – l'inquiétante route ![999] » reprenant anaphoriquement « la dernière ligne de vie ». L'expression est peut-être une allusion ironique (comme pour se prémunir de toute interprétation psychologique, considérée comme im-pertinente et pourtant inévitable) à l'*Unheimlich* de Freud, avec inversion des termes. Etrangeté et inquiétude sont orchestrées par les noms « dangers » et « peur », associés à la connotation sexuelle des « rencontres », annonce probable de celles des femmes de la deuxième partie, du « serpentement » et des « taillis crépusculaires ». Cette étrangeté et même cette angoisse, la construction syntaxique de la phrase les accentue : la concaténation de subordonnées fait perdre ses repères au lecteur, de même que

---

[997] *Un Balcon en forêt*, p. 144.

[998] « Toutes les formes de la douceur, angevine, florale, féminine toute l'harmonie de la langue et la sorcellerie du verbe poétique ont été mises à contribution pour dire, pour montrer — quoi d'autre, au fond, que ceci : la femme a le cœur plus dur que la pierre, elle vous attire avec des charmes qui sont ceux du jardin d'Eden, elle vous invite à pénétrer dans ses mystères tout hérissés de pointent et qui recèlent des roses trémières semblables à des phallus blessés », Jean Bellemin-Noël, *Une Balade en galère avec Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 79.

[999] « La Route », p. 9.

la disjonction entre le substantif sujet « le serpentement » et le verbe « creuserait » opérée par une subordonnée concessive et l'emploi de tirets. L'image du « rai », associée par la comparaison « comme un rai de diamant sur une vitre » au « serpentement » de la route, récurrente dans l'œuvre gracquienne et liée ailleurs au trouble érotique et à l'écriture, motif féminin. La féminisation de la route se poursuit tant dans sa description — « la belle ordonnance sévère de la route qui avait traversé ces pays en étrangère s'était défaite » — que dans la relation que le narrateur et les personnages masculins entretiennent avec elle, personnifiée : «si parfois nous la maudissions dans ses méchantes humeurs, il y avait pourtant un charme à la trouver ainsi variée et changeante, toute imprégnée des longues intimités de la solitude … » L'érotisme est donc une façon d'appréhender la marche et le paysage « tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche[1000] », comme possession et comme *co-it*, compagnonnage.

La composition binaire du fragment, la route/les femmes, fait des femmes le prolongement naturel de la route. D'après Bernild Boie, « l'image de la femme est intimement liée au thème dont le fragment tire son titre. […] Elle est aussi, et de façon plus significative que l'homme, la véritable incarnation de la route[1001] ». Ainsi les femmes sont-elles présentées comme physiquement et géographiquement liées à la route[1002], consubstantielles. Une part de leur essence est le « cheminement », comme le soulignent les périphrases « ces errantes aux doux cheveux[1003] », « aubaines brusques du chemin », ou encore « converses du long voyage[1004] » dans toute l'ambiguïté du complément du nom — d'appartenance, d'épithète ? Dans tous les cas, le voyage caractérise leur essence plus qu'il ne précise le chronotope de celles qui, dans un don très proche du service mystique, comblent les attentes sexuelles des hommes lors de leurs haltes.

Les femmes correspondent à la Route, comme si l'une influait sur les autres : la Route est décrite comme « un chemin cavalier[1005] », les femmes comme des Amazones : « elles allaient par deux, par trois – presque jamais seules – à cheval presque toujours ». Enfin, l'une des caractéristiques de la Route est l'étroitesse, la finesse ; cette qualité passe aux femmes : « mais la Route les avait affinées[1006] », comme si celle-ci les possédait et pouvait les modifier à loisir pour le plaisir des hommes. Elles semblent donc partager les mêmes qualités, qui

---

[1000] *En lisant en écrivant O.C.* II, p. 616.
[1001] Bernild Boie, *notice de « La Route », O.C. II*, p. 1410.
[1002] « au long du Perré, nous rencontrions parfois des femmes ». Phrase dont la construction semble faire des « femmes » le pendant du « Perré » ; *idem* p. 27, « La Route, où elles vivaient dans le remous du long voyage ».
[1003] « La Route », p. 29.
[1004] *Ibid*., p. 31.
[1005] « La Route », p. 11.
[1006] *Ibid.*, p. 28.

correspondent à la conception surréaliste de la féminité : la naturalité, par leur assimilation à l'eau[1007], la nuit[1008], la végétation[1009], l'animalité[1010], image totalisante qui marque un retour à un ordre primitif.

La féminité semble définir le paysage, non seulement sexualisé, en particulier par le lexique, mais aussi par l'imaginaire[1011], largement inspiré du Surréalisme, et littéralement hanté par les motifs matriciels. Chez Georges Bataille[1012], la nature, comme l'érotisme, est une autre façon de formuler l'impossible, en ce qu'elle est constituée d'un mouvement perpétuel d'engendrement et d'anéantissement (même dialectique de continuité et de discontinuité que dans le rapport sexuel). De même, il existe une identité de l'écriture du paysage et de l'écriture érotique chez Gracq. Jean-Pierre Richard[1013], définit le champ de la psychanalyse comme le lieu du corps et plus particulièrement du corps en interaction avec d'autres corps et la fiction comme celui de la parole sur le corps. « Cette fable d'intercorporéité, n'est-ce pas elle qui se raconte aussi, en d'autres termes, dans l'espace, le temps, la multiple qualité d'un paysage ? » « Dans le texte littéraire, il me semble ainsi qu'une certaine disposition somatique (autre définition possible du paysage, sous le signe, alors, du programme nietzchéen d'*Ecce homo* : nourriture/climat/récréation) ne se sépare pas d'une certaine exposition libidinale ».

Ainsi peut-on lire la description de la rivière au long de laquelle se promène Albert comme une exploration du sexe féminin[1014]. Les éléments descriptifs sont centrés sur la

---

[1007] L'assimilation route /rivière (elle est une « digue », p. 10, « elle ressemblait aux rivières », p. 12, comparaison qui permet d'enrichir le champ lexical « mares, « filet d'eau ») rappelle que l'eau est un principe féminin dans l'œuvre gracquienne. La femme est décrite marchant sur un « chemin plein de fondrières et d'eaux neuves », p. 27. La femme aimée devient « pluie », p. 29, qui se laisse « couler » entre les bras des hommes. Les comparaisons l'assimilent aussi aux « oiseaux de mer », p. 27.

[1008] La nuit et l'obscurité sont associées à la Route : « nuit de lune », p. 10, « berges de nuit », p. 10, crépusculaire », p. 9, p. 11, « chien et loup du crépuscule », p. 13, « interminable bois noir », p. 10. Il en est de même pour les femmes. C'est le contexte des rencontres amoureuses : « quand la nuit s'était épaissie autour du lit de braises rouges », p. 29, trois occurrences de « dans le noir », « dans la nuit tombante », p. 28. C'est aussi une qualité des femmes, décrites comme des « silhouettes noires et fragiles », p. 26.

[1009] La route a la capacité de « s'incorpore[r] quelque chose de la substance même du pays traversé », 15, y compris sa « sauvagerie » : p. 14, « crépue d'herbe, avec ses pavés sombres dans les orties, les épines noires, les prunelliers ». Les femmes : « elles mordillaient une branche fleurie » ; « mais c'étaient ces bouches seules tout à coup sur le chemin plein de fondrières et d'eaux neuves qui nous apprenaient que le terre fleurissait », la crinière « pleine d'épines et d'odeurs sauvages », « beauté drue ».

[1010] L'expression « dans le chien et loup du crépuscule » prise dans sa polysémie, crée l'association avec « bêtes libres », « harde », « grognements d'aise », « sangliers », « laie », « marcassins ». Selon Jung, le symbole animal serait la figure de la libido sexuelle, or les femmes, « à cheval presque toujours », comme des amazones, apparaissent presque comme des êtres mythiques ; leur « sautillement d'oiselet boiteux » accentue la contamination de la féminité avec la nature, de même que les « appels de coucous », leur « crinière », et les notations animalisantes, « oiseaux de mer », « avec une confiance têtue de bête douce ».

[1011] Xavière Gauthier analyse cet imaginaire de la femme-terre réversible en espace gynémorphe dans « la femme-terre : mère, médiatrice, muse », *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, collection « Idées », n°251, 1971, réed. 1979, p. 118 à 158.

[1012] Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 68.

[1013] Jean-Pierre Richard, dans son avant-propos à *Microlectures*, *op.cit.*, p. 8.

[1014] *Au Château d'Argol*, p. 99-102. Toutes les références de ce paragraphe sont issues de ces pages. Lecture à laquelle invite Didier Anzieu, « Julien Gracq. Les figures de la position dépressive et le procès de la symbolisation », *Etudes philosophiques n°3*, 1971, p. 301.

liquidité, la profondeur et l'étroitesse ; le mouvement de la description mène de « gorges dangereuses, ces rochers escarpés, voilés par les rideaux épais des bois » aux « fraîches entrailles de la terre » », pour aboutir comme par adynaton « au milieu de ce profond aquarium aérien », à un lieu si marqué par l'impossible qu'il ne peut être que symbolique. En effet le passage se clôt sur la prise de conscience du personnage d'avoir vécu le temps d'une promenade un fantasme de *regressio ad uterum*, à travers un « monde à jamais interdit » dans un mouvement doublement et contradictoirement pulsionnel, qui lui fait ressentir « le charme de la terreur et du plaisir intense de la tentation », « un tumulte d'effroi et d'extase qui fit refluer en une seconde tout son sang au cœur ». « Il avait découvert le sens réel de cet inconcevable paysage », sorte de fusion entre retour aux origines et appel mortifère, « comme un gouffre miséricordieux et désormais immédiatement ouvert, où l'homme pût enfin plonger sans retour, et satisfaire sans retenue ce qui se révéla à l'instant à Albert être son plus naturel *penchant* ». Tout au long de la description, le parti-pris de la symbolisation du paysage est marqué, signalé par les commentaires du narrateur, qui le qualifient négativement, pointant sa nature menaçante, angoissante : « piège » suscitant un silence médusé, « guet-apens » à dimension sexuelle (l'horreur qu'il inspire frappe les sens « comme un serpent glissant dans les herbes ») et lieu transgressif car entaché d'un « crime insondable ».

c. Masculin et motifs phalliques.

Il en est de même pour les signes masculins, comme le Tängri, qui apparaît à trois reprises dans *Le Rivage des Syrtes*, comme un objet lancinant d'angoisse et de transgression : symbole du Farghestan, de l'Autre rivage vers lequel Aldo tend avec un désir mêlé de crainte, le volcan s'érotise dans une sorte de crescendo. Dans les trois occurrences, c'est la description de sa verticalité qui domine : « cône », « lever de lune » ou « d'astre », « cime énigmatique », « hampe géante », la description est saturée d'expressions qui en font un signe dressé. A cette verticalité s'ajoute le thème du jaillissement, complétant le tableau primitif et phallique : le volcan montre des signes d' « éruption nouvelle ». Mais si dans les deux premières occurrences[1015], il semble strictement masculin, l'ultime description en fait un « objet hyperboliquement sexuel, à la fois mâle par la verticalité surplombante, et femelle par l'organe qui le termine[1016] », « vide noir », « ventouse obscène et vorace[1017] », « bouche intarissablement ouverte[1018] ». Cette conjonction du masculin et du féminin, qui relève du comble, comme en

[1015] *Le Rivage des Syrtes*, p. 150, p. 209. Dans la première apparition du Tängri, c'est l'île de Vezzano qui est chargée de féminité et même érotisée par l'apparition des motifs conjoints de la flagellation et des coups de bélier (« le vent de ce côté la fouettait furieusement, et on entendait du bas des falaises monter les coups de bélier continus des vagues », p.149) : réduite à la fente et à la grotte, elle est l'île sur laquelle saigne Vanessa.
[1016] Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes. Etude de style. Le Roman des noms propres.* I, *op.cit.*, p. 30-31.
[1017] Michel Murat rapproche ces sonorités du prénom « Vanessa ».
[1018] *Le Rivage des Syrtes*, p. 215-216.

témoigne l'oxymore « le silence autour de cette apparition qui appelait le cri angoissait l'oreille », se matérialise en « une matière laiteuse et faiblement effulgente », « comme une concrétion étrange de l'air[1019] ». Il appelle à lui le malaise et la fascination liés à l'énigme, au mystère, à la sacralité : c'est en termes érotisés que l'attraction-répulsion qu'il suscite s'exprime :

> En ce moment, la gorge sèche, comme devant un corps désiré qui dépouille un à un ses voiles dans l'ombre, collé de tous mes nerfs à mon attente affamée, je ne pouvais même plus parler[1020].

Les motifs de la fonte et de l'isotopie aquatique sont fréquemment employés comme métaphore de la pénétration sexuelle. Inversement, il est employé à une échelle plus grande encore pour figurer symboliquement l'acte sexuel et la jouissance. Ainsi, dans *Au Château d'Argol*, le bain de mer permet aux personnages de faire ensemble retour à l'inorganique, à l'informe, à la fusion. Le bain de Heide, Albert et Herminien est très manifestement un substitut métaphorique de la relation sexuelle fusionnelle et fantasmée qui ne peut avoir lieu[1021]. Le bain est d'abord l'occasion pour Albert et Herminien de voir la jouissance de Heide sans être médusé, grâce au déplacement symbolique qu'il constitue. Les regards d'Albert et d'Herminien sur Heide viennent de toutes parts : ils semblent par le regard posséder d'Heide une vision complète, et de dos[1022] et de face[1023], racontée deux fois. Le plaisir du retour à l'élément liquide et de la fusion est donné explicitement comme un équivalent sexuel « quand, la tête rejetée entre les épaules sous une atteinte trop aiguë, s'échappèrent d'elle comme un aveu involontaire les gestes de la possession[1024] ». La description sexualisée d'Heide se poursuit, mêlant l'isotopie aquatique à celles de l'ouverture (le motif de la blessure assimile la bouche au sexe féminin) et de la tension (dans une image contradictoire d'abandon et de tension). Le corps de Heide comme rassemblé tout entier dans la liquidité de ses yeux, est comparé à un bateau dans la tempête. La phrase même accompagne le bouleversement du corps par une structure emphatique qui rejoue syntaxiquement la dislocation énoncée puis l'amplifie par l'anaphore, renouant avec la forme traditionnelle du blason :

> Ils chavirèrent alors, ces yeux …

[1019] *Ibid.*
[1020] *Ibid.*, p. 214.
[1021] On peut rapprocher ce passage de la contemplation jubilatoire de la mer depuis le balcon de la chambre d'hôtel réservée pour attendre Irmgard et abriter leurs hypothétiques amours comme double inversée *d'Au Château d'Argol.*
[1022] « en face d'Herminien et d'Albert, dont l'œil courut alors longuement sur son dos puissant, lisse et ténébreux, sur la lourde masse de sa chevelure … », *Au Château d'Argol*, p. 89.
[1023] « Alors elle rejeta la tête en arrière, et ses épaules se haussèrent d'un mouvement frêle et doux, et le froid de l'écume qui vola sur sa poitrine et son ventre fit bondir en elle une volupté si insoutenable que ses lèvres se replièrent sur ses dents … », *ibid.*
[1024] *Ibid*.

— Elles s'ouvrirent, ces mains …
— Ces dents une à une étincelèrent
— Ces lèvres s'ouvrirent…
Ce corps entier trembla…[1025]
Et les doigts de ses pieds se redressèrent…

L'élément liquide est donc le moyen analogique de représenter la jouissance ; il en est aussi l'enjeu, tant la mer semble dans l'univers gracquien être ce vers quoi on tend mais aussi là où l'on exulte. La description de Heide en jouissance (comme on a pu la voir peu avant idéalisée et comme « en gloire ») constitue une ouverture, au sens musical, au récit du bain à trois, expérience symbolique de mort. Cette approche du « centre interdit » qu'est la mort procure aux personnages l'émotion oxymorique de « joie barbare » : la jouissance consiste en une expérience simultanée des contraires : vie et mort, écrasement et allègement, ombre et étincellement[1026]. Une autre évocation du bain, plus euphorique, intervient dans « La Presqu'île ». Simon lors d'une de ses pauses sur la route vers la mer, ressent une forme de jubilation[1027] à la pensée heureuse de « l'heure du bain » à la pleine mer : là encore, l'érotisme affleure. C'est le vent — souvent indice du désir sexuel— qui assaillit Simon[1028]. Les images d'allègement se bousculent ; l'anticipation de ce plaisir sensuel est vécue comme une fête : « des images exultantes et claires se pressèrent en foule[1029] ». Comme en crescendo, le plaisir de l'évocation sensuelle[1030] s'érotise, s'enrichissant d'images, certes, éclatées, déconstruites, mais pour le moins présentes à la jouissance sexuelle : ce sont « l'exaspération de son tonnerre sur le sable ferme » et les « coups de bélier rageurs contre un obstacle qui se durcit », « ces gestes de bras levés », « point suprême » placé sous le signe de Vénus et de « l'exubérance des corps jeunes ».

La sexualité et l'exultation physique sont donc bien présentes, mais en palimpseste. Le corps métamorphosé, et par là-même désidentifié, réapparaît dans les éléments de dé-cor(ps), morcelé, métaphorisé, parfois à peine reconnaissable. Ce corps transporté, mais manipulé par la description, par la langue, ce corps auquel on a mis la main, est possédé, à plusieurs égards :

[1025] *Ibid.*, p.90. Je modifie la présentation de la phrase.
[1026] *Ibid.*, p. 90-91 : « Couchés au ras de l'eau, ils voyaient accourir de l'horizon le poids régulier des vagues, et dans un capiteux vertige il leur semblait qu'il tombât tout entier sur leurs épaules et dût les écraser, —avant de se faire au-dessous d'eux un flux de silence et de douceur qui les élevait paresseusement sur un dos liquide, avec une sensation exquise de légèreté. Tantôt la crête d'une vague projetait une ombre brusque sur le visage de Heide et tantôt reparaissait l'étincellement de ses joues lavées. Il leur sembla que leurs muscles participaient peu à peu du pouvoir dissolvant de l'élément qui les portait […] ».
[1027] Christelle Defaye, « Julien Gracq ou la jubilation du paysage », *Modernités 39*, *Littérature et jubilation*, presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 333-345. La jubilation étant considérée comme une sorte de plaisir secondaire et ici par anticipation, elle est une sorte de point suprême et limite d'avant la jouissance, ne se soutenant, contrairement à cette dernière, d'aucune angoisse.
[1028] « un vent vif et battant, hilare, sauta dans la voiture et sembla la délester », « La Presqu'île », p. 96.
[1029] *Ibid.*
[1030] Ce plaisir est doublé d'un plaisir poétique et esthétique de l'écriture.

par la marche, par l'écriture, on le verra, par la lecture. Ce corps transporté est donc un corps joui, parce qu'il est un corps défait, facteur de trouble.

3. Un corps défait : réversibilité des chaînes métaphoriques.

Ce qui crée la confusion, l'ébranlement, et par conséquent l'érotisme, c'est la réversibilité des chaînes métaphoriques : en s'abandonnant, le corps fait défection. Il se défait pour se trouver en a-corps avec le monde, dans une sorte de corporéité conjointe et universelle, faisant de la fusion la loi du Désir. Le sexuel et le paysage échangent leurs qualités, comme si le texte pouvait faire advenir un impossible retour à l'Un, et à une forme d'indétermination entre le même et l'autre. Le texte est donc le lieu d'une sorte de contagion, selon un déplacement d'ordre métonymique : « le monde devient trouble ; les propriétés ne sont plus divisées : s'écouler, sangloter, uriner, éjaculer forment un sens tremblé[1031] ». Cela reviendrait non pas à sublimer le sexuel comme quelque chose d'inaccessible, mais plutôt le transgresser : le laisser aller au-delà de la limite, contre ce qui est habituel, sortir du cadre. Gracq opère un dévoiement du langage en déplaçant le sexuel, creusant la place d'un inconscient du texte. Ce dévoiement implique un dévoisment :de même que partir sur les routes, marcher dans les layons, pénétrer dans la forêt constituent autant des expériences de marche que des expériences de vie, souvent marginales, de même, déplacer l'expression du désir d'un signifiant à un autre revient à modifier l'angle de vue porté sur l'objet à jamais perdu du désir.

a. Transfert : exemple de « La Route ».

Ainsi les mots de la génitalité sont-ils aussi ceux du paysage, dans une réversibilité instaurant le trouble au cœur du texte. Dès les premiers mots, « La Route » joue sur l'ambiguïté métaphorique : le chemin du Perré est aussi celui des femmes, et ce, presque morphologiquement. La proximité entre génitalité et géomorphologie s'installe dans le texte sur le mode du transfert. Le monde devient gynémorphe quand le corps féminin devient cosmos.

L'incipit peut être lu —ou plutôt relu, car le texte incite à la relecture — comme « l'entrée » dans l'intimité féminine, avec « la Crête », substantif présent dans l'évocation périphrastique de la servante-maîtresse désirée par le narrateur dans « Le Roi Cophetua[1032] » ; « l'étroit chemin » est qualifié de « ligne de vie », et le mot « perré » peut signifier le « canal ». Plus loin, la Route, qui devient « voie forestière », reste équivoque et les connotations sexuelles appliquées à la route et au paysage réapparaissent, comme si le récit de la dynamique de la route venait recouvrir une rêverie érotique de pénétration. Des images de castration et d'ouverture —

[1031] Roland Barthes, à propos d'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille, « la métaphore de l'œil », *Essais critiques*, *op.cit.*, p. 244.
[1032] « Le Roi Cophetua », p. 238 : « cette houle silencieuse et **crêtée** ».

« au flanc des gorges, coupé**e** d'éboulis, disloqué**e** par les glissements de terrain, ouvert**e** en deux parfois jusqu'à la pierraille coupante de ses fondations, ce n'est souvent qu'un lit de torrent à sec, une mauvaise coulée caillouteuse où les chevaux bronchaient[1033] » — ajoutent à l'ambiguïté syntaxique. Comment comprendre l'anacoluthe — la présence de l'accord féminin des adjectifs qualificatifs épithètes détachés du pronom indéfini « ce » ? L'arrière-plan érotique (la femme) de la description justifie le recours à un vocabulaire géomorphologique pour le moins équivoque. Plus loin, la voie forestière se confond avec le sexe féminin, partageant les mêmes caractéristiques de forme, de texture, de couleur, pénétrée par les hommes de la route[1034]. L'assaut masculin se manifeste en creux par les marques de passivité et d'abandon de la route — « le mur invisible que le chemin enfonçait sous lui », « avait obstinément contenu l'assaut de la forêt », « la Route indéfiniment s'enfonçait ». La « voie perdue », outre le fait qu'elle partage son qualificatif principal avec le féminin (« profil perdu », « femmes perdues ») en adopte l'attitude (« si abandonnée ») et la nature « si entièrement reprise par la sauvagerie … » L'évocation de la guerre et de « ces lieux touchés d'interdit » permet le retour du palimpseste. Les symboles qui métaphorisent l'acte sexuel saturent la description : le symbolisme phallique de « trois ou quatre ormes géants » est confronté à une représentation possible du sexe féminin « la petite place triangulaire » dans une action — l'écrasement — connotant la domination autant que la possession ; la personnification des « lourds rouleaux de pierre » mise entre parenthèses comme pour l'isoler et la mettre à distance fait surgir une image obscène et sadomasochiste[1035]. L'angoisse liée au « foin sûri qui nous montait jusqu'au ventre » sonne dans ce contexte comme une menace d'impuissance. La réversibilité des rapports métaphoriques, la possibilité de l'échange des termes créent de l'instabilité et viennent nourrir l'éréthisme littéraire.

b. Lexique commun, partage de termes, images réversibles.

De même, certains termes, essentiellement des adjectifs épithètes, expriment des propriétés communes à la femme, objet de désir, et au paysage, intensifiant leur rapprochement. Leur récurrence accentue l'impression que leur emploi renverse aussi l'ordre des priorités entre substantif et adjectif, la caractérisation, souvent sensuelle devenant plus importante que l'être

[1033] « La Route », p. 16. Nous soulignons.

[1034] « […] nous nous glissions en file indienne dans le brusque silence, sous la pluie fraîche et lente des bois mouillés. Cette voie forestière perdue, sous son gazon fin parfois rougi de fraises, avec ses passées de bêtes, ses flaques d'eau noire, son odeur de mousse humide et de champignon frais, paraissait si abandonnée, si entièrement reprise par la sauvagerie des bois qu'on luttait difficilement contre l'impression qu'elle allait d'un instant à l'autre finir en impasse, que les arbres allaient se refermer sur sa fente étroite […] », *ibid.*

[1035] « (on voyait partout ces rouleaux de pierre, qu'on s'était découragé d'emmener, écarter les jambes très haut au-dessus de l'herbe dans les cours de ferme, une meule au cou) », « La Route », p. 21.

concerné[1036]. Ainsi, le bombé et l'arrondi connotés par l'adjectif « ballonné » érotisent tout autant les jupes que les nuées[1037] ; le « capuchon » dérobe aux regards autant « les contours d'une épaule, d'une tête charmante[1038] » qu'une « guérite » ou « la mer[1039] » ; l'évocation du « ras » érotise autant les chaumes qu'une nuque féminine[1040].

Le désir est désexualisé et renvoyé par glissement métonymique dans le décor rechargé de sexualité : les coups de béliers et autres canonnades[1041], placés respectivement dans le champ maritime ou guerrier, s'imprègnent d'autant plus de la connotation sexuelle que la description côtoie un récit potentiellement érotique mais vidé de substance. Aldo vient d'exprimer le malaise qu'il ressent à suivre Vanessa, dans les dédales rocheux de l'île de Vezzano : c'est la description, « silhouette » textuelle, qui « donne corps à sa fièvre et à [son] malaise ».

C'est que l'imaginaire sensuel et cosmique prend le dessus sur les formes dans un lexique qui donne l'impression d'une interpénétration du même et de l'autre. Les mots font l'amour, diraient les Surréalistes et l'érotisme se reverse autant dans l'approche sensuelle du monde que dans celle des mots.

C. Un corps métamorphique, pulvérisé, disséminé.

1. L'ilve bleue, principe de dissémination du sexuel dans le texte.

C'est justement une image, celle de l'ilve bleue [1042], repérée par Pierre Michon dans *Le Rivage des Syrtes*, qui révèle la façon dont Julien Gracq orchestre cet « escamotage » érotique[1043], cette apparition paradoxale de la sexualité dans la langue et dans le texte *:*

> Le sexuel est présent chaque fois qu'il n'est pas nommé, c'est-à-dire presque tout le temps. Son énergie est comme vaporisée dans l'écriture et il vient se loger dans le plus menu détail. Je pense à cette plante dont le nom est si féminin et la forme si phallique : les roseaux à tige dure qu'on appelle l'ilve

---

[1036] Maurice Blanchot, « Grève désolée, obscur malaise », *Qui vive, Autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989, p. 35 : « C'est qu'il ne sait plus là, entre le nom et les adjectifs, d'un assemblage épisodique, mais d'une liaison importante, d'une confusion primordiale, d'un lien qui ne peut se rompre, parce que l'interdépendance des termes n'a jamais été possible ».

[1037] « Le Roi Cophetua », « les jupes ballonnées de voleuses d'enfants », *ibid*., p. 214 ; « les gros nuages ballonnés », p. 244.

[1038] « Le Roi Cophetua », p. 215.

[1039] « La Presqu'île », p. 87 et p. 128.

[1040] Dans « La Presqu'île », au « lait de chaux de leurs murs blancs et cru comme une nuque sous la toison tranchée à pleine poignée dans l'épaisseur », répond »la nacrure de fraîche lisière rasée » sous « les cheveux lourds », « le chaume dru qui gardait encore le luisant de l'acier », p. 67.

[1041] *Le Rivage des Syrtes*, p. 149. Aldo vient d'exprimer le malaise qu'il ressent auprès de Vanessa arrivés sur l'île de Vezzano : « l'île finissait devant nous par des précipices abrupts ; le vent de ce côté la fouettait furieusement, et on entendait du bas des falaises monter les coups de bélier continus des vagues ».

[1042] *Le Rivage des Syrtes*, p. 186, p. 198.

[1043] L'idée est présente dans *En lisant en écrivant*, *O. C. II*, p. 723 : « Il y a dans l'image photographique une franchise sans détours (elle ne *gomme* rien) qui proscrit — et par là dénonce— un des procédés descriptifs les plus retors de la fiction, qui est le détail, allusif ou révélateur, glissé furtivement dans la description comme la fausse carte dans la main de l'escamoteur ».

> bleue ». Cette ilve, dans le récit, qui pousse à l'orée du désert, on la retrouve à tous les moments de l'intrigue : par exemple, quand le bateau force de nuit les eaux territoriales du Farghestan, on entend les chiens aboyer « parmi les bosquets d'ilves ». L'ilve bleue, naturellement, n'est attestée nulle part dans la botanique. L'ulve en revanche existe : c'est une algue, et même comestible, c'est tout dire ! Mais l'ilve, mystère … L'ulve à passer sur la terre ferme, a changé son U en I. Et elle a raidi[1044].

Comme cette plante dont Pierre Michon décrypte la charge sexuelle, toutes sortes de motifs sont substitués à la scène érotique, transférant la charge sexuelle du motif à l'écriture[1045]. Julien Gracq lui-même inscrit l'ilve bleue, plante fictive à la description phallique, comme emblème[1046] de son érotique : l'érotisme est essentiellement déplacé, éparpillé, spatialisé dans le paysage qui s'incarne en se féminisant : « la dissémination se lit comme une sorte de matrice théorique de la sexualité féminine[1047] ». L'image botanique donne sa forme au déplacement de la sexualité dans la textualité : propagation, dispersion, et dissémination[1048]. Car l'éparpillement de son expression féconde l'écriture et le style gracquiens[1049].

Le paysage, à travers différents motifs, – la route, le Tängri, les toits de chaume des maisons, les courbes naturelles – médiatise, à divers degrés, le trouble érotique. L'espace, envisagé du point de vue du personnage masculin, devient gynémorphe et prend en charge, avant ou après la scène érotique la charge sexuelle disparue de la page où elle était attendue ; du décor à des corps, il n'y a qu'un pas, dans une sorte d'intercorporéïté du monde et des hommes. Le paysage, par le biais de divers philtres scopiques (la carte, la fenêtre, la lunette), se sexualise et devient l'écran[1050] du désir sexuel masculin. C'est donc la description et la métaphore qui inscrivent essentiellement l'érotisme au cœur du langage ; l'image, les mots, la phrase opèrent ce que l'image photographique ou filmique est impuissante à montrer, l'invisible. L'érotique concerne donc essentiellement le rapport que Julien Gracq entretient avec la langue :

> La connaissance de son maniement [celui du langage], produit d'un long usage, d'une passion invétérée et d'un instinct alerté de ses automatismes cachés,

---

[1044] Pierre Michon, « Une Littérature de l'attente », *Magazine littéraire*, *art.cit.*, p. 36.

[1045] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent*, *op.cit.*, p. 148 : « on voit que la dérivation installe au cœur des mots un principe de métamorphose, par lequel s'accomplit l'extase poétique ».

[1046] Bernard Vouilloux, à propos de l'emblème : « C'est chez Gracq un thème qui se trouve spécialement investi de la mise en rapport de la figure visuelle avec le langage : il noue étroitement l'image et la parole et il inscrit cette concrétion dans le registre des tropes », *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 22. Il en propose la définition suivante : « l'emblème […] est une image qui parle (et inversement une parole faite image). : il fait signe par un ou plusieurs de ces éléments ; ainsi de la figure sur la carte à jouer dont la plupart des insignes sont pertinents : ils forment une combinatoire analogue à celle des blasons », *ibid.*, p. 126.

[1047] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 65.

[1048] Jacques Derrida, *La Dissémination*, collection « points » n° 265, Paris, Seuil, 1972.

[1049] « Le phallus n'occupe aucun centre, aucun lieu naturel, il n'est qu'un des éléments d'une chaîne infiniment ouverte, d'une dissémination qui menace la signification », Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 65.

[1050] « L'espace décrit semble l'incarnation d'un espace mental », selon Michel Murat dans *L'Enchanteur réticent*, *op.cit.*, p. 16.

> de ses *liaisons enterrées*, a plus d'une chose à voir avec la patiente et lente science érotique […][1051]

Il ménage un trouble dans la langue, jouant sur différentes modalités de *dérèglements*[1052] : rapport entre récit et description, travail de la métaphore, jeux syntaxiques, ressassements lexicaux. L'écriture métaphorique opère au cœur du texte une « jetée séminale » qui le féconde et le fait proliférer sans que rien ne vienne plus arrêter le mouvement, et ce, à perte et à mort. La jouissance surgit de cette énergie de la dépense.

2. Une écriture troublante du rapport.

a. Prolifération d'un indécidable.

Cette exploration des motifs sexuels dans le décor peut sembler inépuisable. Car l'érotisation du corps consiste à la fois en une approche éminemment sensuelle et intellectualisée, qui relève d'un indécidable sensoriel. La sensation, souvent contradictoire, – fraîcheur et brûlure[1053] du toucher, visions d'un corps androgyne, de femme-enfant, ou de femme fatale, attirante et inquiétante — incorpore le désir sexuel, dans ses dimensions euphorique et angoissante. Dans le rapport qu'est la touche, quelle qu'elle soit, il y a bien chez Gracq simultanéité des contraires, contradiction parce qu'il y a aussi écart, hiatus, déhiscence. La métaphore, qui permet une écriture de l'espace, de l'entre-deux entre même et autre, opère la métamorphose du texte en sexe en évitant la pétrification des oppositions ; au contraire, substitut séminal, elle laisse proliférer l'écriture en la fécondant[1054].

Dans un mouvement d'auto-engendrement, la métamorphose du sexe en texte étoile les connexions, transférant le corps à l'œuvre. Car c'est moins de « faire corps[1055] » que de défaire le corps dont il s'agit. Vanessa est un personnage dont l'identité et le corps métamorphosé (et donc jamais décrit dans les scènes sexuelles) est dispersé dans le texte et s'y propage, jusqu'à contaminer, recharger, féconder le décor, le récit. Vanessa n'est un personnage qu'au sens où l'entend Gracq, évidemment : elle est une « plante humaine », peut-être cette ilve bleue qu'il invente et qui n'existe que dans son œuvre, un chaînon d'un tout érotisé par la proximité

[1051] *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 735.
[1052] On sait l'admiration de Gracq pour Rimbaud : Sylvie Vignes, « '*De l'âme appliquée sur de l'âme — et tirant'* : présence de Rimbaud dans l'œuvre non romanesque de Gracq », *Julien Gracq 4, « Références et présences littéraires »*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2004, p. 129-152.
[1053] « Dans sa chaleur », songea-t-il, sans penser rien d'autre ; il sentait en travers de sa gorge s'épaissir une barre angoissante et douce. Il lança la voiture à toute sa vitesse, le vent frais claqua contre sa joue et son cou comme un drapeau, et plaqua le long de son dos une main légère qui le brûlait, « La Presqu'île », p. 68.
[1054] Anne Fabre-Luce parle de « pléthore descriptive », qui aboutit à un « manque à savoir », source de plaisir pour le lecteur, « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », *Colloque international Julien Gracq, Angers, 21-24 mai 1981, op.cit.*, p. 409.
[1055] « La Presqu'île », p. 53.

sensuelle des motifs et intimes des motifs, une étoile[1056] dans un réseau de constellation. Ce que produit sensuellement le nom de Vanessa dans le texte, c'est une sorte de chair de poule, de hérissement du texte-peau, les lettres de son prénom propageant l'onde sensuelle de sa signifiance : les motifs de l'île cythérienne de Vezzano dressée et levée vers le Tängri par le désir de fusion et de confrontation, Maremma et l'univers de la féminité marine et vénitienne, Orsenna et Farghestan comme allégorie de l'accouplement[1057].

Ce trouble est entretenu par un entrelacement des motifs sexuels qui se déplacent d'une strate du texte à une autre, jouant de la dialectique du Même et de l'Autre. S'ensuit une délinéarisation du sens, propre à troubler la lecture et à susciter chez le lecteur la déconcertante jouissance du non-savoir.

b. Le sens entre saturation et indicible.

Certains motifs passent, parfois dans la même phrase[1058] d'un degré à l'autre du texte, créant un effet de brouillage très déroutant et séducteur pour le lecteur. La phrase gracquienne est souvent ralentie, empêchée par les tirets, les incidentes, les adverbes qui, intervenant avec un surplus de sens, en viennent à le brouiller.

Ce flou, cet effet d'incertitude qui se dégage du plaisir de lecture du texte gracquien relève d'une rhétorique de l'indicible[1059]. S'inspirant d'une analyse de Jean Bellemin-Noël à propos de Lovecraft, Anne Fabre-Luce pose l'hypothèse que l'effet de saturation descriptive aboutit non à la détermination de l'objet décrit mais au contraire à un manque à savoir. « La multiplication métaphorique est donc essentielle à une entreprise de décentrement (le vif, le volatilisé) dans laquelle le discours définit son objet par son éparpillement[1060]. Le trouble naît du « frayage » entre les oppositions, qui se juxtaposent, comme dans l'image de la femme reine ou celle de la servante maîtresse. L'effet d'indicible et pour ainsi dire d'inquiétante étrangeté serait relancé sans cesse par une structure ternaire, matricielle, entre don, rétention et décharge. La spécificité du plaisir du texte gracquien relève de la pensée hégélienne fondée sur l'opposition entre le sensible et le dicible[1061]. Elle développe plusieurs exemples, comme la

---

[1056] Le motif de l'étoile est récurrent pour décrire les yeux de Vanessa : « Ils brillaient maintenant sur moi, étoilés et fixes », *Le Rivage des Syrtes*, p. 143.
[1057] D'ailleurs ce corps à corps n'est pas représenté, pas même dans l'arrière-plan du portrait de Piero Aldobrandi.
[1058] Voir sur ce sujet le travail sur « La Route » de Sidony Loubry, « Poétique de la phrase dans La Route de Julien Gracq », *Littératures* n°20, printemps 1989, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, p. 141-162.
[1059] Nous suivons sur cette question l'analyse d'Anne Fabre-Luce intitulée « la description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », *Julien Gracq, Actes du colloque international d'Angers,* 21-22 mai 1981, Presses de l'université d'Angers, 1981, p. 409.
[1060] Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 162.
[1061] « L'universel est donc le vrai de la certitude sensible », Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de philosophie », 1993, p. 83-84.

métaphore du « rai de diamant » dans « La Route[1062] » pour illustrer l'idée que « l'écriture tend à montrer l'universel en marche dans le sensible, imposant à l'impossible description du sensible ininventoriable une directionnalité[1063] ». En effet, la description totale, fidèle au réel, se révèle impossible car inapte à dire la mouvance du sensible : elle ne peut donc apparaître que « sous les formes de l'engendrement et de la relance, c'est-à-dire comme une tension vers le dicible. C'est donc sur fond d'exhaustion du réel qu'elle s'inscrit[1064] ». Ainsi la description gracquienne cherche-t-elle à épuiser l'altérité et ne parvient paradoxalement qu'à en renforcer le caractère inépuisable et inconnaissable, jusqu'au point indécidable entre réassurance du dicible et inquiétante étrangeté de l'indicible[1065]. « Tout se joue sur un don et une rétention de sens qui sont à charge à peu près égale, d'où l'effet de « suspens insolite ». Ainsi lorsque le narrateur–personnage se souvient de la gravure de Goya intitulée « La *mala noche* », dont le titre malgré l'article défini illustre bien l'idée de rétention du sens pour le lecteur (en quoi est-elle « mauvaise » ?), sa description amène le lecteur à se figurer, dans une sorte d'hypotypose impossible, « quelque chose que l'on ne voit pas[1066] », jusqu'à imaginer « quelque tentation pire ». L'expression contient à la fois tous les possibles du comparatif et se trouve en même temps vidée de tout son sens par l'absence de complément, par son intransitivité (pire que quoi ?) : le lecteur est incité à tout imaginer pour combler le manque à dire du texte gracquien.

Le texte gracquien fait donc coïncider rhétorique et érotique[1067] en faisant exister ce qu'on ne peut pas dire, le rapport sexuel.

3. Gracq manipule … la langue.

a. Une abstraction de la sensualité…

C'est la métaphore, forme de déplacement poétique, qui opère la métamorphose. Elle charge à l'infini sans réifier les oppositions, mais en ouvrant la possibilité à un écriture du rapport. Sur le plan formel, ce déplacement concerne l'équilibre entre narration et description : le rapport sexuel que la narration ne peut faire exister est pris en charge par la description.

D'après Jean-Pierre Richard « ce qui est possédé et joui, ce n'est donc pas un autrui singulier, une chair particulière, ce sont les qualités constitutives (pour Gracq) de toute féminité

[1062] Cette métaphore court dans les trois derniers récits gracquiens, dans « La Presqu'île », p. 57, dans « Le Roi Cophetua ».
[1063] Anne Fabre-Luce, « la description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », *Julien Gracq, Actes du colloque international d'Angers,* 21-22 mai 1981, *art. cit.*, p. 416.
[1064] *Ibid*.
[1065] *Ibid.*, p. 417.
[1066] « Le Roi Cophetua », p. 215.
[1067] La rhétorique de l'innommable et de l'ineffable que Michel Murat étudie dans *le Rivage des Syrtes* à propos de l'absence du nom propre, en particulier du Farghestan s'applique aussi à la sexualité, *Etude de style. Le Roman des noms propres, op.cit.*, p. 117-119.

désirable[1068] », à savoir, ce qu'il a déterminé précédemment, les qualités sensibles inhérentes à la sensation tactile : la chaleur, la pesanteur, la douceur, la flexion. L'intention de Gracq n'est donc pas de retrouver, de représenter l'érotisme, mais plutôt, dans un mouvement inverse d'« abstraire intentionnellement le sensuel » ou de « sensualiser l'abstrait[1069] ». L'hypallage crée surtout un déplacement dans le texte qui a tendance à désassurer le regard et l'imaginaire sensuel du lecteur en créant de l'étrangeté, de l'écart entre la formulation attendue et celle qui est proposée. C'est dans cet espace de jeu ou de dé-jeu que Gracq met à nu la béance du langage tout autant que celle du même et de l'autre :

> dans un monde où la relation des objets à leurs propriétés les plus fondamentales devient fragile, sensible au moindre coup de vent d'un hypallage, notre propre place n'est plus assurée, nous nous voyons, selon le mot décisif de Blanchot, « à la merci de ce qui nous est le plus étranger »[1070].

Gracq crée en ce sens, sinon une langue nouvelle, du moins une façon tout à fait neuve de l'employer, faisant bien du texte, par le style, un objet de plaisir.

b. …reversée dans la langue.

La sensualité est transférée dans le rapport aux mots et dans le maillage sonore des uns aux autres. Dans *Le Rivage des Syrtes*[1071], « le nom troublant de Vezzano » répand son pouvoir évocatoire dans une description qui démultiplie le mystère du lieu et le donne à voir. Le texte se déploie dans toutes les dimensions, procédant par strates, et s'offre comme un monde : motifs, sonorités, rythme, syntaxe, connotations, toutes les dimensions du mot. L'isotopie minérale est constamment présente, ajoutant l'architectural au naturel. Elle est mêlée à celle de l'eau, sous toutes ses formes — liquide, solide et gazeuse —Les allusions au sexe féminin allument le texte de sensualité poétique en faisant affleurer à l'oreille et à l'œil les groupes nominaux marquant tantôt la coupure, tantôt la liquidité. Le jaillissement, la personnification du paysage, le mouvement partout impulsé anime la vue. La complexité et l'entrelacement des procédés poétiques sont tels que l'on peut être amené à douter de ce que l'on voit : un paysage

---

[1068] Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, « A tombeau ouvert », *art.cit*., p. 263.

[1069] « D'où à la fois une homogénéité dans le choix, ou le spectre de ce qu'on pourrait nommer un *eidétique sensuel*, et une complication dans la manière dont s'organisent entre elles ces diverses notions voluptueuses ». *Ibid.* Jean-Pierre Richard justifie cette idée par l'analyse de l'hypallage dans la poétique gracquienne :
« Ceci ressort avec évidence du procédé même d'écriture, une sorte d'hypallage, qui consiste à faire passer l'épithète avant le substantif qu'elle détermine, puis à dériver cet adjectif en substantif abstrait : ainsi, au lieu de fourrures tièdes, on lira la tiédeur des fourrures ». « A la tiédeur des fourrures correspond en effet le consentement non pas d'un corps pesant, doux, fléchissant, mais d'un poids possédant ces caractéristiques, poids dépersonnalisé d'ailleurs davantage encore, unanimisé en tout un poids…La cascade de déterminations secondaires et ultimes (doux, fléchissant) vient ainsi accroître d'une nouvelle façon la densité abstraite des deux concepts déjà mis en rapport de subordination interne (le consentement et le poids). D'où à la fois une homogénéité dans le choix, ou le spectre de ce qu'on pourrait nommer un eidétique ».

[1070] Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Etude de style II. Poétique de l'analogie*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de philosophie », 1993, p. 133.

[1071] *Le Rivage des Syrtes*, p. 144-145.

insulaire, une marine en *sfumato*, représentation symbolique d'Eros et de Thanatos, du féminin et du masculin, tout cela à la fois. La description touche, donne une idée de sensualité parce qu'elle se narrativise. Malgré la tentative définitoire de la première phrase, « c'était une sorte d'iceberg », aucune frigidité ni rigidité dans le tableau ; plutôt un mouvement sinueux et continu, autant agent de liaison que de déliaison dans le passage. Le resserrement lexical autour de quelques qualités sensibles — le froid, le dur, l'évanescent, le mouillé, le coupant — est associé à des formes verbales dénotant mouvement et action. L'ensemble crée l'impression contradictoire d'une obsession insaisissable, persistante mais en perpétuel renouvellement. Si la sensualité est abstraite dans le texte gracquien, c'est parce qu'elle se reverse dans le rapport au mot, qui se charge d'une corporéité, d'une épaisseur nouvelles, d'une existence trouble, en dernière instance.

> C'était une sorte d'icebeRg **Rocheux**, Rongé de toutes paRts et *coupé* en grANds pANs EffondrEs AvivEs par les vAgues. Le **rocher** *jaillissait* à pic de la mer, presque irréel dans l'étincellement de sa cuirasse blanche, lEgER sur l'horizon comme un voiliER sous ses Tours de Toile, n'eût été la mince lisière gazonnEe qui COUvrAIt la **plateforme**, et cOUlAIt çà et là dans *l'étroite coupure* ZigZagante *des **ravins***. La réflexion neigeuse de ses **falaises** blanches tantôt l'argentAIt, tantôt le dissolvAIt dans la gaZe légère du Brouillard de Beau temps, et nous voguâmes longtemps encore avant de ne plus voir se lever, sur la mer calme, qu'une sorte de **donjon** *EbrEchE ET Ebouleux*, d'un gris sale, qui portait ses **corniches** sourcilleuses au-dessus des vagues à une énorme hauteur. Des nuées compactes d'oiseaux de mer, *jaillissant en flèche*, puis se rabattant en volutes molles sur la **roche** lui faisaient comme la respiration empanachée d'un *geyser* ; leurs cris pareils à ceux d'une *gorge coupée*, aiguisant le vent *comme un rasoir* et se répercutant longuement dans l'écho dur des falaises, rendaient l'île à une solitude malveillante et hargneuse, la muraient plus encore que ses **falaises** sans accès.

Le désir de figurer est à l'œuvre : par opposition à la peinture, « […] la main à plume, elle, parce qu'elle évoque et ne peut jamais montrer, fait aisément de l'or avec du plomb sans avoir vraiment à transmuer[1072] ». Le texte devient corps et monde, corps-monde dans toutes les dimensions du mot, signifiant et signifié. Ce que l'image de l'ilve bleue illustre donc bien, c'est la dissémination[1073] du corps dans la lettre.

Dans l'œuvre gracquienne, le vide, le trou de la scène textuelle peut donc être lu comme le signe de sa dissémination, la pétrification ou la désertion que la sexualité implique amenant au déplacement dans tous les sens du texte. Ectopique, le corps se morcelle et se métamorphose

[1072] *En lisant en écrivant*, Corti, p. 9.
[1073] L'approche paragrammatique de Michel Murat est décisive.

en dé-corps/ décor, *via* la métaphore. Le transport lié à la sexualité dans l'univers gracquien se voit peu, se vit plutôt dans une poétique qui est essentiellement une érotique Auteur et lecteur sont transportés dans le plaisir d'un texte érotisé. Le déplacement concerne le texte dans toutes ses dimensions, troublant les frontières entre récit et description, délinéarisant le sens jusqu'à la jouissance de la perte. Car Julien Gracq met en œuvre une écriture autre, en la sexualisant.

Chapitre II Ecriture Autre ou la sexuation de l'écriture.

A. La glissade et la tangence.

1. Friction : effleurer, caresser, frapper.

> Dans une écriture sensuelle, comme l'est en principe celle d'un artiste, il me semble qu'il devrait passer quelque chose des saisons et des humeurs du corps[1074].

Julien Gracq glisse d'une image à l'autre, et plus précisément de la « topique géographique » à la « topique graphique » puis enfin à une « topique du corps[1075] », faisant de la littérature gracquienne une œuvre organique et caractérisée par la « cohésion nucléaire essentielle à tout grand roman[1076] », l'« agir poétique[1077] » gracquien, consiste en un « pouvoir d'attraction » sur le lecteur, décrit par différentes images de l'intermittence : « tout ce qui porte la marque de l'hésitation entre le déjà-plus et le pas-encore », celle d'une oscillation « entre chien et loup », tout ce qui « monte du dedans et arrive du dehors[1078] ». Cette dynamique relève à plus d'un titre de la friction. La proximité des corps dans la fiction fait écho à la caresse des mots s'effleurant les uns les autres : la poétique de Julien Gracq relève d'une forme de « marivaudage », pour reprendre sa formule :

> Il y a un marivaudage — demi-aveux vite révoqués, questions indirectes, images allégoriques, coups fourrés, piques entretenues, avances et retraits équivoques, tout un mécanisme savant qui vient de Racine — dont l'effet est d'arriver par la méthode de la friction à une électrisation érotique réciproque des partenaires[1079].

Le peau à peau, quelle que soit la façon dont il se décline, constitue une modalité essentielle du rapport érotisé à l'autre : effleurer, caresser, frapper, ou même fouetter ou raser sont autant de manières d'éprouver la peau de l'autre, sa frontière et la sienne propre : l'effleurage des corps dansants d'Allan et Dolorès, les frottements des corps de Grange et Mona l'un contre l'autre, redoublés par celui de la luge contre la pente, ceux de la corde contre le cou de Mona et des pieds de Grange contre ses cheveux ; la caresse du corps d'Aldo contre celui de Vanessa au moment où l'automobile les emporte en glissant sur la route ; le frottement de la mémoire de Simon contre le paysage de la Presqu'île en suivant la pente, le ruban de la route, comme pour échapper à l'attente. Sa propre peau contre la peau de l'autre, contre la peau du monde,

---

[1074] *En lisant en écrivant, O.C. II,* p. 666-667 ; dans *Lettrines 2,* O.C. II, p. 365, la marine glisse jusqu'à se fondre dans la page : « Pendant que j'écris, le soleil qui descend en face de moi jaunit et dore cette page, et ma plume y fait courir une ombre longue et aiguë de cadran solaire ».
[1075] Bernard Vouilloux, *Julien Gracq. La littérature habitable*, Hermann Lettres, Paris, 2007, p. 16.
[1076] *Lettrines 2, O.C. II,* p. 177.
[1077] L'expression est de Bernard Vouilloux, *Julien Gracq. La littérature habitable, op.cit*., p. 16.
[1078] *Lettrines 2, O.C. II,* p. 177.
[1079] *Carnets du grand chemin, O.C. II,* p. 1079.

fait l'expérience de la frontière, de soi et de l'autre, du dehors et du dedans, d'une sensualité qui peut conduire à la jouissance.

De même sur le plan symbolique, guerre et paix ont une tendance étrange à l'effleurage répétée, à une friction érotisée et désignée comme telle dans *Un Balcon en forêt* : « toutes choses dans cette guerre frayaient un peu bizarrement[1080] ». Toucher, c'est sortir de soi, c'est entrer en contact avec l'altérité sous toutes ses formes ; toucher se teinte donc d'angoisse. Le verbe est employé intransitivement au sujet de la guerre :

> Mais avec « les blessés » de la cavalerie » soudain on *touchait* ; les mots faisaient jouer le déclic, poussaient une porte sur une terre neuve. « Est-ce que ça viendrait par ici ? » songea-t-il scandalisé[1081].

Le terme « frayage » renvoie tout autant à la métaphore spatiale — on se fraye un chemin en repoussant les obstacles — qu'à la connotation sexuelle[1082], *fricare* renvoyant étymologiquement au « frottement contre ». Le texte gracquien devient l'espace d'une expression fantasmatique entre soi (en l'occurrence Grange) et le monde (y compris sous la forme de l'Autre et du possible).

2. Trois expériences de la jouissance : la glissade et la tangence.

> Et tout glisse chez Gracq, tout s'infléchit jusqu'à la perdition, selon une pente impérieuse —bateaux, vallées, prairies, fleuves, la glissade panique traduisant l'absence d'effort dans l'adhésion au paysage, la pénétration dans sa substance la plus charnelle pour rejoindre ses mouvements secrets, fût-ce au prix de l'anéantissement[1083].

La vitesse, comme la jouissance sexuelle, brouille la perception, transfigure le paysage et fait accéder au vertige. Ainsi l'image de la mise à flot lui semble particulièrement connexe, elle qui est définie par Gracq comme « brusque libération d'énergie, alors qu'autour d'elle tout est entraîné dans le vertige[1084] », lorsqu'il évoque le lancement de « l'île de France », navire[1085] fendant les flots. Encore une expérience de la friction, déclinée dans la fiction par la descente en luge ou les déplacements automobiles.

[1080] *Un Balcon en forêt*, p. 12.
[1081] *Ibid.*, p. 195.
[1082] Nous nous autorisons une telle interprétation parce que Jean Bellemin-Noël l'a lui-même émise en la rapprochant du motif de la mer et de la reproduction chez les poissons, *Une balade en galère avec Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 39.
[1083] Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq. Paysage et mémoire. Des eaux étroites à Un Balcon en forêt*, Nantes, édition Cécile Defaut, 2007, p. 108.
[1084] *Préférences*, Corti, p. 107.
[1085] L'image de la mise à flot est récurrente : *Le Rivage des Syrtes*, p. 130, pour décrire la forteresse, *ibid.*, p. 149, p. 162, 166.

a. La descente en luge.

Une scène d'*Un Balcon en forêt* illustre précisément ce transport particulier qu'est la glissade : il s'agit de la dernière scène entre Grange et Mona avant que Grange ne la congédie, placée au centre du roman sous le signe d'un « pylône de troncs non écorcés qui s'élevait dans une clairière au sommet de la croupe » auquel Mona attache la luge « comme un cheval » et dont Gracq souligne la portée symbolique par la réaction de Grange, qui compare cette « bizarrerie » à des « pratiques à moitié magiques de la vie sauvage ».

> Sur le flanc raide de la colline, une coupe de bois avait ouvert une percée qui dévalait la pente, large et rectiligne. La luge démarrait doucement sur la neige fraîche, puis, avec une accélération d'avalanche, plongeait à pic en fauchant le ventre entre les chicots noirs de la pente mal dessouchée : le soleil, la poussière de neige, les écueils traîtres des souches mouillées, la falaise proche des sapins noirs, tout s'engouffrait alors au fond des yeux de Grange dans le sillage d'un vent de foudre qui lui mordait les oreilles et semblait purger la terre de sa pesanteur ; il sentait les seins de Mona allongée tout contre lui s'écraser doucement contre son dos, puis se délester à chaque cahot de la luge ; elle collait à ses épaules, légère et lourde, comme ces enfants-fées qu'on charge dans le gué et dont le fardeau tout à coup plombe les jambes, et quelquefois le jeu devenait plus étrange : il sentait la bouche de Mona refermer sur sa nuque ses dents fraîches, et les mains glisser le long de ses bras jusqu'à ses poignets qui manœuvraient l'avant-train. La luge les culbutait contre une falaise molle que le ruisseau affouillait au fond du ravin ; roulés dans la neige, avec des rires énervés, ils luttaient collés l'un à l'autre, des mains et des genoux, et très vite, de nouveau il sentait les dents de Mona qui cherchaient sa nuque : une mollesse brusque l'envahissait, comme un chat qu'on enlève de terre par la peau du cou — la neige, qui glissait au creux de ses épaules et le long de ses bras, devenait une brûlure douce. Quand ils secouaient et s'asseyaient un instant sur la luge pour reprendre haleine, il la regardait un peu en dessous, la taille si mince dans son blouson étroit, avec une ombre de malaise ; il pensait à ces guêpes qui savent d'instinct la piqûre qui peut paralyser. Dès qu'ils se taisaient, en fermant les yeux ils entendaient seulement à perte de vue dans la forêt le léger gargouillis du dégel — quelquefois, très loin, un coq tout seul aiguisait le soleil de la matinée : la tête appuyée sur l'épaule de Mona, il sentait le monde venir à lui tout gorgé d'une profusion tendre[1086].

Dans ce passage, l'écriture de la glissade est dramatisée par la dangerosité de l'environnement et la vitesse prise par la luge : dans un paysage blanc et froid, sur une pente à pic, pleine d'écueils et bordée d'une muraille naturelle elle-même prise dans un mouvement de descente généralisé, le couple vit une expérience de dépression au sens propre, une plongée, un enfoncement, un possible ensevelissement sous la neige. Tout glisse, dans une sorte de concaténation : les mains de Mona glissent contre les bras de Grange, la luge sur laquelle ils dévalent la pente glisse « avec une accélération d'avalanche », la percée qui leur sert de piste « dévale la pente », toute la vision de la scène glisse dans les yeux de Grange en s'y

[1086] *Un Balcon en forêt*, p. 119-120.

« engouffr[ant] ». Le passage est tout entier marqué par la pulsion de mort, intériorisée par le personnage masculin, mais elle est entremêlée d'une pulsion sexuelle : il s'agit aussi du récit d'un jeu amoureux et érotisé, qui se traduit finalement par une « culbute », une « lutte, collés l'un à l'autre », hors d'haleine, accompagnées de « rires énervés ». Le paysage est marqué symboliquement par l'angoisse de la castration — le flanc de la colline est « raide », mais coupé par la percée faite dans la forêt — ; la sensualité est omniprésente, et certaines parties du corps de Mona sont mises en valeur : les mains de Mona prennent l'initiative de la trajectoire, les seins de Mona, la bouche et les dents de Mona, la taille de guêpe de Mona obsèdent Grange dans une émotion contradictoire de plaisir et d'inquiétude.

Le transport en luge et la présence même de Mona teintent le moment pour Grange d'allègement et d'angoisse ; il est de l'ordre de la jouissance, d'une oxymorique « brûlure douce ». Mona incarne l'ambiguïté entre pulsion destructrice et désir amoureux, elle qui accumule les qualificatifs contradictoires : elle est « légère et lourde », elle est facteur de délestage et de pesanteur, sa proximité tendre de sa bouche se fait morsure, elle est assise à l'arrière et manœuvre « l'avant-train », sa taille de guêpe promesse de plaisir annonce au contraire la piqure paralysante :

> La gamine espiègle va laisser la place à une espèce de vampire, de « vamp » aux pulsions destructrices, cherchant vaguement la catastrophe pour mourir ensemble tout de suite, pour jouer au plus fin avec la malchance, ou seulement pour défier la mort. Il ne se passe jamais longtemps sans que l'ombre de Thanatos, la Déliaison, revienne planer sur l'exaltation d'Eros, le Lien. Mais sachons qu'Eros doit tenir séparé pour mieux nouer ensemble, et que Thanatos cherche à provoquer la fusion jusqu'au point où tout s'écroule au néant[1087].

C'est finalement à l'expérience d'un « lâchez-prise[1088] » que Mona conduit Grange, « comme un chat qu'on enlève de terre par la peau du cou », qui ouvre la voie au rêve de pendaison et à la guerre, du malheur fantasmé à l'accomplissement du malheur. Le personnage féminin est « l'instrument et le but du glissement pulsionnel[1089] ».

L'expérience de la glissade paraît tout aussi ambiguë et paradoxale dans « La Presqu'île », comme si la même scène, dans la grande cohérence de l'imaginaire gracquien, était transposée ou réécrite :

[1087] Jean Bellemin-Noël, *Une Balade en galère avec Julien Gracq, op.cit.,* p. 73-74.

[1088] Grange, qui plus tard, accède à une forme de jubilation contenue dans la formule « qui m'empêche ? », formule le rôle que Mona a joué dans sa trajectoire. « Mona lui traversa la tête avec le parfum des branches de mai : il commençait à comprendre ce que Varin avait deviné à sa manière, ce que sans le savoir elle était venue démuseler dans sa vie : ce besoin de faire sauter une à une les amarres, ce sentiment de délestage et de légèreté profonde qui lui faisait bondir le cœur et qui était celui du *lâchez tout* », *Un Balcon en forêt,* p. 211-212.

[1089] Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, « A tombeau ouvert », *op.cit.,* p. 257.

> Un instant il ferma les yeux et se laissa glisser sous la voûte mouillée, aspirant à plein poumons la fraîcheur salubre et résineuse ; il retrouvait le sentiment d'accueil profond, initiatique, que lui gardaient toujours ces cavées froides aux tempes ; ainsi, au soleil déclinant, passé le col et quitté l'alpage grésillant et tout crayeux encore de soleil, il aimait se laisser absorber comme par une eau froide et fermée par le tunnel des sapins du versant de l'ombre — ainsi maintenant il se laissait couler, éprouvant voluptueusement de la plante du pied dans les virages la masse de la voiture qui dévalait. Un moment il souhaita se confier jusqu'à la gare à cette pente ombreuse et froide — maternelle — les yeux fermés, les oreilles sifflantes, comme un skieur qui se laisse couler de sa montagne jusqu'à l'hôtel : les seuls moments de sa vie qui lui avaient paru valoir la peine de les vivre avaient ressemblé à cette vrille qui s'enfonçait toujours plus bas à travers les arbres. Il soupçonna qu'Irmgard n'était peut-être que le nom de passage qu'il donnait ce soir à cette glissade panique. Il n'avait eu dans sa vie qu'une maladie grave ; chaque nuit, quand la fièvre, qui le faisait délirer, le laissait tomber dans le sommeil plus pesant qu'une pierre, il avait refait le même rêve ; une Sibérie immensément gelée, une piste entre les sapins noirs, la neige doucement phosphorescente de la nuit — et, fascinantes, inévitables, comme le plaisir solitaire, ces deux planches sous ses pieds sur lesquelles toute la nuit, la tête lourde et légère, la tête perdue, au travers de la terre morte il glissait.

Même imbrication à différentes échelles de glissades — « la nuit déjà se glissait hors de ces repaires murés par les branches » ; Simon « se laissa glisser sous la voûte mouillée », la voiture « dévalait[1090] » — ; même froideur dans le décor, une forêt de sapins noirs qui se meut en Sibérie onirique, connotant la mort, mais cette fois sur le mode métaphorique — l'image du skieur, mise en abyme dans un récit de rêve lors d'une nuit de fièvre — , même association pulsionnelle de désir sexuel et mortifère aboutissant à une sorte de vertige jouissif[1091]. Plus que le Lien, c'est la Déliaison qui semble dominer[1092] : le plaisir est « solitaire », et le nom d'Irmgard, de passage, prompt à s'effacer devant le vertige de la pulsion de mort.

Enfin, la glissade dans le paysage (forêt) est presque dissociée de l'érotisme, sauf si l'on n'oublie pas l'espèce d'équivalence possible et de porosité entre le monde — route, forêt, mer — et la femme, comme si la sexualité s'éteignait au fil de l'œuvre, comme si elle n'était effectivement que de passage, essentiellement passage vers Autre Chose : la Déliaison, la mort.

Mais la glissade peut être vécue de façon moins radicale, en automobile, la route étant considérée comme pente à dévaler dans l'euphorie de la vitesse et du changement à vue du paysage.

[1090] « La Presqu'île », p. 144-145.

[1091] « la tête lourde et légère » de Simon reprend exactement l'alliance de mots associée à Mona, « légère et lourde », *Un Balcon en forêt*, p. 119.

[1092] « Il lui restait peu de route à faire, mais dans ce resserrement imminent de l'heure — qu'il avait désiré violemment toute la journée — il se glissait maintenant de la peur », « La Presqu'île », p. 152.

b. Du vagabondage automobile de Simon : intermittence.

La jouissance est ici une sorte de contre-érotique, le *transport* au sens figuré provenant du transport au sens propre dans une sorte de transposition métaphorique de la sexualité. Le vagabondage de Simon[1093] dans la presqu'île se substitue à la présence de la femme aimée et désirée, Irmgard, et l'esprit vagabondant lui aussi, lui apporte une forme de jubilation sensuelle presque équivalente, comme si le désir sexuel était le palimpseste du plaisir géographique. Simon imagine ce que pourrait être son prochain trajet en voiture avec Irmgard de Brévenay à Kergrit ; le rendez-vous de nuit vide la relation sensuelle à Irmgard de tout érotisme ; même le sens du toucher est transféré à l'automobile[1094]. Le décor se charge de la tension érotique comme en filigrane, de façon tellement discrète que le lecteur peut en douter. C'est, en un faisceau convergent, l'idée de pénétration rectiligne de la rue, associée à celle plus angoissante du frottement et du glissement dans un décor émaillé de « branchettes raidies », de buissons et de gouttes jusqu'à l'image finale phallique du « double cornet rouge du bureau de tabac », qui dans son caractère peut-être plus explicite, fait affleurer la violence de « grains traîtres que rien n'annonce, et qui fouettent la vitre[1095] ». Le fantasme de fusion entre les deux corps est opérant : « la nuit, on n'a pas besoin de se toucher ; mieux que le jour on se sent soudés l'un à l'autre[1096] ». C'est l'occasion d'un récit de l'emportement amoureux du couple qui se clôt sur la discrète évocation de la jouissance féminine[1097] : « elle sourirait sans parler ; il verrait seulement ses narines s'ouvrir et battre dans l'odeur sauvage, et, si jeune pourtant, elle lui semblerait tout à coup rajeunir ». L'équivalent masculin est évoqué juste après comme une « embellie qui s'était faite en lui[1098] ».

Le transport pour Simon se fait au sens propre comme au sens figuré sur un mode intermittent, spasmodique, fait d'arrêts et de départs, de pauses et d'accélérations.

[1093] Christelle Defaye, « La Presqu'île de Julien Gracq : une érotique de(s) cor(ps). Pourquoi le monde se prêterait-il au désir ? », *Revue Frontenac Review*, n.°23, *n°23, (Dé)placements : le corps et l'espace*, Queen's university, 2015, p. 15-25.

[1094] « Ils rouleraient serrés l'un contre l'autre dans l'obscurité, sans plus rien de vivant devant eux, que les deux antennes frôleuses et sournoises des phares, explorant de leur toucher muet le tunnel des feuilles », « Le Roi Cophetua », p. 98.

[1095] « D'abord, ce serait seulement la campagne, creuse comme une galerie de mine devant la lampe d'un mineur — ses branchettes raidies, ses feuilles fossiles prises et figées dans le charbon scintillant, ses buissons fascinés par les phares, leur ombre d'encre collée tout debout et immobile contre les talus, ses gouttes pareilles au suintement d'une voûte, égrenées dans l'air que rien ne remue plus. Les villages éteints, ou à un tournant le créneau des maisons avale soudainement la voiture, ouvrant sa rue si nette et si vide qu'elle semble fraîchement balayée ; la lumière glisse longuement sur les dures façades grises et comme empoussiérées — et on voit saillir seulement, brandi au bout de sa tringle, le double cornet rouge du bureau de tabac. Le ronflement du moteur, plu vivant que le jour, plus plein et plus étouffé, comme si on avait jeté sur le capot une couverture », « La Presqu'île », p. 98-99.

[1096] *Ibid.*, p. 99.

[1097] Ce même sourire est évoqué dans un cadre amoureux sans équivoque : « il revoyait le sourire que dessinaient les coins de sa bouche, les yeux clos, quand il se couchait sur elle, sourire étrange où il y avait l'anticipation de l'orgueil plutôt que la gourmandise, qui semblait prendre à témoin un tiers invisible », « La Presqu'île », p. 125.

[1098] « La Presqu'île », p. 100.

c. … au voyage en automobile d'Aldo et Vanessa.

Aldo qui est le narrateur de cet épisode rétrospectif, se souvient de son trajet en voiture entre la forteresse de l'Amirauté et le palais Aldobrandi à Maremma. Vanessa le conduit. Jean-Pierre Richard lit, entre autres, dans ce récit du déplacement en voiture d'Aldo et de Vanessa une sorte de plaisir double de l'emportement, défini comme « contentement de *l'aller vers* uni à celui de *l'être avec* », qui métaphorise le mouvement « celui qui pousse le héros tout à la fois vers et avec le corps d'une femme aimée, cette Vanessa, autrefois connue, aujourd'hui retrouvée, bientôt sa maîtresse[1099] ».

> Bien plus que la perspective de la fête, c'était la pensée de ce voyage seul à seul avec Vanessa qui m'avait décidé. Vanessa me conduisait. J'avais passé mon bras autour d'elle dans la tiédeur des fourrures, je sentais contre moi le consentement de tout un poids doux et fléchissant. Nous longions parfois une de ces grandes fermes fortifiées endormis dans les tiédeurs de la nuit des Syrtes ; au bord de la route sablonneuse des murs gris miroitaient un instant devant la voiture ; trompés par la lumière insolite de nos phares, parfois des coqs chantaient. Les lumières violentes mêlaient au sol bossué de la route des bêtes pétrifiées de terre grise, accrochaient à leurs yeux l'éclat coupant des pierreries. Vanessa m'emportait dans la nuit légère. Je me rassemblais en elle. Je la sentais auprès de moi comme le lit plus profond que pressentent les eaux sauvages, comme au front le vent emportant de ces côtes qu'on dévale les yeux fermés, dans une remise pesante de tout son être, *à tombeau ouvert.* Je me remettais à elle au milieu de ces solitudes comme à une route dont on pressent qu'elle conduit vers la mer.

Le lieu clos de l'automobile lancée à toute vitesse crée une dynamique du transport au sens propre comme au sens figuré : à la fois « jouissance d'intimité (courbure narcissique d'une solitude à deux) » et « euphorie d'un déplacement (co-ire)[1100] ». Ce plaisir est lié à la coïncidence dans l'automobile d'un double « contentement », celui de « l'aller et de l'être » : « euphorie d'une situation où le corps se sentirait à la fois enclos et emporté, voué, à travers une chair de femme à l'enfermement et à l'ouverture jusqu'à la perdition[1101] ». Dans l'automobile, lieu de l'intime, la relation érotique d'Aldo à Vanessa dans laquelle aucun ne domine l'autre — toute pénétration, y compris métaphorisée est absente — se décline sur trois modes : « englober, être englobé, accoler : trois façons simultanées d'être avec un corps de femme, d'en jouir[1102] ».

[1099] Jean- Pierre Richard, *Microlectures*, « A tombeau ouvert », p. 250.
[1100] *Ibid.*, p. 257.
[1101] *Ibid.*
[1102] *Ibid*., p. 261.

Dans la fin du passage, Vanessa « prend une importance accrue déséquilibrant à son profit la relation amoureuse[1103] et devient « l'instrument et le but du glissement pulsionnel », la fusion s'accomplit jusqu'au dessaisissement de soi et au transfert de l'identité du personnage masculin : « Je me rassemblais en elle[1104] », conclut-il avant d'assimiler cet abandon sensuel à un dévalement : « Je me remettais à elle au milieu de ces solitudes comme à une route dont on pressent qu'elle conduit vers la mer[1105] ».

L'énigme du féminin et de la jouissance se traduit donc par le motif de l'emportement, vertical et horizontal[1106]. La vitesse crée le vertige dans un rythme intermittent : à plusieurs reprises, Simon éprouve un vertige qui s'apparente au transport érotique. Comme L*e Rivage des Syrtes, La Presqu'île* « contient de multiples départs, comme pour renchérir sur la même volonté de *délestage*, sur la même griserie d'un moment nécessaire et absolu, semblable à une drogue, et qui fait se tendre tous les ressorts romanesques[1107] ».

3. Un texte qui orchestre le frôlement.

Ces trois expériences mettent en abyme la façon dont la fiction orchestre la friction. De même que la vitesse du déplacement et l'expérience de glisse érotisent le rapport à l'autre et au monde en ouvrant un accès à l'un et à l'autre, de même la narration frôle l'événement, ouvrant là encore un accès vers la Chose, la mort, la guerre, l'abolition de soi et/ou du monde : l'impossible, mais sans *passer à l'acte*.

S'engager sur le chemin des femmes[1108] revient toujours à frôler la femme, l'événement, la limite. Le personnage masculin chez Gracq est un frôleur : il caresse, il touche légèrement le corps féminin et le monde au passage, mais ne s'arrête jamais. Et s'il passe la limite, ce qu'il ne manque pas de faire, la transgression reste toujours nécessairement dans la limite du texte, toujours avant l'accomplissement plein et entier de la catastrophe. En cela, le texte gracquien est une écriture de touche : le « chemin » de Mona est aussi celui par lequel arrive la guerre ; Vanessa détourne les personnages du « droit » chemin, ou, tout au moins, de leur chemin : avant de transgresser, les personnages viennent toucher la limite, rarement évidente, s'y frotter avec une forme de volupté. Ce sont aussi les personnages d'*Un beau Ténébreux* séduits par Allan et son orbe mortifère ; Grange et ses descentes dans le blockhaus ou ses promenades en forêt,

---

[1103] En cela, à la différence des autres personnages féminins, Vanessa s'apparente davantage à une prédatrice qu'à une médiatrice.
[1104] *Le Rivage des Syrtes*, p. 82.
[1105] *Ibid.*
[1106] « Dans le voyage érotique, la femme constitue à la fois le but et le chemin : immanente et transcendante par rapport au désir, à la fois possédée et traversée, vers sa possession toujours impossible – et c'est bien là, chez Gracq, l'énigme du jouir », Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, « A tombeau ouvert », *op.cit.*, p. 276.
[1107] Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des Eaux étroites au Balcon en forêt*, *op.cit.*, p. 93.
[1108] On a vu qu'elles jouaient toujours ce rôle de médiatrices.

Aldo et Vanessa et leurs sorties en mer, jusqu'à Vezzano et en vue du Tängri. La guerre, la mort, le sexe sont en embuscade, à l'orée du texte ou dans le trou noir du non-dit. Mais cet inachèvement narratif, cette fiction toujours au bord, tangente, contient pourtant *autrement* son propre accomplissement, dans la description[1109], qui vient livrer le secret, entendu comme « ce que sécrète le texte[1110] », dans une tension proleptique[1111]. Quelle valeur, sinon celle du frôlement dans le regard de Grange posé sur le paysage ardennais— il le couve du regard, si l'on peut dire, l'image de la couvée ayant une valeur éminemment vibratile chez Gracq — au début d'*Un Balcon en forêt* ? « [C]es pays de l'Est sont nés pour la guerre, pensa Grange[1112] », à propos de ce qui deviendra le décor de l'attaque allemande. La description approche ce qui restera inter-dit tout au long de l'œuvre. Décrire est à la fiction ce que sont le regard et la caresse au rituel érotique : un prélude, que Julien Gracq métaphorise en « lever de rideau », image, on l'a vu, pour le moins connexe de l'érotisme dans son imaginaire :

> Décrire, c'est substituer à l'appréhension instantanée de la rétine une séquence associative d'images déroulée dans le temps. Ayant toujours partie liée en profondeur avec les préliminaires d'une dramaturgie, la description tend non pas vers un dévoilement quiétiste de l'objet, mais vers le battement de cœur d'un lever de rideau[1113].

Toutes ces modalités du frôlement amènent à penser le texte gracquien selon une poétique du corps à corps.

B. …Une poétique du corps à corps (halètement, frottement, palpitation).

La « glissade-panique » constitue une expérience de jouissance qui met en abyme une des spécificités gracquiennes, la fiction constituant pour l'auteur un mode de friction au lecteur *via* le corps du texte. Le style gracquien combine plusieurs équivalents poétiques au frottement de deux corps l'un contre l'autre, en particulier l'emploi de l'italique et la tangence des mots dans une logique sensuelle.

[1109] A ce titre, on a raison de considérer que dans le texte gracquien la description n'est plus *ancilla narrationis* ; narration et description se frôlent dans le corps à corps généralisé du texte.
[1110] Elisabeth Cardonne Arlyck, *Désir, figure, fiction, Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, p. 18 : « l'inachèvement de la narration est achevé en figuration ».
[1111] Patrick Marot, « Une esthétique de la transition dans la description gracquienne », *L'Ordre du descriptif*, Paris, J. Bessière éditeur, PUF, 1988, p. 121 : C'est qu'il s'agit de descriptions fortement dynamisées qui sont justement le lieu de l'événement — à condition qu'on entende par événement l'émergence d'un signe, d'une trace ».
[1112] *Un Balcon en forêt*, p. 18.
[1113] *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 565.

1. La logique sensuelle des mots.

La sexualisation concerne essentiellement le langage : les mots, considérés dans leur corporéité, dans leur existence physique, sensuelle, s'appellent les uns les autres ; la tension du désir leur est aussi appliquée.

a. La tangence des mots et des images.

> C'est que, comme il l'écrit dans *Lettrines II*, « le mot pour un écrivain, est avant tout tangence avec d'autres mots qu'il éveille à demi de proche en proche : l'écriture, dès qu'elle est utilisée poétiquement, est une forme d'expression à halo ». Ce halo, caractéristique d'un « flux verbal » qui « innerve » les images, mais ne « les enveloppe et ne les dessine pas », de manière à les laisser flotter dans un irréel touffu à affinités oniriques », c'est surtout à travers « le proche en proche » de la littérarité, aussi tiède que le côte à côte d'Aldo et de Vanessa, qu'il manifeste son pouvoir (si bien que le paysage est aussi, de fourrure en halo, comme une figure raffinée du texte)[1114].

Gracq pratique souvent cet érotisme du proche en proche. Ainsi dans « La Presqu'île », Simon s'imagine rouler dans la nuit, Irmgard à ses côtés :

> Ils rouleraient serrés l'un contre l'autre dans l'obscurité, sans plus rien de vivant devant eux, que les deux antennes frôleuses et sournoises des phares, explorant de leur toucher muet le tunnel des feuilles[1115].

A une sensualité tout entière contenue dans la contiguïté des corps, justifiée peu après — « La nuit, on n'a pas besoin de se toucher ; mieux que le jour on se sent soudés l'un à l'autre[1116] » —, répond la contiguïté du paysage et du langage : le vide creusé par le désir se dit en prolongement dans la nature, « creuse comme une galerie de mine », et relayée par « la rue si nette et si vide » et laisse surgir dans le décor des détails phalliques : « on voit saillir seulement, brandi au bout de la tringle, le double cornet du bureau de tabac ». La jouissance que la diégèse ne raconte pas, le texte l'accomplit dans l'écriture descriptive, y compris dans la dimension sonore du mot, essentielle dans son appréhension sensuelle : « Même dans la prose, il faut que le son sache tenir tête au sens. On n'est pas écrivain sans avoir le sentiment que le son, dans le mot, vient lester le sens […][1117] ».

La reprise de mêmes motifs peut aussi être considérée comme une modalité particulière de tangence ; ce que Gracq lui-même considère comme le résultat d'un imaginaire pauvre et

---

[1114] Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, « A tombeau ouvert », *op.cit.*, p. 264.
[1115] « La Presqu'île », p. 98.
[1116] *Ibid.*, p. 99.
[1117] *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 659.

obsessionnel produit un allètement[1118] lexical d'un texte à l'autre, d'une page à l'autre, d'une phrase à l'autre, laissant au lecteur le sentiment d'intimité à l'œuvre assez unique et singulière :

> Je serais tenté de croire — en fait je crois très profondément — que la vraie rêverie créatrice est pauvre, ressassante, à caractère plutôt obsessionnel. Il s'agit surtout d'avoir la faculté d'accrocher, à quelques images capables d'électriser toutes les autres, un énorme coefficient émotif ; c'est à partir de là que toute la masse de matériaux empruntés au donné pourra s'échauffer, se colorer de proche en proche, par contact[1119].

Les récurrences lexicales, métaphoriques, chargées du silence entre les œuvres, magnétisent chaque occurrence, comme si la jouissance indicible dans une œuvre se reversait dans une autre.

b. La fonction érotisante de l'italique.

Incliné de gauche à droite par analogie avec l'écriture cursive, l'italique[1120] obéit à une logique sensuelle[1121] de la langue en ce sens que, rompant le fil visuel, elle accroche le regard du lecteur et joue sur la corporéité du mot un peu comme les « silhouettes » gracquiennes[1122]. Le corps retouché, troublé, de la lettre devient prompt à libérer, comme Julien Gracq l'observe chez André Breton, « une *énergétique du mot* », jouant sur « le coefficient algébrique fait pour multiplier magiquement sa puissance[1123] ». L'italique fonctionne comme un « excitateur » et sert de « révélateur[1124] », ouvrant l'espace du signifié en *profil perdu* et dans toute sa profondeur[1125]. Sur le modèle du « mot-glissade[1126] » ou du « mot-précipice », il exerce une forme de séduction sur le lecteur, en prenant « le mot au mot », selon la formule de Jean-Pierre Richard[1127] : en révélant la profondeur polysémique du texte, l'italique invite, par un effet mimétique du « ton de voix[1128] », à sa pénétration[1129] par l'œil du lecteur, organe érotique et

---

[1118] Un exemple de ce flux d'exultation verbale : la « fête de la mer » qui d'ailleurs se démultiplie : dans « La Presqu'île », dans les *Carnets du grand chemin, Au Château d'Argol, Un beau Ténébreux*.

[1119] *Préférences, O.C. I,* p 855.

[1120] Il est particulièrement ironique que ce soit l'écriture *italique* qui prenne le relais de l'écriture r*omaine* et induise une lecture comprenant ou plutôt ressentant intuitivement l'écart, la respiration, le spasme de cette écriture de la coïncidence polysémique, quand on connaît la déception gracquienne pour Rome, ville — et au-delà, région *italique* — dans laquelle on « respire mal » (*Autour des sept collines*, p 888).

[1121] Michel Murat considère que pour Gracq « le soulignement » est « un acte de nature pulsionnelle », *L'Enchanteur réticent*, *op.cit.*, p. 163.

[1122] Barbey d'Aurevilly cité par Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 76 : « les voluptueuses traînent, languissent et se penchent, toujours sur le point de tomber ».

[1123] *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, *O.C. I*, p. 503.

[1124] Jacqueline Michel, « La puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens », *Julien Gracq. Actes du colloque d'Angers 1981*, *op.cit.*, p. 420.

[1125] Michel Murat parle de la « distance prise », comme forme de modalisation, *Etude de style II. Poétique de l'analogie*, p. 231.

[1126] *André Breton*, *O.C.*, tome 1, p. 187.

[1127] Jean-Pierre Richard, *Microlectures* I, p. 280.

[1128] Michel Murat analyse cet effet essentiellement dans le dialogue (dans *Etude de style II. Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983, p. 234), mais cet effet me semble aussi repérable dans la « voix » auctoriale.

[1129] « L'italique invite à démasquer le jeu du signifiant sur deux registres : le registre de ce qui est dit, et le registre de ce qui est réservé. Branché sur une zone de silence opérante […] le mot ou l'expression en italique en reflète

par conséquent à l'expérience du trouble et de la perte, en mot « qui nous contraint à nous frotter les yeux et instantanément à perdre pied[1130] ». Le lecteur perd pied de ne pas pouvoir se maintenir à la surface du sens, de se sentir comme englouti dans un trou de signification. Deux images contradictoires se résorbent dans l'italique en dessinant un point de contact entre auteur et lecteur : la béance de sens volontairement énigmatique offerte par l'auteur appelle à la pénétration du lecteur dans une sorte de comble. Pour prendre d'autres images, l'italique fait bâiller le texte comme le vêtement bâille sur la nudité du corps féminin, comme une « déhiscence sensuelle de fleur[1131] » : le lecteur a accès à la déconcertante jouissance du non-savoir[1132], approchant paradoxalement le « centre interdit » du texte, pouvant prendre le mot « au pied de la lettre ». Jean-Pierre Richard l'a magistralement démontré dans *Microlectures* à propos de la mise en italique de l'expression « *à tombeau ouvert*[1133] », creusant dans le cliché[1134] hyperbolique de la vitesse une place pour la mort dans son image la plus crue, la plus concrète, celle de la béance. L'italique, pour l'expression *à tombeau ouvert*, mime pour le lecteur *l' é-motion* profonde des personnages, leur vitesse excessive n'étant que le révélateur de leur profonde aspiration à la mort[1135].

L'italique participe aussi de la rythmique intermittente par la double fragmentation qu'il implique : fragmentation horizontale et fragmentation verticale[1136]. Il fait clignoter le sens dans le texte en tirant de loin en loin une ligne de pointillés. Cette fragmentation est complétée par l'emploi des points virgules et des deux points (fragmentation horizontale), des tirets, d'autre part (fragmentation verticale)[1137].

---

quelque motif secret », Jacqueline Michel, « La puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens », *cit*. Julien Gracq. Actes du colloque d'Angers 1981, *art.cit.*, p. 425.

[1130] *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain, O.C. I*, p. 187.

[1131] « La Presqu'île », p. 145.

[1132] Bernard Vouilloux, *La Littérature habitable, op.cit.*, p. 18-19.

[1133] Les fonctions de l'italique sont étudiées, entre autres, par Michel Murat pour *Le Rivage des Syrtes*, dans *Etude de style II. Poétique de l'analogie, op.cit.*, p. 230-233, par Jacqueline Michel, « La puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens », *art. cit.*, p. 420-430, par Marie- Annick Gervais-Zaninger, « Julien Gracq, lecteur et critique », *L'écrivain critique*, Revue des Sciences humaines n°306, avril-juin 2012, p. 83-108.

[1134] Michel Murat étudie l'italique comme formule de citation du cliché dans *Etude de style II. Poétique de l'analogie, op.cit.*, p. 230-232 : « entre toutes les marques de citation du stéréotype, l'italique prédomine de très loin ». Il démontre en particulier la façon dont « la dé-lexicalisation peut amener dans certains cas une re-métaphorisation de l'énoncé », p. 232.

[1135] Michel Murat, reprenant la métaphore électrique gracquienne et déjà présente chez les Surréalistes, rappelle le potentiel d'érotisation de la langue par l'italique, *L'Enchanteur réticent, op.cit.*, p.163, : « Gracq interprète le soulignement comme un acte de nature pulsionnelle, qui représente dans la phrase « le passage d'un influx galvanique, d'une secousse nerveuse qui la vivifie et la transfigure », y portant « tous les caractères d'une véritable *sublimation* » (*André Breton, O.C. I*, p. 502). »

[1136] Jacqueline Michel, « la puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens », *Colloque international Julien Gracq, Angers, 21-24 mai 1981, art.cit.* p. 420 et suiv.

[1137] Bernard Vouilloux, *La littérature habitable, op.cit.*, p. 86-87 : outre l'italique, « d'autres signes encore viennent discrètement convulser l'écriture, l'inquiéter : les tirets, qui « suspendent la construction syntaxique, obligent la phrase à cesser un instant de tendre les rênes » (*En lisant en écrivant, OC. II*, p. 735), ou les deux points, qui « marquent la place d'un mini-effrondrement dans le discours » (ibid., p. 737), « l'élision des particules

2. Intermittence et syncope dans les dernières fictions (une mimétique du rapport).

La syncope[1138] est souvent le rythme du transport dans les deux sens du terme, une sorte de va et vient entre brisure et continuité, intermittence qui s'apparente aux battements du cœur, mais accompagne aussi tout type d'éréthisme, y compris érotique, d'une suspension de la respiration et peut conduire au vertige et à la perte de conscience. Elle est une façon poétique d'ancrer dans le texte Eros et Thanatos sous la forme dialectique et musicale de la liaison et de la déliaison. La syncope se manifeste à différents niveaux de l'œuvre.

a. La Route, l'impasse comme expression d'un impossible[1139].

La description de la Route joue sur la suspension, l'intermittence, le pointillé ; elle illustre le principe dialectique de liaison et de déliaison : elle permet de rejoindre la citadelle, elle ouvre un passage et en ce sens matérialise la pulsion de vie, ou du moins témoigne, en tant que « trace » de son existence passée[1140]. Mais elle intègre dans sa nature même de « dernière ligne de vie », de « ligne de vie usée[1141] » une fragilité, une tension contradictoire vers sa propre disparition ; elle menace sans cesse de s'interrompre et de finir en impasse[1142], de s'évanouir dans le paysage[1143]. Cette nature éminemment tendue, dialectique et auto-contradictoire de la Route crée donc sa proximité avec la syncope. La Route est érotisée, libidinisée au point d'exprimer une forme d'impossible : cette route, lieu même du co-ire[1144], d'autant plus essentiel, pulsionnel qu'il s'agit d'une dernière fois avant la mort, et que la menace la cerne, est une sorte d'aporie. Elle impose une respiration et suscite le malaise : si le narrateur se souvient qu'on y « avançait le cœur battant[1145] », c'est qu'on y ressent un « malaise physique à la fois diffus et violent, le sentiment d'être fourvoyé en rêve dans un pays qui se lève inexplicablement

---

conjonctives » (*Lettrines 2, O.C. II*, p. 318) laissant trace d'un menu court-circuit » (*En lisant en écrivant, OC. II*, p. 737)

[1138] Gilles Lapouge, « Le géographe sentimental », *Magazine littéraire, op.cit.*, p. 38-41.

[1139] Christelle Defaye, « L'étrange-inquiétante route gracquienne : une (im)possible voie(x) », *Modernités 35, Apories, paradoxes et autocontradictions. La littérature et l'impossible*, textes réunis et présentés par Eric Benoit, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, p. 213-231.

[1140] Elle a été « un ruban bien coupé », « une voie confortable et étroite », « La Route », p. 15.

[1141] *Ibid*., p. 11.

[1142] Elle est comparée à des « fragments de chaussée romaine qui commencent et qui finissent sans qu'on sache pourquoi au milieu d'un champ » (« La Route », p.10) ou à des « rivières des pays de sable qui cessent de couler à la saison chaude et se fragmentent en un chapelet de mares » (*Ibid*, p. 12).

[1143] C'est ainsi qu'elle est présentée dans la première page de « La Route » : « l'étroit chemin pavé qui conduisait sur des centaines de lieues de la lisière des Marches aux passes du Mont –Harbré — la dernière ligne de vie, vingt fois tronçonnée et ressoudée, qui joignait encore par intervalles le Royaume à la Montagne cernée et lointaine.

[1144] Roger Dadoun rappelle la dimension érotique du cheminement et de la route, et ce dès les premiers mythes (Malpunga et Gilgamesh) : « Rue marchante : on va et vient, avance et recule, en enfilade ou de conserve — 'marcher', 'aller', en latin *ire*, et 'aller ensemble', *co-ire (coeo, coii, coitum*), d'où s'érige le français « coit ». L'anthropologue et psychanalyste Geza Roheim recourt à cette étymologie pour expliquer comment les Aborigènes australiens 'libidinisent' leur longue et rude marche dans le bush, parcourant de vastes zones désertiques où seule une connaissance intime de l'espace, eau, faune et flore, permet de subsister —savoir nourri d'une ancestrale mythologie qui dote chaque trait du paysage d'une couleur ou d'une trace érotique », dans *L'Erotisme. De l'obscène au sublime, Paris, Quadrige/PUF, 2010*, p. 31-32.

[1145] « La Route », p. 14.

tard[1146] ». Elle est la déroutante route, qui est à la fois masculine et féminine, continue et discontinue, invitante et inquiétante, une et fusionnée au paysage, lieu de la direction et de la perte, de la sexualité et de la mort.

b. Intermittence et clignotement dans La Presqu'île.

La route peut imprimer sa musique[1147] à la temporalité diégétique. Ainsi, Simon, dans son errance, ne cesse de démarrer et de s'arrêter, imprimant une respiration particulière à la lecture assez conforme au va-et-vient à l'œuvre dans son intériorité. Il ne cesse de démarrer et de s'arrêter[1148], imprimant un rythme saccadé à son déplacement, comme si la répétition de ces arrêts marquait à la fois les hésitations de son désir de revoir Irmgard et son plaisir de posséder ainsi à son rythme le paysage et la route de la Presqu'île, et ce, d'autant plus qu'à cette intermittence se superpose l'alternance de rythmes qu'il imprime à sa vitesse, tantôt lente, tantôt rapide[1149].

Dans « La Presqu'île », la syncope prend aussi la forme d'un motif qui « clignote », qui va et vient dans le texte. Ainsi la « torche de la raffinerie » surgit au détour de la route de Simon à cinq reprises, dans un *crescendo* puis *decrescendo* d'allusions obscènes, au sens étymologique du terme ces occurrences, en plus d'être chargées de connotations sexuelles, semblent aussi être de mauvais augure. Simon vient de quitter la gare vide d'Irmgard et pleine de sa déception puisque « simplement la chose n'avait pas eu lieu[1150] » : c'est donc lorsque son désir n'a pas été comblé, mais relancé, que pour la première fois « par-dessus les bâtiments de la gare, il cherch[e] des yeux, à travers la brume de chaleur, la torche jaune de la raffinerie, et soudain il l'aper[çoit], tordant dans le vent qui la rabattait, comme un bout d'un mât de pavillon, sa somptueuse écharpe de suie bouillonnée[1151] ». Lors de sa première apparition le motif, à

[1146] *Ibid.*, p. 21.
[1147] On peut penser au leitmotiv wagnérien, compositeur cher à Gracq.
[1148] Sortant de la gare de Brévenay, il met « sa voiture en route » (« La Presqu'île », p. 41) puis effectue un premier arrêt « sur l'accotement herbu ; il était temps de songer à ce qu'il allait faire » (*ibid.,* p.43), démarre de nouveau (*ibid.,* p. 45) pour s'arrêter au relais de Pen Bé (*ibid.,* p. 47), qu'il quitte (*ibid.,* p. 53) pour s'arrêter aussitôt par « désarroi », à l'idée d'une « panne possible » (*ibid.,* p. 54), se remet en route (*ibid.,* p. 55), puis s'arrête pour acheter du savon et se promener dans les magasins (*ibid.,* p. 56). On retrouve l'arrêt suivant pendant le contour du Marais Gât, où « Simon avait plaisir à marcher au bord de ce talus vide » (*ibid.,* p. 71). Plus loin, à Malassac, désorienté, il s'arrête et demande son chemin. La route de Blossac est encore émaillée d'arrêts (*ibid.,* pp.78, 86, 88, 91) ; arrivé à Kergrit, il flâne en ville, puis se rend à l'hôtel des Bains. La voiture réapparaît « sitôt quitté Coatliguen » (*ibid.,* p. 142) et fait encore un arrêt (*ibid.,* p. 157) « quand il eut laissé loin derrière lui les lumières du village ouvrier » pour repartir (*ibid.,* p. 166) et arrêter le moteur à Brévenay « dans la ruelle à l'endroit où des murs commençait à enclore les vergers » (*ibid.,* p. 168), puis tourner « la clé de contact » et commencer « à rouler dans la venelle » (*ibid.,* p. 172). Il « claque finalement la portière » devant la gare (*ibid.,* p. 174).
[1149] A tire d'exemples : « à petite allure » (« La Presqu'île », p. 43), « il laissa sans s'en rendre compte la voiture courir sur sa lancée » (*ibid.,* p. 58), « la voiture semblait accélérer d'elle-même sur une pente allègre » (*ibid.,* p. 102-103) ; « il pressa l'accélérateur : la voiture bondit sur le chemin plat, mais presque aussitôt il laissa tomber sa vitesse : il ne tenait pas à dévorer si vite le ruban enchanté » (*ibid.,* p. 134).
[1150] *Ibid.,* p. 41.
[1151] *Ibid.,* p. 42.

distance, contient déjà les signes du masculin (la verticalité de la cheminée) et féminin (l'écharpe de suie/soie bouillonnée). Il réapparaît ensuite en mode mineur — « La brume s'était levée sur le lavis trempé du matin et la torche de la raffinerie rapetissait dans l'air sec ; le paysage paraissait défleuri[1152] » — et ce au moment où monte l'angoisse de la panne : « Plutôt s'ennuyer tout l'après-midi à Brévenay, pensa-t-il très inquiet — ou visiter la raffinerie. Dans son désarroi, il se rangea sur le bas-côté et s'arrêta[1153] ». Le motif est doublement cohérent : la pause effectuée par Simon en automobile, son « écart de conduite », est le signe d'une angoisse du personnage sur la valeur et la possibilité de son déplacement ; on peut aussi entendre celle de l'auteur sur la question de la poursuite du récit (le récit de l'attente amoureuse ne va-t-il pas subir un écart de conduite et se poursuivre comme le récit d'un déplacement ?) ; le motif de la torche de la raffinerie vient dans les deux cas poser la question du *carburant* : à quoi l'automobile de Simon et le récit « carburent »-ils ? Une dernière hypothèse semble répondre à ces questions : la raffinerie peut connoter le désir, peut-être même la jouissance, ce qui expliquerait la montée de l'angoisse chez le personnage[1154]. Les deux occurrences suivantes semblent aller dans ce sens. Au moment où, roulant de nouveau vers la gare, Simon ressent le désir d'Irmgard comme une « glissade panique », la torche de la raffinerie réapparaît :

> Tout au fond, la torche vive s'était rallumée à l'horizon, décollée de sa hampe par le brouillard déjà violet. Elle s'ouvrait et se reployait de seconde en seconde avec une déhiscence sensuelle de fleur, crevant par en haut en une gerbe d'étamines couleur de suie, dardée, gonflante et houleuse sur les hanches bougeantes de l'air. Dans le crépuscule qui commençait, elle éveillait un reflet gras et cuivré, vaguement sinistre, semblait conjurer la nuit autour d'elle au milieu du jour encore clair[1155].

Intensifiée par des couleurs contrastées, la sexualisation de la cheminée par la métaphore végétale et la féminisation de l'air se trouve renforcée par le mouvement intermittent d'ouverture et de clôture doublement présent (« déhiscence » et « houleuse »). L'obscène affleure à l'horizon du texte, comme pour rappeler au moment où Simon entame la fin de sa boucle pour retrouver Irmgard que la Déliaison menace en présence du désir. Le motif apparaît encore, de nuit, derrière Simon et non à l'horizon comme les fois précédentes, alors qu'« il commençait à se former dans la perspective de la route un bouchon de brume grise qui collait aux haies[1156] ». L'image est apaisée et toujours féminisée. L'obscène, toujours présent, mais

---

[1152] *Ibid.* p. 54.
[1153] *Ibid.*
[1154] SI l'hypothèse est recevable, l'ironie gracquienne, que l'on peut percevoir dans l'emploi de l'italique, ne manque pas de piquant : « L'impression persistait dans son esprit qu'il ne s'était pas arrêté pour le *bon motif* », « La Presqu'île », p. 55.
[1155] *Ibid*., p. 145.
[1156] *Ibid*., p. 160.

moins appuyé, transparaît par le noir et l'allusion à la prostitution et semble singer une forme d'échec, celui du raffinement, du raffinage du désir.

> Le haut bouillonné de flammes de la torche de la raffinerie brûlait clair maintenant derrière lui, sa frange de suie noire mangée par le ciel qui s'assombrissait. Mais il ne se retournait pas ; il n'aimait pas cette flamme sensuelle et lourde qui depuis le matin se déplaçait sur l'horizon, plus charbonneuse que l'œil d'une maquerelle, impuissante à purifier son aliment[1157].

La dernière occurrence[1158], très brève, est complètement intégrée au décor, comme si sa teneur symbolique ne clignotait plus, à ce moment où Simon sent « flotter en lui une sorte de bonheur », « un étrange bonheur de lassitude ». Souvent la syncope conduit au vertige : étourdissements de Simon tout au long de la route, syncope finale de Grange dont on ignore si elle est simple lipothymie ou prémices de la mort.

c. Présence-absence dans « Le Roi Cophetua ».

Dans « Le Roi Cophetua », l'intermittence du pas et l'alternance de la présence et de l'absence de la femme anonyme conduisent à la chambre : c'est le va et vient de la femme dans la maison[1159] qui la libidinise autant que l'absence, éventuellement définitive, de Nueil, qui l'incite à se glisser dans sa place et son rôle. Cette présence-absence de la femme anonyme crée le désir chez le narrateur qui guette « le moment où derrière [lui], dans le rectangle de la porte ouverte, la femme de nouveau s'encadrerait[1160] ». De l'intervalle surgit une autre forme de présence, de l'ordre du fantasme : hypothèses sur son identité, son rapport à Nueil, souvenir de « la Mala Noche », rêverie sur le surgissement, ressassement itératif de son rituel d'apparition[1161]. Cette marche, cette déambulation particulière qu'implique l'intermittence permet au désir encore informulable d'apparaître — « j'essayais de ralentir mon pas, et pourtant j'avançais vite maintenant dans cette nuit immobile, creusée par quelque chose de doux, de triste et de brûlant[1162] » — ; le mouvement conjoint de la marche est d'ailleurs reconnu comme à l'origine du désir sexuel. Le pas de la femme anonyme, en suspension, cristallise le va et vient

---

[1157] *Ibid.*, p. 161-162.
[1158] « La Torche avait reparu, jaunie par la brume », *ibid.*, p. 173.
[1159] Ce va et vient est permanent : elle accueille le narrateur (« Le Roi Cophetua », p. 197), puis le laisse seul dans la salle de musique (*ibid.*, p. 199), réapparaît avec un flambeau (*ibid.*, p. 205) puis se retire aussitôt (*ibid.*, p. 207). Le narrateur la rejoint (*ibid.*, p.209) puis de nouveau se retrouve « seul dans le salon enténébré » (*ibid.*, p. 212). Il prend ensuite le retrait de cette présence intermittente : il fait un aller-retour jusqu'à la poste (*ibid.*, p. 228-230). Le va et vient devient le signe de son attente désirante (*ibid.*, p. 234) : « le silence des tapis épais accentuait le caractère clandestin de mes allées et venues […] ».
[1160] *Ibid.*, p. 220.
[1161] « Elle arrivait sans aucun bruit, ses pas étouffés par la moquette qui tapissait le couloir, et je guettais dans le miroir le regard vif, embusqué, aussitôt réprimé, de ses yeux fendus — un peu étiré vers les tempes par le khol — qui se croisait avec le mien un instant dans la glace. […] Et cependant le sentiment de sa présence, quand pour un moment elle allait et venait dans la pièce, ne se laissait pas un instant oublier. […] Dès qu'elle avait disparu pour un moment, je me laissais de nouveau envahir par le bruit monotone et nul ; je regardais les pointes des branches vaguement éclairées qui frottaient à la vitre », *Ibid.*, p. 221-222.
[1162] *ibid.*,, p. 232.

de l'érotique gracquienne, comme la Gradiva de Jensen rassemble dans son pas l'énigme du récit[1163].

3. Battement pulsionnel et dissonance.

a. Leitmotiv wagnérien.

Parce que l'intermittence, la pulsation unissent les contraires, ce qui est puis n'est plus, bat et ne bat plus, elle est sublime, et jouissance en ce sens qu'elle résout les oppositions en les coulant dans un même mouvement. Ce battement pulsionnel est thématisé dans *Au Château d'Argol*, témoignant de l'importance de la respiration de l'écriture comme représentation de la jouissance. A la toute fin de l'épisode du bain à trois, comme témoignant du retour à la vie des personnages après cet épisode de jouissance orphique, la description d'une sorte de respiration cosmique, qui concerne aussi bien les vagues, les nuages que les herbes, aboutit au récit de leur résurrection :

> Le vent caressait leur visage et le quittait comme un insecte une fleur, et ils s'étonnaient du mouvement régulier des nuages, de l'agilité des herbes, du fracas enthousiasmant des vagues et du mystère de la respiration qui les visitait comme un hôte secourable et inconnu. L'étincelle hésitante de la vie éveilla des zones de plus en plus profondes de leur chair, et, peu à peu, de la masse d'air dense et froid, des nuages et de l'humidité pénétrante du sable, ils naquirent et se détachèrent[1164].

On retrouve encore ce motif dans la partie consacrée à la Chapelle des Abîmes : le motif, d'abord musical[1165], est vite associé au personnage de Heide et érotisé : selon le narrateur, il métaphorise « les atteintes d'une passion sensuelle et aiguë », « les ardeurs sauvages » d'Herminien, degré intermédiaire d'ascension vers un sublime plus noble et désincarné :

> Heide flotta dans l'altitude à la façon d'un brouillard lumineux, s'éclipsa, puis revint, et établit enfin son empire sur des houles mélodiques d'une rare ampleur qui paraissaient emporter les sens vers une région inconnue et rendre à l'oreille

---

[1163] « Patent est en effet l'emprunt fait à la démarche si caractéristique de la *gradiva* (« celle qui s'avance »), pour le descriptif du pas suspendu de la servante maîtresse. Que conte la fantaisie pompéienne de Jensen (1903) ? L'attrait exercé sur un jeune archéologue inhibé par la gracieuse figure sculptée d'un bas-relief latin en qui il voit une domina disparue dans la pluie de cendres du Vésuve et non, comme le voudrait une logique plus directe, sa jeune voisine affecte du mouvement réflexe de l'orteil frôleur. Freud, on le sait, suggère que le séjour du personnage masculin aux abords du champ de fouilles de Pompéi est un juste doublet de la cure analytique puisque l'expédition sur le site antique devient occasion de retrouver la Gradiva réelle et vivante sous la Gradiva enfouie et morte, et partant, de libérer une libido endormie par la puissance du refoulement », Anne-Yvonne Julien, « Jeux de références croisées dans 'Le Roi Cophetua' », *Julien Gracq 5, op.cit.*, p. 236.

[1164] *Au Château d'Argol,* p. 95.

[1165] « Il lui sembla d'abord qu'Herminien, par des touches dissonantes et incertaines, coupées de retours et de replis où le motif principal était repris dans un mode plus timide et interrogatif, ne fît autre chose que de prendre la mesure du volume même de la capacité sonore de ce troublant édifice », *ibid.*, p. 110-111.

des grâces du toucher et de la vue par l'entremise d'une incroyable perversion[1166].

De même, sur le plan du style et de la musicalité, Gracq est sensible à la nature érotique du leitmotiv wagnérien[1167], sa « technique instinctive » relevant « du spasme … d'une passe acharnée…[1168] », lui dont les « secrets sont presque des secrets d'alcôve ». Le parallèle entre la musique de Wagner et la « vamp », auréolée du « prestige louche et tout puissant de la femme dont on murmure qu'elle a le secret de certaines pratiques[1169] » renforce l'éroticité du procédé. Il souligne par ces images l'intention didactique de Wagner, qu'il assimile à un désir de « posséder » son public[1170]. Le leitmotiv que Gracq interprète comme une prescription wagnérienne d'élévation, un « clin d'œil » à l'auditeur pour accéder à sa liturgie, est aussi présent dans son œuvre. Mais le texte gracquien décline le battement itératif moins comme un facteur de cohérence, qu'il est néanmoins, que comme un mouvement continu de désassurance et d'entre-deux : la répétition se vit comme un accès et un retour ; de nombreuses métaphores déclinant la pulsation, le va et vient (houle, vagues, cœur, sang dans les artères) s'accompagnent de procédés poétiques.

b. La « boiterie délicieuse[1171] ».

Michel Leiris considère que le propre de l'érotisme est d'« introduire volontairement dans l'activité sexuelle un élément gauche, jouant comme une dissonance, un décalage et servant de ressort premier à l'émotion[1172] ». Julien Gracq loue dans la poésie de Rimbaud et plus précisément dans son rythme « un imperceptible bégaiement, un clapotement tremblé, un repentir d'apparence gauche » ou encore une « boiterie délicieuse[1173] ». L'érotique gracquienne semble bien fonctionner sur un mode similaire : une scène sexuelle qui réécrit les clichés de la littérature érotique jusqu'à saturation, au point de créer la dissonance, c'est-à-dire jusqu'à exhiber le vide même de ce type d'écriture ; une écriture de la vitesse, ou du paysage tellement syncopée ou tellement métaphorisée qu'une autre scène, présente mais non écrite, affleure ; une métaphore érotique qui surgit dans le discours de critique littéraire (discours du maître), dissonante.

[1166] *Ibid.*
[1167] Le leitmotiv est analysé par Jean-Pierre Richard dans *Microlectures*, « A tombeau ouvert », *op.cit.*, p. 266.
[1168] *Lettrines, O.C. II*, p. 224-225.
[1169] *Ibid.*
[1170] « Personne peut-être n'a jamais souhaité aussi monstrueusement posséder son public », *Lettrines, O.C. II*, p.224 ; la métaphore amoureuse est filée à propos du rapport que Nietzsche, éminent admirateur de l'œuvre wagnérienne, entretient à cette musique : « Les sarcasmes atroces de Nietzsche vengent des années d'asservissement sensuel à la vieille maîtresse », *Ibid.*, p. 225.
[1171] *Lettrines 2, O.C.II*, p. 310.
[1172] Michel Leiris, « L'amour de la tauromachie », *Miroir de la Tauromachie*, *op.cit.*, p. 54.
[1173] *Lettrines 2, O.C. II*, p. 310.

On peut en trouver un premier exemple dans le *Rivage des Syrtes* dans la description de la femme de la fête, la « tête de méduse » qu'Aldo croise au détour d'une salle du palais. La jouissance est à la fois thématisée et conçue comme une poétique, faisant du lecteur une sorte de double d'Aldo dans une mise en abyme des regards, le texte étant au lecteur ce que la femme est à Aldo[1174]. La jouissance d'Aldo voyeur est ainsi thématisée par « les fantasmes symétriques de la chute (et du naufrage) et du décollage /décollation » :

> Deux bras lui faisaient une étole, un collier engourdi d'aise pantelante, qui fouillaient comme dans une auge pleine au creux de son corsage. L'ensemble décollait des profondeurs sous une pression énorme, montait fixement à son ciel de sérénité comme une lune pleine à travers les nuages[1175].

Elle est poétisée, rendue possible pour le lecteur par la perte de repères de signifiés[1176] , que Gracq souligne lui-même dans un commentaire métalinguistique : « Comme on raccorde dans la stupeur les anneaux d'un serpent emmêlé, s'organisait par saccades autour de cette tête de méduse une conformation bizarre[1177] ». Cette jouissance ressentie par Aldo est ensuite renforcée et prolongée par le commentaire qu'il fait lui-même de cette expérience :

> Comme mordus un instant par un soleil trop vif, un point noir flottait devant mes yeux sur le scintillement des lumières. […] Les yeux qui m'avaient regardé étaient sans juge. Quand j'essayais de retrouver l'étrange pesanteur qui m'avait rivé à eux, une image obsédante me revenait : celle des puits naturels ouverts au ras du sol, dans lesquels l'oreille cherche à surprendre vainement la chute d'une pierre. Sur ce vide de nausée au-delà du comblement, on trébuchait une seconde, l'esprit ailleurs, mais comme si de rien n'était, il ne fallait plus songer à reprendre sa route. Ces yeux marchaient auprès de moi, le vent faible de leur gouffre soufflait les lumières ; ils faisaient tanguer doucement la fête sur un fond de cauchemar[1178].

[1174] Je reprends l'analyse de Michel Murat : « Aldo, en assumant pleinement sa fonction d''Observateur', de 'délégué aux yeux', implique le lecteur dans la scène par la substitution à une deixis impressive (la jeune femme s'expose d'elle-même à l''Observateur') d'une deixis expressive (Aldo montre la femme au lecteur). Dans le passage de l'une à l'autre, ce qui disparaît, c'est la femme comme sujet possible du discours, au profit d'un spectacle impersonnel offert par le narrateur à un lecteur qu'il contraint à voir par ses yeux, à se faire lui-même lui -même voyeur : processus exemplaire de la représentation, où la déixis se montre dans l'acte de montrer », *Etude de style, I. Le roman des noms propres, op.cit.,* p. 52.

[1175] *Le Rivage des Syrtes,* p. 89.

[1176] Michel Murat analyse un exemple de cette poétique saccadée à l'œuvre dans le *Rivage des Syrtes* dans la description qu'il nomme la femme de la fête et attribue le mystère de cette apparition médusante à la poétique même du passage : « quant au caractère énigmatique de l'apparition, il tient à la très longue portée de la plupart des renvois cataphoriques. Seule une lecture rétrospective pourra ainsi « raccorder les anneaux du serpent emmêlé » : le texte intègre un commentaire analogique de sa propre pratique d'écriture. Mais cette marque même est impersonnelle (« comme *on* accorde dans la stupeur »), indexant un travail de lecture et non l'appropriation d'un sens, et elle privilégie le discontinu : le texte est bien ce qui lie des blocs de sens, mais « par saccades » ; l'ellipse est inséparable des anaphores et cataphores, qui procèdent par sauts en laissant le soin au lecteur de 'fabriquer du cohérent' », *Etude de style, I, Le Roman des noms propres, op.cit.,* p. 52.

[1177]. *Le Rivage des Syrtes,* p. 89-90

[1178]*Ibid.*

De même, le style multiplie, à tous les niveaux, les figures d'opposition, de contradiction : l'anacoluthe sème le trouble, l'antithèse noir/ lumière exprime la perte des repères, les sens s'entremêlent, les images contradictoires de pesanteur et de légèreté, de vide et de plénitude, de rêve et de cauchemar s'entrechoquent. On peut extrapoler cette analyse microstructurale au passage de Gracq à l'écriture fragmentaire : il y a une forme d'érotique à l'œuvre dans les *Carnets du grand chemin*, dans cette discontinuité des descriptions des paysages ou des pensées développées. Par ailleurs, un des éléments de l'érotique gracquienne est l'espèce de pulsation des motifs et de la construction temporelle du récit autour d'une scène primordiale, la rencontre du narrateur et de la femme anonyme dans une posture usurpatrice :

> La loi d'itération devient, dans Le Roi Cophetua, le ressort même de la fiction. L'aventure particulière du narrateur avec la femme mystérieuse, servante ou maîtresse de Nueil doit être la répétition de scènes semblables, elles-mêmes reproduction d'une hypothétique scène originelle qui aurait l'histoire du Roi Cophetua pour modèle :
>
> > Peut-être ne cherchait-il qu'à ressusciter pour lui, à travers les autres un enchantement perdu : l'éblouissement de la beauté qui lui avait été livrée à l'improviste sous un tablier dans sa maison. Peut-être de son côté y cherchait-elle chaque fois la vérification neuve de ce qu'elle avait dû éprouver alors presque magiquement comme un *pouvoir*[1179].

Cette écriture spasmodique, pulsée, conduit à la perte du sens.

c. Perte et délinéarisation.

« La Route » : à l'échelle de la phrase.

Le texte miné, brouillé, contradictoire, aboutit à la délinéarisation du sens, comme dans la phrase suivante, extraite de « La Route » :

> On s'engageait dans celui-là comme on s'embarque sur la mer. A travers trois cents lieues de pays confus, courant seul, sans nœuds, sans attaches, **un fil mince**, étiré, blanchi de soleil, pourri de feuilles mortes, il déroule dans mon souvenir **la traînée phosphorescente** d'un **sentier** où le pied tâtonne entre les herbes par une nuit de lune, comme si, entre ses berges de nuit, je l'avais suivi d'un bout à l'autre à travers un interminable bois noir[1180].

Ce brouillage est dû à l'emploi de termes appartenant au même champ sémantique de la ligne, (« fil mince », « traînée phosphorescente », « sentier ») dans des strates différentes du texte (« fil mince » /la route, motif fictionnel, « traînée phosphorescente » souvenir du narrateur, métaphore « sentier où le pied tâtonne »). De plus, la phrase, construite par accumulation et juxtaposition, est mimétique du « serpentement » annoncé permettant une sorte

[1179] « Le Roi Cophetua », p. 247-248, cité par Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, p. 104.
[1180] « La Route », p. 9-10.

de partage avec le lecteur du « grand chemin » et de l'égarement qu'il procure, grâce aux rythmes binaires (« sans nœuds, sans attaches », « blanchi de soleil, pourri de feuilles mortes »), aux rallonges hyperbatiques (dans …/où …par …/ comme si …), aux chiasmes « les herbes par une nuit de lune/entre ses berges de nuit ») associés à des homophonies (« herbes »/ « berges ») et assonances «intermin**a**bles b**oi**s n**oi**rs ». La linéarité du sens existe, elle est d'ailleurs tissée dans le texte par la récurrence du mot « fil » répercuté par des effets sonores (estafilade, filet d'eau, file de marcassins … qu'étudie M. Santamaria), « mais cette ligne impavide **n'est érigée que pour être constamment brisée** : dans la « coulée unie de l'écriture et dans sa richesse cumulative » (types : Bossuet, Chateaubriand) (LE, 580) s'introduisent autant de détours et de ruptures destinés à « déjouer l'attente » (type : Stendhal)[1181] ».

Un beau Ténébreux : à l'échelle de la page.

A l'échelle de la phrase, la dissonance est introduite par une prolifération troublante des incises, incidentes et signes de ponctuation. *Un beau Ténébreux* offre un exemple d'autant plus frappant qu'il est relié à la question de la perte et de la jouissance : Gérard commente la scène ainsi : « Je me sentais déchiré. Il *fallait* faire quelque chose, arrêter ce vertige, cette petite mort[1182] ». Pris en charge par le personnage de Gérard, le récit s'intègre à son journal, en date du 4 août. Lors d'une soirée au casino à laquelle Christel l'entraîne, Gérard observe, impuissant, Allan jouer d'une façon tout à fait insolite : il joue « *contre lui-même* », perdant volontairement son argent.

> L'air distrait, un peu ensommeillé, les yeux voilés — expression qui m'est déjà si familière — tambourinant légèrement du doigt sur le rebord de la table verte, Allan à chaque passe de jeu disposait devant lui — n'importe où, à gauche, à droite, avec une indifférence qui ne pouvait être jouée, avec la régularité mécanique du chauffeur qui enfourne des pelletées dans sa machine, — une masse de jetons qui, du premier coup d'œil, me parut exorbitante. Le sept, le huit, puis le trois ; avec des sautes, des voltes incompréhensibles, comme si, beaucoup plus qu'au résultat du coup, il eût été attentif à certains entrecroissements de lignes et de chiffres, à la solution de quelque obscur problème algébrique (je pensai au problème du cavalier au jeu d'échecs : « il essaie de boucler la boucle »). Il perdait régulièrement — et le total englouti devait être, à en juger d'après le regard de ses adversaires, déjà énorme[1183].

La phrase gracquienne accomplit syntaxiquement et graphiquement la perte volontaire qu'elle exprime sémantiquement[1184]. Son déroulement pour ainsi dire en deux dimensions perturbe sa

---

[1181] Bernard Vouilloux, *« Du récit au fragment », La Littérature habitable, op.cit,* p. 81-88.
[1182] *Un beau Ténébreux*, p. 128.
[1183] *Ibid.*, p. 126.
[1184] « Il s'agit de garder ouverte la phrase, d'empêcher qu'aussitôt commencée elle ne se fige dans la préparation de sa fin, de 'cette espèce de petite mort rituelle, artificielle, que constitue le point' (*André Breton,* p. 151). L'élan maintenu, la possibilité est préservée d'une rencontre dans le texte, rencontre de mots, figures », Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratiques de Julien Gracq, op.cit.*, p. 40.

linéarité et la perception que l'on peut en avoir : le texte avance par juxtaposition de segments séparés par des virgules, des points virgules ou encore deux points. Cette linéarité semble à la fois dynamique et comme empêchée, comme s'il s'agissait d'une activité physique de *pénétration* dans le corps du texte[1185] : appositions, accumulations, rallonges hyperbatiques viennent matérialiser tout à la fois la progression de la phrase et la résistance de la langue, jusqu'à mimer la suffocation à laquelle, en clin d'œil, le texte fait allusion :

> Si visiblement, si ostensiblement, si scandaleusement il jouait contre lui-même, noyé dans un vertige où la vitesse eût prêté à ses gestes cette nonchalance dérisoire, cette lenteur —que je sentis auprès de moi des bouches haleter d'une tension trop sauvage, prêtes à crier : « assez ! assez ! », des mains crispées comme pour renverser la table, arrêter ce cauchemar, cette suffocation[1186].

La seconde direction, qui trouble la rectitude de la première, correspond à une autre forme de pénétration cette fois-ci non plus physique, mais intellectuelle : les tirets et les parenthèses non seulement ajoutent à l'impression étonnamment saccadée de la coulée phrastique, mais encore superposent du sens dans une autre direction, celle du commentaire et de la compréhension des actions narrées. La langue semble simultanément montrer la perte et en faire l'expérience, perte de sens dans tous les sens : de la phrase, du sens commun, en ce qui concerne Allan. Impression que finit par renforcer l'emploi de l'italique traçant en pointillé dans le passage une sorte de chemin de gué — pour le « guetteur aux yeux tendus[1187] » qu'est censé être le lecteur gracquien, c'est la moindre des choses — d'une expression à l'autre, traversant la phrase dans une troisième direction : tout comme le personnage, le texte semble jouer « si visiblement, si ostensiblement, si scandaleusement » « *contre lui-même* » que l'un comme l'autre « *forc[e] chacun à lire dans son jeu* », Allan, comme le texte, faisant le dé-jeu de la pulsion de mort, tout en cherchant l'un et l'autre à être pénétrés, c'est-à-dire compris. L'écriture gracquienne dramatise donc, en exhibant sa mise en scène, ce qu'elle essaie de révéler d'elle-même, « refusant à cette scène suffocante toute possibilité *maintenant* d'une issue normale[1188] ».

C. Enjeux de l'écriture érotique[1189].

La métaphore décloisonne, pour reprendre un terme gracquien, et permet d'accéder à une libération, tantôt proche de l'allègement, ascensionnel et jubilatoire, tantôt d'un abandon

---

[1185] Les métaphores scripturales employées par Gracq nous encouragent en ce sens, « le rai de diamant » sur une vitre relevant de la gravure, donc d'une action physique d'enfoncement dans la matière, celle de la « ligne de vie » de « La Route » connotant tout autant la couture ou suture que la possession du territoire par la marche.
[1186] *Un beau Ténébreux*, p. 126-127.
[1187] « La Presqu'île », p.
[1188] *Un beau Ténébreux*, p. 126-127.
[1189] Christelle Defaye, « Julien Gracq ou la jubilation du paysage », *Modernités 39, Littérature et jubilation, art.cit.*, p. 333-345.

proche du dessaisissement de soi, descendant « la pente ombreuse et froide — maternelle[1190] » et tendant vers « l'indistinction finale et vers la sécurité de l'élément[1191] ».

> La rêverie fascinée — la plus exclusive, la plus obsédante de toutes — conduit sans doute par un chemin descendant, selon une pesanteur spécifique, vers ces régions frontières où l'esprit se laisse engluer par le monde, et presque intégrer par un de ses règnes. Mais il existe une autre rêverie, plus rare, […], que signale presque toujours le sentiment de liberté, et souvent d'ubiquité foudroyante qui s'attache aux plus beaux rêves de vol[1192].

1. Jubilation scripturale.

Si, dans la représentation de la scène sexuelle, on trouve le motif de l'appel d'air, c'est que l'expérience de l'inconnu que représente la féminité est un appel au départ, un départ plus impérieux et plus large, tel que les Surréalistes l'ont formulé en parlant de l'injonction des Pas Perdus[1193]. C'est à cette conclusion qu'aboutit Grange quand il fait le bilan du rôle que Mona a joué dans sa vie : elle a été un agent de déliaison (« elle était venue démuseler » quelque chose « dans sa vie ») : la parenthèse érotique a été une propédeutique guerrière, jubilatoire ET mortifère, paradoxe subsumé sous une leçon de légèreté, « besoin de faire sauter une à une les amarres, ce sentiment de délestage et de légèreté profonde qui lui faisait bondir le cœur et qui était celui du *lâchez tout*[1194] ».

Sa rêverie érotique, qui fait exister au niveau symbolique l'entre-deux Eros/Thanatos de la parenthèse *MONA*dique, semble condenser une double dimension[1195] paroxystique, libre association de jouissance d'envol et de pulsion mortifère, qui peut s'exprimer ici dans le double déplacement du paysage et de l'écriture onirique.

> La veille de son départ, il fit à son sujet un rêve voluptueux d'une espèce singulière. Il était pendu, à une potence ou à une branche élevée, en tout cas à une grande hauteur – il faisait soleil- et cette posture, au moins inconfortable, ne semblait pas entraîner d'inconvénient immédiat, puisqu'il considérait avec un particulier plaisir le paysage illuminé et les têtes des arbres qui s'arrondissaient très loin au-dessous de lui. Mais le centre de cette joie sensuelle qui l'habitait

---

[1190] « La Presqu'île », p. 143
[1191] *Les Eaux étroites, O.C. II*, p. 540.
[1192] *Ibid*.
[1193] Alain-Michel Boyer, *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des eaux étroites à Un Balcon en forêt, op.cit.*, p. 110-112.
[1194] *Un Balcon en forêt*, p. 212.
[1195] Bernard Vouilloux prolonge sa réflexion autour de la rêverie ascensionnelle des personnages gracquiens, *La littérature habitable*, op.cit., p. 18-19 : « Sur les moyens de transport (dont la voiture, le train, le tramway), cette œuvre de marcheur est intarissable. Un rêve de Grange, cependant, semble condenser les deux vections de l'imagination : pendu à une branche ou à une potence, très au-dessus de la crête des arbres, de sorte qu'il peut découvrir l'ensemble du paysage, il sent en même temps se communiquer à lui le poids de Mona, elle-même pendue à une corde passée autour de ses chevilles (*Un Balcon en forêt*, p. 79). Il y a, de même, dans la phrase de Gracq, une force de contention, voire de rétention, (héritée sans doute de la syntaxe latine), qui en ralentit et freine le débit, la cantonne dans la rythmique d'une basse continue et semble en différer le terme, et une force d'arrachement, d'enlèvement, qui tout d'un coup la libère et la fait s'envoler sur une note claire ».

était bien plus proche. Au-dessous de lui, -si court que ses pieds nus par moments effleuraient presque les cheveux blonds- Mona était pendue elle-même par le cou à une corde mince qui lui serrait les chevilles. Le vent les balançait tous deux très lentement dans l'air frais et agréable, et par la corde qui étranglait Mona, surtout quand elle était secouée de légères convulsions qui lui soulevaient les épaules, il lui venait, à ses chevilles serrées et aussi au cou où la corde le serrait à mesure, une communication si exquise de son poids vivant et nu qui l'étirait, qui le traversait et qui le comblait, qu'il éprouvait une volupté jamais ressentie et que l'exercice périlleux s'acheva dans l'indécence finale qu'on attribue aux pendus[1196].

Le transport illustre toujours l'idée de la relation physique entre masculin et féminin (y compris lorsque le monde est ce principe féminin) dans un « lâchez-prise » qui conduit à une expérience de l'inconnu, de l'abolition de soi, Il a aussi valeur d'emportement, emmenant le couple dans une fusion jouissive, c'est-à-dire, tendue entre joie et angoisse, jusqu'à la perte de soi. « La mort se donne comme un équivalent, ou si l'on préfère comme le plein accomplissement de la chute-jouissance. Jouir, c'est se détruire[1197] ».

Entre ces deux possibilités d'expériences pulsionnelles, jubilation ascendante vécue comme allègement, jouissance de l'ordre de la catabase ou de la descente dans les profondeurs, Gracq trace un chemin médian, qui passe certes par l'écriture de la sexualité, mais qui implique surtout la sexuation de l'écriture. Il trouve en elle une sorte de passage, de dépassement, dans l'impasse de l'écriture de la jouissance, qui relève de la secondarité même de l'érotique.

2. Ecriture érotique, une jubilation esthétique.

La sexuation de l'écriture implique la jubilation du paysage, le corps du monde se substituant au corps féminin et le corps du texte à celui du monde[1198]. La description est donc source d'allégresse en tant que joie au second degré, particulièrement lorsqu'il s'agit de la mer[1199]. Le plaisir sensible est rendu intense et euphorisant par sa verbalisation, par la profusion sensorielle de la représentation. Les sonorités forment une sorte de chaîne et se font écho ; la description, saturée du motif de la liquidité, intensifie le plaisir vécu et immédiat de la

---

[1196] *Un Balcon en forêt*, p.147-148.

[1197] Lise Frenkel, « Le vivant et le figé. Dialectique d'Eros et de Thanatos dans Un Balcon en forêt », *Roman 20-50* n°16, Lille, 1993, p. 137.

[1198] « […] à l'intérieur de la nature, il y a une extase au sein de la contemplation (theoria) où le corps jusque-là personnel devient un morceau de ce qu'il contemple. […] Elle (Colette) a été la seule à penser la réclamation sensorielle de la terre originaire face au monde linguistique », Pascal Quignard, *Mourir de penser*, *op.cit.*, p. 181.

[1199] C'est aussi le cas dans *Les Carnets du grand chemin* qui commente le son hautement réjouissant de la marée haute entendu depuis son balcon, le matin au réveil : « Le **m**atin, quand je **m**'é*veille* au s**o***leil* déjà *l*evé et que la marée est **hau**te, il se fait sous mon balcon un re**m***ue*-**m**énage prof*us* de grandes **EAUX** contre les **ro**cs qui est le f**r**a**ca**s même de la **FRAICHEUR**, et qui DOUCHE le *réveil* à pleins S**EAUX** comme l'ECLABOUSSEMENT de la CASCADE. Le bruit du TORR**ENT**, que j'aimais **tant** dans la nuit des Alpes, plus pierreux que LIQUIDE, n'a pas ce brasse**ment j**oueur (1), **jubilant** (2), **i**nexhausti**b**le (3), qu**i** monte jusqu'aux oreilles et les ré**joui**t(4), comme monte la surface de la coupe pleine jusqu'au bord des dents (5) », *Carnets du grand chemin*, Corti, p. 125.

perception par le plaisir secondaire qu'est le texte, tant pour l'auteur que pour le lecteur, mais plaisir qui est lui aussi de l'ordre de la sensorialité visuelle et auditive. A ce ressenti individuel et heureux s'ajoute, comme redoublement de la joie première, comme sorte de célébration seconde, *le plaisir du texte*, pour paraphraser Roland Barthes, et ce, d'autant plus que, chez Gracq, comme chez les Surréalistes, le symbolisme de l'eau et en particulier de la mer renvoie à la poésie[1200].

a. Le corps du texte.

L'esthétique picturale de la description révèle la fonction jubilatoire de l'écriture, comme pour se rapprocher des peintres et de « leur travail si sensuellement jubilant et régulier[1201] ». Semblablement dans *La Presqu'île*, lorsque Simon jouit par anticipation de la contemplation de la mer, « moment de point suprême, de *fête complète*[1202] », le passage décrit une forme de jouissance esthétique et révèle surtout la joie de la description métaphorique[1203], si intense qu'elle appelle dans son sillage non seulement le motif du délestage, mais fait aussi affleurer l'écriture érotique :

> La marée montante et presque étale, avec cette exaspération de son tonnerre sur le sable ferme, qu'on lui voit à ce moment-là, ces derniers coups de béliers plus rageurs contre un obstacle qui se durcit. (…) tout cela atteignait pour lui un moment à une espèce de point suprême, de fête complète, écumeuse et fouettée, où se mêlaient, à l'heure même où Venus sort de la mer, l'exubérance des corps jeunes, l'orient de la perle, la tombée de neige des cimes de glaciers, la brutalité d'une charge de cavalerie[1204].

Son intensité trouve donc à se manifester par l'analogie érotique comme preuve de l'existence du « corps du texte », conformément à l'esthétique surréaliste[1205], que Julien Gracq reprend à son compte à propos de Valéry : « Mais ce déploiement magique du désir suggère une autre analogie encore, qui semble aimanter souterrainement la relation entre l'acte d'imaginer, l'acte d'écrire, et l'acte d'aimer[1206] ». L'allégresse esthétique naît aussi de l'écriture d'une dynamique, d'une énergie du mouvement contenue dans la description du paysage, celle du « *changement à vue*[1207] ». Les manifestations du plaisir de la trouvaille verbale jaillissent. La perte de sens se fait au profit du surgissement d'impressions – de couleurs, de lignes, de

---

[1200]Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, Paris, Corti, 1980, p. 62.
[1201]*En lisant en écrivant, O.C. II.*, p. 556.
[1202]« *La Presqu'île* », p. 97.
[1203]Elizabeth Cardonne-Arlyck, « Presque : relations de la métaphore et du récit dans La Presqu'île », *Julien Gracq, visages d'une œuvre, Actes du colloque d'Angers*, 1981, *op.cit*, p.187.
[1204] *« La Presqu'île »*, p. 97.
[1205]« Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation [l'émotion esthétique] et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles qu'une différence de degré », André Breton, *L'Amour fou, Œuvres Complètes*, volume II, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 678.
[1206] *En lisant en écrivant,* O.C. II., p. 634.
[1207] *Carnets du grand chemin, O. C. II*, p. 968-969.

sons-, proche d'une ivresse joyeuse, comme en témoignent l'indétermination finale et l'espèce d'adynadon : le paysage débouche sur le transport !

Le texte gracquien a accès à la signifiance, qui est le « sens en ce qu'il est produit sensuellement[1208] ». La jubilation du paysage fait donc partie intégrante d'une poétique géographique, comme « une rêverie œuvrante[1209]». Julien Gracq exprime cette joie intense de connexion au monde en termes d'ivresse, de griserie, de chaleur, de profusion sensorielle, autant d'images du délestage et de la légèreté : « ce pétillement montait à la tête comme celui d'un **v**in, faisait **v**oler notre sillage sur les **v**agues, **v**ibrer le na**v**ire jusqu'à la quille d'une jubilation sans contenu[1210] ». Le transport est donc lié à l'intensité du plaisir, dont elle est une exaltation, qui mène à la griserie, à l'ivresse, au trouble. La jubilation est aussi liée à une fusion voluptueuse dans la nature « qui comble et étanche en nous quelque chose de plus ancien que la soif » et orchestre l'imagerie ascensionnelle (« on monte, on voudrait continuer à monter interminablement vers ce haut pays de verdure arborescente »), jusqu'à la perte de maîtrise, à cette « perte jubilante de soi[1211] ».

b. « L'embellie tardive ».

S'il explore la jubilation de l'espace, Julien Gracq aborde aussi celle de l'imminence, consubstantielle à son œuvre, si souvent qualifiée d'écriture du désir. Joie secondaire, elle module le plaisir de l'attente et de la certitude du plaisir. Elle est ce moment « où la possibilité explose ». Il étudie l'avènement de cette jubilation dans l'expérience connexe d'« embellie tardive[1212] ». Gracq considère conjointement l'espace et le temps et ce dans une perspective esthétique (embellie, connotant le beau). La jubilation serait donc aussi « promesse confuse d'une joie à venir », sorte de prescience indicible à laquelle il donne un sens mystique : jouir de ce moment si particulier de la journée permettrait d'appréhender la mort, dans son inéluctabilité :

> Une impression si distincte de réchauffement et de réconfort, plus vigoureuse seulement peut-être pour moi que pour d'autres en de telles occasions, 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

---

[1208] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, op.cit.*, p. 82.
[1209]Bernild Boie, notice des *Eaux étroites, O.C. II,* p. 1464.
[1210] *Le Rivage des Syrtes*, p. 225-226.
[1211] Expression de Claude Dourguin, dans sa notice des *Carnets du grand chemin, O.C.* II., p. 1633.
[1212] Julien Gracq, *Les Eaux étroites, O.C. II,* p. 544-545 : « 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* ».

> 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[1213].

La description du paysage permettrait donc la levée des angoisses primordiales – angoisse de mort, mais aussi angoisse de l'Autre et angoisse sexuelle, dans d'autres cas – grâce à la dynamique du *transport* et le plaisir d'un paysage renouvelé et chargé d'annonce. Aussi la jubilation de l'écriture est-elle une sorte de pendant de l'angoisse, ou plutôt une façon de l'appréhender dans le déplacement ou la métaphore. Cette joie toute particulière peut donc se teinter d'angoisse de la perte, de violence et faire affleurer la jouissance[1214], dans une forme toute contradictoire d'emportement imaginatif.

Un exemple, particulièrement éclairant, fait la synthèse des motifs jubilatoires gracquiens dans *La Presqu'île* : l' « embellie tardive » semble conjurer l'idée de mort et de déclin dans l'exaltation de l'instant, présentée comme une véritable célébration.

> « La fin de journée va être belle », pensa Simon. Il se mit à siffloter, puis alluma une cigarette. Il abaissa la glace de la portière : un vent vif et battant, hilare, sauta dans la voiture et sembla la délester. Aussi brusquement qu'on ressent la faim, l'envie d'être déjà à Kergrit bondit en lui ; jamais de fin de journée tardivement visitée par le soleil qui n'eût été pour lui comme une promesse mystérieuse. « Ce sera l'heure du bain, pensa-t-il : la marée monte », et des images exultantes et claires se pressèrent dans son esprit en foule. Plus que tout peut-être, il songea qu'il aimait de l'Océan en été ce que la Méditerranée n'a jamais – et que l'Atlantique n'atteint qu'à certains jours privilégiés sur les plages qui regardent vers l'ouest – cette heure de fête rapide et menacée, aussi précieuse, aussi passagère que *le rayon vert*, qu'il appelait la *gloire des plages*. La marée montante et presque étale, avec cette exaspération de son tonnerre sur le sable ferme, qu'on lui voit à ce moment-là, ces derniers coups de bélier plus rageurs contre un obstacle qui se durcit. Le sable rétréci –rien qu'une mince lisière assiégée – où la foule des baigneurs se bouscule et se piétine presque avec ces gestes de bras levés qu'on voit au bord du Gange, ou chez les adorateurs du soleil. Le globe ébloui qui descend en face, les crêtes écumeuses transpercées par la lumière poudroyante, les diamants et les aigrettes qui voyagent sur l'embrun, l'armée des toiles de tente rayées qui claquent sur leurs montants comme des oriflammes, le bruit de la foule pareil à un bruit de forêt – tout cela atteignait pour lui un moment à une espèce de *fête complète*, écumeuse et fouettée, où se mêlaient , à l'heure même où Vénus sort de la mer, l'exubérance des corps jeunes, l'orient de la perle, la tombée de la neige des cimes des glaciers,

---

[1213] *Ibid.*

[1214] Llewzllyn Brown définit la jubilation comme « une exaltation fondée sur le déni du danger », qui s'accompagne de sentiments contradictoires : « toutefois, la conscience de ce déni provoque simultanément un sentiment d'inquiétude et l'idée de retenue, la recherche d'une atténuation », « L'objet de l'écriture dans *Un Balcon en forêt* et « La Presqu'île », *Julien Gracq 7*, « *La mémoire et le présent. Actualité de Julien Gracq* », Caen, Lettres modernes Minard, 2010, p. 156.

> la brutalité d'une charge de cavalerie : « L'été n'est pas fini », songea-t-il, tout ragaillardi »[1215].

Cette marine réunit les motifs de la légèreté, de la chaleur et de l'imminence. La jubilation consiste à anticiper sur le plaisir de l'« heure du bain » par un récit proleptique, assimilé à une célébration –le mot « fête » est explicite et renforcé par l'emploi de l'italique et les images du Gange et de l'adoration du soleil qui rapprochent le bain du « jubilé » par la connotation religieuse des images. Cette « fête » se manifeste par une convergence de sensations et une conjonction exceptionnelle et fugace d'éléments qui peuvent permettre l'analogie avec le feu d'artifices : mouvement de montée, d'explosion, d'énergie, d'éblouissement. La jubilation aboutit à une sorte de point ultime qui libidinise le paysage : la jouissance n'est jamais loin.

L'attente, souvent indissociable de l'idée de transgression dans la fiction gracquienne[1216], fait sourdre la certitude pleine et entière de la « catastrophe », qu'amplifie le non-dit de la formulation périphrastique, comme lorsque Fabrizio prend conscience de l'imminente transgression de la frontière vers le Farghestan – « Il y avait dans ses manières une espèce de jubilation contenue, un peu anormale, comme on en voit aux très jeunes enfants à la veille d'une fête attendue » – tout autant qu'Aldo –« Le sentiment suffocant d'une allégresse perdue depuis l'enfance s'emparait de moi ; devant nous, l'horizon se déchirait en gloire[1217] ».

Tout comme la notion d' « embellie tardive » rapproche la jubilation de la jouissance, un autre motif vient concurrencer celui de la rêverie ascensionnelle : la « glissade panique[1218] », chargée d'angoisse. Elle est souvent associée au thème de la vitesse et de la charge érotique du corps féminin : c'est le sentiment de perte – comme manque de maîtrise, dissolution de soi dans l'Autre qu'est la femme et dans le paysage – qui envahit Grange blotti contre Mona lors de la descente en luge (*Un Balcon en forêt*), Simon dans son automobile en route pour la gare et les retrouvailles avec Irmgard (*La Presqu'île*), Aldo dans la voiture qui le ramène à Maremma et qu'il partage avec Vanessa (*Le Rivage des Syrtes*).

L'érotique gracquienne ouvre une voie d'accès à une écriture autre. Cette dissémination du corps érotisé, sexualisé constitue une écriture du rapport, au dehors, à l'autre et à la figure primordiale de la mère.

[1215] « La Presqu'île », p. 96-97.
[1216] Sous la forme du désir transgressif et du déni du danger, renforçant le vertige, Grange avance vers la possibilité de la mort : « Qui m'empêche ? se dit-il avec un mouvement de jubilation encore inconnu, encore très trouble », *Un Balcon en forêt*, p. 209-210.
[1217] *Le Rivage des Syrtes*, p. 203-204.
[1218] « La Presqu'île », p. 144.

> L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère […] : pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu[1219].

Que le chemin du texte mène à la forêt ou à la mer, dont la complémentarité symbolique a déjà été démontrée[1220], Julien Gracq dessine toujours la pente douce et organique d'un retour à la sauvagerie, à la terre-mère ou à l'eau-mère, souvent médiatisée par la femme.

> Un instant il ferma les yeux et se laissa glisser sous la voûte mouillée, aspirant à pleins poumons la fraîcheur salubre et résineuse ; il retrouvait le sentiment d'accueil profond, initiatique que lui gardaient toujours ces cavées froides aux tempes ; ainsi, au soleil déclinant, , passé le col et quitté l'alpage grésillant et tout crayeux encore de soleil, il aimait se laisser absorber comme par une eau froide et fermée par le tunnel des sapins du versant de l'ombre — ainsi maintenant il se laissait couler, éprouvant voluptueusement de la plante du pied dans les virages la masse de la voiture qui dévalait. Un moment il souhaita se confier jusqu'à la gare à cette pente ombreuse et froide — maternelle —les yeux fermés, les oreilles sifflantes, comme un skieur qui se laisse couler de sa montagne jusqu'à l'hôtel[1221].

L'écriture du paysage est donc une sorte de parcours du corps féminin et maternel :

> […] ces descriptions germent, jaillissent, prolifèrent, se développent, se prolongent, se répercutent, s'amplifient et instillent chez le lecteur un enchantement joyeux, le sentiment d'une richesse indéfiniment renouvelée, l'illusion de toucher à la pulsion même de la vie. Déplacé sur la nature, l'amour charnel de la mère se donne libre cours, sans retenue, sans crainte, sans honte. La première sublimation, celle qui répare la séparation de la bouche et du sein, de la nourrice et du nourrisson, qui contrebalance l'angoisse de la perte de l'objet aimé, est la généralisation à toute la nature extérieure vécue comme prolongement indéfini du corps de la mère […][1222].

L'espace gracquien figure sinon le maternel[1223], du moins la matrice[1224], en particulier à travers les images, comme celle de la chambre vide. Prenons l'exemple le plus frappant, celui de la maison des Falizes, dans laquelle Grange, Hervouët et Gourcuff semblent vivre en frères.

Dès son apparition dans la diégèse, le blockhaus présente une difficulté définitoire : « une maison-forte, qu'est-ce que cela peut être ? », pense Grange. Tour à tour définie par son rapport ambivalent à l'intérieur et à l'extérieur, par son esthétique, son étrangeté, sa situation,

---

[1219] Roland Barthes, à propos de la langue maternelle, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 52.
[1220] Jean Bellemin-Noël rappelle à ce sujet les propos que Julien Gracq confiait à Gilbert Ernst en juillet 1971, insistant sur la « grande affinité entre forêt et mer », *Une Balade en galère avec Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 17, note 7.
[1221] « La Presqu'île », p. 143.
[1222] Didier Anzieu, « Julien Gracq ou les figures de la position dépressive et le procès de la symbolisation », *Les Etudes philosophiques*, n°3, Marseille, 1971, p. 300-301.
[1223] « La mère étant nulle part, est partout » rappelle Didier Anzieu, *ibid*.
[1224] « Dans le grand dehors […], il n'y a plus de mère. Matrice contre mère. Gracq, écrivain matricien », Bernard Vouilloux, « Julien Gracq : auto, soma, germen. De la paternité en littérature », *Littérature* n°67, 1987. *Le mystérieux des familles. Écriture et parenté*, p. 4.

elle s'avère essentiellement hybride et insaisissable : liée à sa fonction guerrière, « maison d'arrêt », « prison », « fortin[1225] », elle est vue tout aussi bien comme un « bungalow » « coquinet[1226] » que comme un « chalet minable avec ses longs pleurs de rouille qui zébraient le béton[1227] », ou encore, plus légèrement et étrangement, comme « une guinguette décatie », « un bric-à-brac[1228] ». Elle participe enfin du merveilleux et de la poésie de la forêt, « maison parmi les arbres », « maisonnette de Mère-Grand », tombée « comme un aérolithe au milieu de ces fourrés perdus[1229] ». Double, elle est constituée à la fois d'une habitation qui ressemble fort à une maison de vacances, et d'un bloc de béton, blockhaus de la ligne Maginot, qui lui confère une connotation létale, tantôt désigné comme « mastaba[1230] », tantôt comme « caveau de famille[1231] ».

Le lien que Grange entretient à ce sous-sol — et que l'imminence de la guerre ne le décide pas même à quitter — en fait un motif symbolique et matriciel : si « on se sentait soudé à ce frais creux noir au-dessous de soi que l'oreille interrogeait malgré elle — en promenade hors de sa coquille[1232] ». « Descendre dans le fortin », « jeter un coup d'œil au blockhaus[1233] », c'est toujours se confronter à la clôture, « le bloc restant fermé à clef toute la journée », à une impression de réclusion dans un « bloc étanche, soudé autour de vous ». Certaines images, accompagnées de la notation du malaise ressenti par les personnages, invitent à y voir une sorte de réduit utérin : « le corps remuait là-dedans comme l'amande sèche dans le noyau[1234] », mais ne peut pour autant rester dans cet espace, « n[u], brute, avec quelque chose de violemment inhabitable[1235] ». D'autres éléments descriptifs, qui passent par la perception, le féminisent, en évoquant son « humidité de la nuit », son odeur « lourde et muqueuse », assimilée au « suintement de caverne[1236] », « le parfum des racines et de terre profonde ». Poussant plus loin l'analyse de ce fantasme de séjour prénatal, Jean Bellemin-Noël[1237] s'appuie sur la description fantasmatique presque physiologique de cette matrice, affublée de deux ouvertures, l'une étroite, l'autre un peu plus large et d'un « boyau d'évacuation ». Le blockhaus est à la fois un ventre creux, antre protecteur et angoissant en même temps, une sorte de synthèse des organes

---

[1225] *Un Balcon en forêt*, p. 15.
[1226] *Ibid.*, p. 78.
[1227] *Ibid.*, p. 139.
[1228] *Ibid.*, p. 21-22.
[1229] *Ibid*.
[1230] *Ibid.*
[1231] *Ibid.*, p. 79. On peut d'ailleurs considérer qu'il s'agit d'une annonce proleptique, puisque Olivon et Hervouët y meurent, touchés par un obus, p. 237-238.
[1232] *Ibid.*, p. 25.
[1233] *Ibid.*, p. 33.
[1234] *Ibid.*
[1235] *Ibid.*, p. 34.
[1236] *Ibid.*, p. 70.
[1237] Jean Bellemin-Noël, *Une Balade en galère avec Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 47 et suivantes.

sexuels féminins et masculins, présents *via* « la lunette de pointage », « la vis de pointage », « le canon antichar[1238] », une sorte de fantasme de *regressio ad uterum*.

Ce retour à une forme d'indistinction (il est partout et nulle part) passe par la béance du texte et l'instauration d'un trouble. Le lecteur a accès à un inconscient du texte via le motif de la cave et ses déclinaisons (le caveau, la cavée) : « Mais elle [la cave] est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs[1239] ».

Ainsi le transport conditionne-t-il l'accès à la jouissance[1240] ; l'étude du motif du déplacement a montré combien il était lié à l'érotisme. Il peut aussi se lire comme discours métatextuel sur la poétique du texte de Gracq. Sur le plan de l'écriture, le transport implique l'espacement, l'écart, qui relance l'érotique en ce permettant la pénétration et la fusion : qu'elle s'opère à l'échelle intradiégétique ou scripturale, plusieurs modalités coexistent. Au centre de la question, la métaphore et le regard. Jacques Derrida rappelle que le terme *Metaphorikos* désigne en grec moderne « ce qui concerne les moyens de transport[1241] ».

Le transport gracquien n'est donc pas seulement un motif érotique ou associé à la sexualité ; il en est le vecteur principal, le texte gracquien transportant la sexualité dans la textualité par l'image. D'une certaine manière, l'analogie constitue une forme de rapport dans le profil du texte, d'étreinte amoureuse[1242], le rapprochement du comparant et du comparé conciliant l'antinomie initiale des deux termes. Tout comme la métaphore opère le rapprochement de deux réalités initialement éloignées et même la fusion de contraires, le regard, considéré comme contact à distance[1243], est une modalité érotique de la pénétration.

L'originalité de l'érotique gracquienne est donc qu'elle déplace aussi et surtout l'organe sexuel : la rencontre, comme la sexualité, est pour ainsi dire pervertie, au sens étymologique du

---

[1238] *Un Balcon en forêt*, p. 35.
[1239] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/Puf, 1957 ; réed. 2012, p. 45.
[1240] Pour Elisabeth Cardonne-Arlyck, le projet d'un *Balcon en forêt* consiste à « tracer un domaine de jouissance en marge du désir (ce que fait aussi 'La Presqu'île' dans ses échappées géographiques) », *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 34.
[1241] Jacques Derrida, « Le retrait de la métaphore », *Poésie 7*, p. 104, cité par E. Cardonne-Arlyck dans *Désir, figure, fiction, « Le domaine des marges »*, *op.cit.*, p. 5.
[1242]Mélusine n°X, *Amour-Humour*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme. Julien Gracq partage là la conception surréaliste de la métaphore.
[1243] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais n°89 », 1955, réed. 2009, p. 28-29 : « Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact a confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il à ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la matière de voir devient une sorte de touche, quand voir est un contact à distance ? […] Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image ».

terme : détournée, elle se fait par l'œil. Si érotique il y a chez Gracq, il s'agit donc d'une érotoscopie, en ce sens que le regard est érotisé dans l'espace qu'il libère entre touche et distance à l'Autre. Cette béance essentielle creuse dans le texte la place de l'œil érotisé du lecteur, à perte de vue.

Chapitre III : Une érotoscopie : le mirage de l'Autre.

A. L'œil, organe sexuel.

Si l'on adopte l'optique érotique, toute une cohérence nouvelle apparaît et crée des liens entre thème érotique et métaphorisation /enfouissement de cette érotique dans le corps du texte : la *passe* est triple.

Le dispositif optique est chez Gracq un moyen de possession et de pénétration ; le regard, le déplacement de l'acte sexuel[1244], l'œil, un organe sexuel. D'ailleurs, c'est souvent l'œil qui embrasse, en général, et la femme et le paysage. Il opère lui aussi un déplacement, un décentrement[1245] propice à décrire/peindre l'espace du désir : comme la carte permet de posséder le paysage, le cadrage — fenêtre, tableau, encadrement de porte — permet de posséder le féminin tout en le gardant à distance. Il instaure un toucher dans le contact, un toucher à distance.

Mais le déplacement opère dans l'épaisseur du texte même : il s'agit d'étudier le statut de l'image comme opération de transport de la matière érotique dans la secondarité et l'épaisseur du texte. On s'intéressera sur le plan scriptural à la fonction de l'art et plus particulièrement de l'image. De même, le statut du rêve et de la réminiscence seront aussi étudiés, comme toutes les formes de secondarité qui déportent l'érotisme et le diffusent dans tout le texte. Seront abordées les principales isotopies sexuelles, du bain, du volcan, de la marche, ou de l'emportement automobile. Le travail d'Elisabeth Cardonne-Arlyck, sert de base à cette étude sur la métaphore, autant que celui de Bernard Vouilloux qui approche une autre forme d'images, celle du tableau ou de l'ekphrasis. L'art, est un motif très présent dans la fiction gracquienne, qu'il s'agisse de la gravure de Goya dans « Le Roi Cophetua » ou du portrait de Piero Aldobrandi dans *le Rivage des Syrtes* ; nous envisagerons l'hypothèse que l'art pictural constitue une sorte de voile permettant de dire la sexualité ou du moins le désir sexuel du personnage masculin. Nous verrons enfin qu'entre images mentales, images verbales et images iconiques, certains motifs passent d'un degré à l'autre du texte, créant un effet de brouillage et de saturation très déroutant et séduisant pour le lecteur.

[1244] Michel Murat, *Etude de style*, II, *Poétique de l'analogie*, p. 38-39 : « Pour en revenir au regard, la relation intersubjective qu'il établit est un substitut métonymique évident de l'acte amoureux ». Nuance à apporter sur l'idée d'intersubjectivité.

[1245] Bernard Vouilloux, constatant le « décentrement du regard » par rapport au tableau, envisage d'étudier « la déviation de la ligne focale par rapport au plan frontal : rien moins que le mouvement du voir chez Gracq », qu'il identifie comme « biais, tangence, obliquité ». *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq,* Genève, Droz, 1989, p. 83.

1. Pénétration et voyeurisme : la tentation de l'effraction.

Dans la fiction gracquienne, il existe souvent une forme de contiguïté entre la maison et la féminité, comme si l'une était le domaine de l'autre, contiguïté qui leur fait partager les mêmes particularités, les mêmes caractéristiques[1246]. L'intérieur de la maison des Falizes dit beaucoup de Mona, de même que la femme anonyme du « Roi Cophetua » semble personnifier le domaine de La Fougeraie, lui donner corps dans un rapport synecdotique. La maison est lieu féminin par excellence, lieu clôt qui couve le secret de l'intime, qui abrite et représente une promesse de bonheur pour qui chemine[1247]. Cette équivalence permet le déplacement du regard du personnage masculin sur le substitut féminin qu'est la maison. Ainsi le regard par la fenêtre peut être compris comme une tentative de saisie de l'essence même de la féminité. Dans « La Presqu'île », les voix d'une mère et sa fille entendues par Simon au hasard d'une fenêtre ouverte sont à l'origine d'une évocation très picturale de leur duo, fantasme du personnage qui prend corps grâce à l'écriture selon un principe quasi synesthésique : à l'appel de la voix et du secret de l'intimité, l'imaginaire de Simon répond par une sorte de vision, dont Gracq souligne l'importance, la polysémie et la profondeur par l'emploi de l'italique :

> « Une mère et sa fille, pensa Simon. Elle ne doit pas avoir plus de dix ans. Comme elle est *sage* ! », se dit-il encore en souriant dans le noir malgré lui. Il se la représentait avec netteté, assise à la table éclairée qui devait lui venir jusqu'au menton, un livre de classe ou d'images ouvert devant elle ; il *voyait* la toile cirée de la table avec ses roses usées et ses crevasses noircies par les savonnages, le carreau rouge, le buffet ouvert dont les gonds criaient par intervalles, et toute cette complicité féminine, tendre et clandestine, baignant précairement la pièce qui attend l'homme pour le dîner. […] De temps en temps, il pensait à sa voiture qui l'attendait au bord de la route, à la gare, à l'heure toute proche, mais cette lumière confiante et répandue, ces voix qui coulaient nues pour la solitude, le fascinaient ; une envie le saisit de se glisser jusqu'à la porte, de rejoindre ce murmure qui bougeait sans signifier, comme des feuilles dans le vent[1248].

[1246] On pourrait envisager des contre-exemples, et au premier de ceux-ci la maison-forte des Falizes dans *Un Balcon en forêt*, lieu a priori masculin, par ses habitants —des soldats— et sa destination —la guerre. Mais il me semble possible de démontrer sa nature profondément féminine (et c'est peut-être pour cette raison précise qu'elle plaît à Grange) : sa description en fait un symbole d'inquiétante-étrangeté, de même que le risque de mort qu'elle implique pour ses habitants (elle est considérée par ceux qui connaissent le lieu comme une souricière, un piège « à rats ») ; la descente au blockhaus a été analysée par Jean Bellemin-Noël comme un retour dans la matrice, autre motif inconscient de la féminité, *Une balade en galère avec Julien Gracq*, op.cit., p. 49-52.

[1247] « L'ombre des jardins le protégeait encore : il sentait flotter en lui une sorte de bonheur de lassitude, comme un homme qui a fini sa journée et aperçoit déjà sa maison », *La Presqu'île*, p. 173.

[1248] « La Presqu'île », p. 164-165.

Qui plus est, le surgissement de scène fantasmée par Simon intervient juste après une évocation poétique et sexualisée de la nature[1249], comme si un lien inconscient liait dans la psyché du personnage contemplation du paysage et surgissement des voix féminines.

A cette scène tendre et chaste, répondent d'autres visions surgies du récit de promenade. La métaphore de la « boîte-surprise » inverse le mouvement du regard : ce n'est plus l'œil masculin qui plonge par effraction dans l'intimité d'une chambre de jeune fille, c'est la « fille jolie et jeune — cambrée dans son bikini devant la glace de l'armoire Lévitan — qui chantonne en soulevant ses cheveux sur sa nuque de ses deux bras levés[1250] » qui, comme un diable hors de sa boîte, accroche le regard du passant et du lecteur. La surprise provient de l'écart entre l'apparence plate et trompeuse des « fausses maisons de pêcheurs » et ce qu'elle révèle d'intime et de déplacé[1251], un nu contemporain, érotisé par le cliché de la « pin-up » qu'il constitue. La digression ressemble alors elle aussi à une « boîte-surprise » dans sa dimension métalittéraire, dans la mesure où cette scène d'intimité surgit dans le texte comme une sorte de fantasme du narrateur : ce n'est pas une vision de Simon, mais une évocation très générale, prise en charge par un sujet indéfini dans un temps qui relève autant de l'itératif que du présent gnomique[1252]. D'ailleurs, l'érotisme fugace de cette vision au double sens du terme et à mettre sur le compte du narrateur autant que sur celui du personnage, rejaillit sur la diégèse : la jeune fille en bikini venue depuis les profondeurs de sa chambre jusqu'au regard du passant dans la ruelle semble venir la peupler de « baigneuses court-vêtues[1253] » dans le regard de Simon. L'érotisme relève alors autant de la surprise, du déplacement que de l'encadrement de l'image par la fenêtre : la prise sur le vif du nu populaire, vulgaire même, devient presque photographique[1254].

Ainsi ces exemples montrent combien le surgissement du sexuel, du nu féminin érotisé ou plus abstraitement encore de la pulsion sexuelle de pénétration se détache du fil diégétique pour se déplacer vers ce que Julien Gracq aime à nommer souvent le *profil* du texte, la contemplation du dehors (maison, ruelles …) venant éclairer l'intériorité du personnage ou du

---

[1249] *Ibid.*, p. 162, « Au-delà de la croupe s'enfonçait dans la demi-obscurité un vallon encaissé et feuillu tout comblé d'arbres, plus tapi dans le sommeil qu'un oiseau qui met la tête sous l'aile. La traînée blanche du chemin dévalait dans cette feuillée et se perdait de vue sous les branches. Du haut du champ découvert où passait parfois une risée de vent, la petite vallée semblait close comme un ermitage ; une odeur de feuilles écrasées, verte et amère, montait avec le soir, aussi compacte que celle d'un étang sous ses lentilles d'eau ».

[1250] *Ibid.*, p. 111.

[1251] La référence populaire et datée au meuble Lévitan pouvant faire entendre au lecteur ce que cette image a de flottant et d'évitable dans l'esprit du narrateur.

[1252] « La Presqu'île », p. 111, « dans la pénombre fraîche et encombrée de la pièce, on aperçoit une fille jolie et jeune […] et l'intimité de la ruelle paysanne soudain muée en rue chaude fait lever pour une seconde dans l'imagination du flâneur je ne sais quel fantôme incongru et piquant de la luxure ».

[1253] *Ibid.*, p. 112.

[1254] La scène est aussi déclinée dans *Lettrines 2*, p. 11 : « Plus à gauche, la Luxure — timide, cloîtrée, loin du regard de l'Homme — s'embusque derrière une fenêtre à rideaux blancs que la chaleur des après-midi d'été entr'ouvre : deux jeunes filles, redressées dans des poses gracieuses, y coparent parfois un instant, devant une armoire à glace, les *fruits mûrs de leur nubilité* ».

narrateur. Cette tentation de l'effraction[1255] oriente le regard masculin à la fois dans la contemplation du féminin, mais aussi dans la contemplation du paysage. Selon Lise Frenkel, « la pulsion de mort peut jouer comme un affect inconscient qui freine la jouissance[1256] » ; la pulsion scopique prend le relais[1257]. Ainsi le motif du cambriolage est aussi un déplacement du désir sexuel de pénétration[1258] dans la chambre vide comme prélude, dans la chambre en l'absence de son occupant, y compris dans les maisons vides et éventrées de « La Route[1259] » qui concentrent angoisse du sexe et angoisse de mort. La confusion du désir (sexuel et mortifère) se crée dans l'esprit du narrateur et trouble la description : les signes sexuels et mortifères coïncident et renversent le regard. Quand le désir sexuel se mêle à la description des habitations[1260] jusqu'à y voir un corps féminin, l'angoisse qui l'accompagne renverse le regard, comme si la pénétration, vécue comme menaçante, pouvait s'inverser.

Souvent aussi, l'angoisse est levée par les dispositifs optiques qui protègent le voyeur/observateur de l'interaction avec l'Autre : plus de risque de (con)fusion lorsque l'Autre est isolé, par une fenêtre, ou n'importe quelle autre frontière visuelle[1261] :

> Plus à gauche, la Luxure — timide, cloîtrée, loin du regard de l'Homme, — s'embusque derrière une fenêtre à rideaux blancs que la chaleur des après-midi d'été entr'ouvre : deux jeunes filles, redressées dans des poses gracieuses, y comparent parfois les *fruits mûrs de leur nubilité*[1262].

De plus, voir l'Autre sans être vu apporte un surplus de plaisir[1263].

[1255] Bernard Vouilloux rappelle que le voyeurisme constitue une forme de perversion : « voir l'Autre sans être vu procure un bénéfice de plaisir », *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq, op. cit.*, p. 301.

[1256] Lise Frenkel, « Le vivant et le figé. Dialectique d'Eros et de Thanatos dans *Un Balcon en forêt* », *Roman 20-50*, n°16, Lille, 1993, *op.cit.*, p.131.

[1257] On voit avec le thème de la guerre affleurer le tabou du toucher : « Mais avec 'les blessés de la cavalerie' soudain on *touchait* ; les mots faisaient jouer un déclic, poussaient une porte sur une terre neuve ».

[1258] Hervé Menou, « Ombre et lumière dans le Roi Cophetua », *Roman 20-50*, n°16, Lille, 1993.

[1259] « La Route », p. 20 : « […] une curiosité triste nous écartait un moment de la Route, et, par les fenêtres arrachées, nous jetions un coup d'œil dans les pièces vides. Un grand jour blanc, sinistre, y tombait des toits crevés, faisant cligner comme un oiseau de nuit la caverne violée de la profonde maison paysanne, avec ses secrets pauvres et compliqués, le rencoignement peureux de son alcôve, ses caches à provisions, avec le suint de ses murs fumeux, épaissement frottés à la peau humaine, la longue coulée de suie froide de la cheminée, et, dans l'appentis carrelé de rouge, les pots à lait ébréchés encore pendus à leurs pitons au-dessus de la baratte pourrie ».

[1260] « **Trois ou quatre ormes géants écrasaient de leur ombre la petite place triangulaire** ; entre les troncs quelques bancs d'ardoise écartaient encore les hautes herbes comme des pierres tombales — dans un coin, un rouleau était resté basculé à l'ombre, enfoui jusqu'à ses brancards, levés (on voyait partout ces lourds rouleaux de pierre, qu'on s'était découragé d'emmener, **écarter les jambes très haut** au-dessus de l'herbe dans les cours de ferme, une meule au cou). Les chevaux entravés nous fîmes quelques pas indécis dans le foin sûri **qui nous montait jusqu'au ventre**, ne nous décidant pas à allumer le feu, mal à l'aise sous le **regard des fenêtres veuves qui nous suivaient sous le couvert de leurs orbites charbonneuses**, puis, sans même nous consulter, nous nous remîmes en selle, et nous nous enfonçâmes dans la forêt », je souligne, « La Route », p. 21-22.

[1261] Mar Garcia, « L'autre comme rebut : l'Imaginaire gracquien du déchet », *Compar(a)ison : International Journal of Comparative Literature*, 1-2, 2000, « L'Autre apparaît ainsi encadré, délimité à l'intérieur d'un espace qui ne se confond pas avec celui du Moi. Ecrans, frontières visuelles, toute sorte d'obstacles, dont la fenêtre n'est qu'un exemple, délimitent le terrain du Moi et de l'Autre et empêchent le contact », p. 201.

[1262] *Lettrines 2, O. C.* II, p. 256.

[1263] Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 301.

2. Regards sur le sommeil et visions oniriques.

On peut considérer à ce titre les scènes, nombreuses, lors desquelles le personnage masculin contemple le sommeil d'une femme, comme un prolongement de la pulsion sexuelle[1264], une forme de désir de pénétration face au mystère que représentent les yeux clos, traditionnellement considérés comme moyen d'accès à l'intériorité de l'être aimé. Le sommeil intensifie le mystère de l'inquiétante étrangeté, en mettant la femme à distance de son amant ; Vanessa devient une sorte d'île ou de bateau à la dérive, la métaphore matérialisant à la fois la clôture et la distance : « je la regardais s'endormir, décollée insensiblement de moi comme d'une berge, et d'une respiration plus ample soudain prenant le large, et comme roulée par un flot de fatigue heureuse[1265] », ou encore une nuit, une sorte de corps-monde à part entière :

> Vanessa sous ma main reposait près de moi comme l'accroissement d'une nuit plus lourde et plus close : fermée, plombée, aveugle sous mes paumes, elle était cette nuit où je n'entrais pas un ensevelissement vivace, une ténèbre ardente et plus lointaine, et toute étoilée de sa chevelure, une grande rose noire dénouée et offerte, et pourtant durement serrée sur son cœur lourd[1266].

D'une certaine manière, ce mystère attire le personnage masculin : dans *Le Rivage des Syrtes*, le sommeil est un moyen paradoxal d'union des amants. En se laissant couler dans le sommeil, Aldo rejoint symboliquement Vanessa comme dans une plongée conjointe et mystique. La fusion est décrite sur le mode particulièrement angoissant de la noyade[1267] : pour Vanessa, l'amour est une préparation à la transgression vers laquelle elle guide Aldo.

Dans un autre registre, le regard que porte le narrateur personnage du « Roi Cophetua » sur le sommeil de la femme anonyme me semble redoubler et réécrire la scène sexuelle. La possession de la femme anonyme peut être considérée comme une sorte d'échec pour le narrateur personnage : son récit est entièrement marqué par la négation[1268] et l'absence de communication qui montrent que la femme se donne mais en même temps se refuse à combler le désir de savoir du narrateur[1269] : il l'a prise, mais pas connue : elle demeure la femme sans

---

[1264] Cet aspect de l'érotique gracquienne ne manque pas de rappeler le traitement du sommeil d'Albertine chez Proust.
[1265] *Le Rivage des Syrtes*, p.162.
[1266] *Ibid.*, p. 164.
[1267] « ces yeux m'engluaient, me halaient comme un plongeur vers leurs reflets visqueux d'eaux profondes ; ses bras se dépliaient, se nouaient à moi en tâtonnant dans le noir ; je sombrais avec elle dans l'eau plombée d'un étang triste, une pierre au cou », *ibid*.
[1268] « Je **n'**osai chercher sa bouche, je baisai **seulement** son épaule. Elle **ne** faisait **aucun** mouvement ; elle **ne** se défendait **pas**, mais je **ne** sentais **pas** la poussée de la peau tiède contre ma bouche ; il **n'**y avait **ni** surprise, **ni** attente, **ni** fièvre. […] De toute cette nuit, nous **n**'échangeâmes **pas** une parole. Le plaisir qu'elle me donna fut violent et court, mais le souvenir que j'en ai gardé reste **sans** couleur et presque **sans** intimité », « Le Roi Cophetua », p. 242-243.
[1269] Le corps est « livré », comme pour mieux refuser l'accès à l'être, d'où l'impression d' « indifférence hautaine », *ibid.*, p. 246.

nom et s'est affirmée dans un écho surréaliste comme la femme sans tête, elle qui soustrait toujours son visage à la lumière ou au regard de l'homme. Cette scène inscrit au cœur du texte la frustration du personnage et du lecteur – voyeur. La jouissance, pour une fois évoquée mais décevante, explique l'angoisse teintée de violence du narrateur personnage[1270].

Les pages suivantes juxtaposent à mon sens un autre récit de possession par effraction : c'est durant son sommeil que le personnage pénètre ou plutôt tente de pénétrer la femme anonyme et de s'approcher de son secret. Julien Gracq reprend les *topoi* de la belle endormie et de l'effraction *per oculum* : le plaisir érotique consiste à pénétrer un espace secret, celui de la féminité, et le sommeil rend la femme à ce qu'elle est : l'insaisissable, le mystère. Chez Gracq, comme chez Proust[1271], néanmoins, le regard de la femme endormie pacifie le rapport à l'autre en ce qu'il exclut l'idée de profanation présente dans leur représentation de la sexualité.

Ainsi le sommeil est-il considéré comme un abandon plus grand encore que celui lié au sexe : « Le sommeil d'une femme qu'on regarde intensément conjure autour d'elle une innocence, une sécurité presque démente : il m'a toujours paru inconcevable de s'abandonner ainsi les yeux fermés à des yeux ouverts[1272] ». D'ailleurs, alors qu'elle était restée close et inaccessible au personnage provoquant une forme de colère, pour qui la regarde dormir, elle se révèle « ouverte en deux par le sommeil » suscitant « une curiosité mystérieuse[1273] » : l'énigme de la servante maîtresse s'efface devant la possibilité d'une hypothèse. La servante de Nueil réinventerait dans la répétition rituelle de l'accueil et du don de soi la surprise qui la lui avait révélée et en fait sa maîtresse. La teneur sexuelle ou pseudo sexuelle du passage me semble

---

[1270] « … j'écrasai durement, j'immobilisai son corps contre moi de mes bras rigides, mais ce corps restait sans crispation et sans réponse, détendu, livré, sans alerte aucune. Dans une espèce de panique, j'eus presque le mouvement de frapper le visage tapi et fuyard », *Ibid.*, p. 243.

[1271] « Je mesurais des yeux Albertine étendue à mes pieds. Par instants elle était parcourue d'une agitation légère et inexplicable comme les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants. Elle touchait à sa chevelure, puis ne l'ayant pas fait comme elle le voulait, elle y portait la main encore par des mouvements si suivis, si volontaires, que j'étais convaincu qu'elle allait s'éveiller. Nullement, elle redevenait calme dans le sommeil qu'elle n'avait pas quitté. Elle restait désormais immobile. Elle avait posé sa main sur sa poitrine en un abandon du bras si naïvement puéril que j'étais obligé en la regardant d'étouffer le sourire que par leur sérieux, leur innocence et leur grâce nous donnent les petits enfants. Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi. Ses sourcils arqués comme je ne les avais jamais vus entouraient les globes de ses paupières comme un doux nid d'alcyon. Des races, des atavismes, des vices reposaient sur son visage. Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête elle créait une femme nouvelle, souvent insoupçonnée de moi. Il me semblait posséder non pas une, mais d'innombrables jeunes filles. Sa respiration peu à peu plus profonde maintenant soulevait régulièrement sa poitrine et, par-dessus elle, ses mains croisées, se perles, déplacées d'une manière différente par le même mouvement, comme ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot. Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, et que je ne me heurterais pas à ses écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément, je sautais sans bruit sur le lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son cœur, puis sur toutes les parties de son corps posais ma seule main restée libre, et qui était soulevée aussi comme des perles, par la respiration d'Albertine ; moi-même, j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier. Je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine », Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu, V, La Prisonnière*, Gallimard, collection « Folio classique » n°2089, p. 63-64.

[1272] « Le Roi Cophetua », p. 248.

[1273] *Ibid.*

renforcée par l'esthétisation de la scène comme si le filtre pictural du clair-obscur la mettait à distance /voilait. Le sommeil de Mona dans *Un Balcon en forêt*[1274] me semble aussi constituer une sorte de fusion heureuse entre les deux personnages. L'effraction par le regard a presque disparu, seulement symbolisée par la façon qu'à Grange d'étouffer le bruit de son irruption[1275]. Le sommeil, posé comme un équivalent érotique ou comme l'autre versant du « grand carnage de literie », aboutit à une même fusion heureuse des personnages dans le monde par le biais de leurs perceptions :

> Il lui semblait que sa vie s'était décloisonnée, et que toutes les choses y tenaient ensemble par cette porte battante qui brouillait les heures du sommeil et du jour […]. Un instant il fermait les yeux, et il écoutait dans le noir leurs deux souffles mêlés passer et repasser sur le long bruissement grave de la forêt : c'était comme le bruit des vaguelettes au fond d'une grotte qui respirent sur la clameur même des brisants ; la même épaule énorme de la marée qui balayait la terre les soulevait, portait ensemble la veille et le sommeil[1276].

L'image de la mer est convoquée, et celle du décloisonnement, créant une sorte de dialectique entre dedans et dehors, la femme et le monde, l'amour et la pulsion de vie.

La vision onirique de la pendaison de Grange et Mona[1277] constitue aussi une version déplacée et marginale de la possession érotique. D'un point de vue diégétique, le fantasme prend corps dans un lieu marginal, la campagne en bordure de Chinon, lors d'une permission de Grange, comme si cette double condition permettait au personnage de s'autoriser ce rêve, et ce, d'autant plus que Grange est à distance de Mona et que son passage à Paris dans un hôtel à la lumière bleue a rendu « le toucher incertain et tâtonnant[1278] ». Le déplacement s'opère aussi dans l'onirisme : le rêve libère l'expression de la jouissance physique et revêt une fonction métadiscursive, comme le mot « trouvaille » le souligne. Car cette vision fantasmatique et sexuelle fait la synthèse du rapport de Grange à Mona et au monde, dans une sorte de résolution des contraires. Pendu, en situation d'élévation, et lui-même support à la pendaison de Mona, il subit dans la verticalité la double force contradictoire du poids et de l'allègement, allie plaisir sexuel et plaisir du paysage. La scène est à la fois intime et ouverte, la liaison a lieu sans toucher et sans fusion — il est question de « communication si exquise de son poids vivant et nu qui l'étirait, qui le traversait et qui le comblait » — et révèle la spécificité, la singularité de ce couple gracquien, doublement pendus à un fil, ils ressemblent à des jumeaux dans un monde

[1274] *Un Balcon en forêt*, p. 102-103.
[1275] « Grange sautait les échaliers et gagnait par les jardins la porte de la petite maison de Mona ; avant d'ouvrir, il entourait de son mouchoir le loquet de fer paysan, de crainte de la réveiller », *Ibid*.
[1276] *Un Balcon en forêt, Ibid.*
[1277] *Ibid.*, p. 147-148.
[1278] *Ibid.*, p. 142.

qui serait matriciel[1279]. Enfin, la jouissance est une conséquence directe du plaisir sexuel mêlé à une expérience de mort imminente[1280]. Il s'agit aussi d'une sorte d'adieu de Grange au « poids » de Mona, physique et affectif, avant d'entrer dans le temps de la guerre.

Ainsi, qu'il s'agisse du regard porté sur la femme endormie ou de visions oniriques, le sommeil constitue-t-il bel et bien un déplacement du rapport sexuel, en ce qu'il refoule, prépare, prolonge le sexuel ou au contraire l'exhibe. Il est une possibilité d'accès à l'Autre : la frontière entre moi éveillé et l'Autre endormi maintient la limite, empêche le contact et ouvre la possibilité de posséder sans l'être soi-même.

3. Le regard comme substitut à la pénétration.

a. Au Château d'Argol

Dans la relation entre Albert et Heide, le regard semble prendre le relais de la tension sexuelle une fois que le viol de Heide par Herminien a rendu le rapport sexuel entre eux impossible, une sorte de sacrifice mystique, et qu'elle apparaît aux yeux d'Albert « *désincarnée* à jamais[1281] ». Le fantasme de Heide, réécriture explicite du mythe du Graal[1282], surgi à l'esprit d'Albert telle la vision d'un « *objet* atroce et ineffable », constitue une source de jouissance pour le personnage masculin, dont l'émotion se manifeste physiquement[1283] et en des termes érotisants, à coloration sadomasochiste, confinant à la jouissance[1284], présentée comme une sorte de transgression de la part de « celui dont les yeux se sont ouverts sur ce qu'ils ne *devaient pas voir*[1285] ».

Plus loin, lors de promenades silencieuses en forêt, l'échange de regards se superpose à une scène érotique impossible : c'est la nature — en l'occurrence féminine, la forêt — qui est pénétrée, et qui abrite des regards dont l'intensité s'exprime par la coexistence de contraires, et les images sensuelles du nageur[1286] et de la gelée de lumière[1287]. L'échange de regards constitue

---

[1279] L'interprétation psychanalytique de cet extrait est développée par Jean Bellemin-Noël dans *Une Balade en galère avec Julien Gracq, op.cit.,* p. 75 à 86.
[1280] Les périphrases sont très explicites : « l'exercice périlleux s'acheva dans l'indécence finale qu'on attribue aux pendus », p. 142.
[1281] *Au Château d'Argol,* p. 136.
[1282] La référence aux « romans de chevalerie » est explicite, *ibid*., p. 144.
[1283] « Alors, les yeux fermés, les tempes bourdonnantes, dans une desséchante angoisse, il sentait venir à lui la blessure de son ventre », *ibid.*, p. 131.
[1284] « Dans le fond de son cœur qu'elle transperçait mieux que le feu rouge d'une lance, il enfonçait cette vision comme une épine aiguë, à la charmante morsure de laquelle il se déchirât avec délices, un tremblement sans merci giflait toutes ses chairs vives, il se sentait fondre dans une exténuante compassion », *ibid,* p. 132.
[1285] *Ibid.*
[1286] Le motif du nageur est d'autant plus intéressant qu'outre la sensualité érotique du bain auquel il renvoie, il contient aussi le rappel discret de la pulsion de mort, présente dans le même épisode. Il suffit par exemple de se souvenir de la fresque de la tombe du plongeur de Paestum.
[1287] « Incroyable était alors leur félicité, leurs inépuisables et absorbantes délices, et dans l'eau profonde de leurs yeux, au plus profond ils plongeaient comme de vigoureux nageurs et prolongeaient jusqu'au plus complet vertige la fixité de leurs regards insoutenables, où la glace même des abîmes alternait avec la flamme atroce du soleil. Ils ne pouvaient se rassasier de leurs yeux inexorables, dévastants soleils de leurs cœurs, soleils humides, soleils de

une rencontre sexuelle sans le danger des corps ; la manière dont ils se voient constitue « une sorte de touche », « un contact à distance[1288] » qui opère une fusion des contraires et incarne la lumière.

b. Le Rivage des Syrtes

« Presque à me toucher », raconte Aldo, le regard d'une jeune femme anonyme le happe et s'empare du sien lors de la fête. Expérience sexuelle s'il en est, puisqu'il est saisi, possédé et que la perception visuelle transfigure le visage en sexe féminin : ouverture et humidité caractérisent sa vulve, suggérée par la proximité sonore de « valve » et métaphorisée en coquillage. L'impression est accentuée par le « tremblement rétractile » de la bouche toute proche[1289]. Par association, les motifs sexuels, — « les anneaux d'un serpent emmêlé », « l'enfoncement », viennent s'organiser autour, composant une sorte d'objet éclaté, visible par stroboscopie, « par saccades ». Le regard échangé est sexualisé.

B. Métamorphose de l'écriture du Désir : la béance de la métaphore.

1. Presque : hiatus, déhiscence.

> Désidentifié, transréférentiel, ce corps *existe* parce qu'il *s'énonce* en un langage privilégié, celui de la métaphore : non pas la métaphore substitut, mais la métaphore comme geste de contradiction et de tension, comme une métamorphose[1290].

Le motif du visage dérobé est omniprésent et participe d'une érotique du caché/dévoilé. La chevelure métaphorisée par le rideau ou la grille vient cacher le visage pour mieux révéler toute la part de mystère et de désir qui se cristallise autour de ce qui est interdit, inaccessible à l'homme. L'érotisme semble donc moins provenir de la seule nudité, mais plutôt d'une béance entre ce qui est découvert et ce qui est caché. Le désir masculin peut ainsi être suscité par une attitude qui découvre une partie du corps habituellement cachée ou au contraire qui cache un élément habituellement soumis aux regards : des « genoux pliés retroussant sur les cuisses la robe de toile, les pieds nus posés très haut sur la tablette de bord[1291] », « la guérite de cheveux

---

la mer, soleils jaillis trempés des abîmes, glacés et tremblants comme une gelée vivante où la lumière se fût faite chair par l'opération d'un sortilège inconcevable », *Au Château d'Argol*, p. 140-141.

[1288] Maurice Blanchot, « La solitude essentielle », *L'espace littéraire*, *op.cit.*, p.28.

[1289] « […] au regard leur humidité luisante et étale faisait songer à une valve de coquillage ouverte toute grande dans le noir […] La bouche aussi vivait comme sous les doigts, d'un tremblement rétractile, nue un petit cratère bougeant de gelée marine », *Le Rivage des Syrtes*, p. 89.

[1290] Julia Kristeva, *La révolte intime : Colette. Séminaire doctoral de Julia Kristeva. Le corps métamorphique : plantes, bêtes, monstres,* en ligne www.kristeva.fr/colette-le-corps.html

[1291] *La Presqu'île*, p. 59.

blonds embroussaillés où pointait seulement le bout du très petit nez[1292] », « une courte veste échancrée qui laissait ses bras nus[1293] », le fantasme de la langue tirée de Vanessa[1294].

a. Béance et métaphore.

Si l'écriture gracquienne est déplacement, parallèlement toute lecture est parcours, et plus précisément encore « parcours de figures[1295] », au cours duquel le lecteur prend le risque d'être sé-duit par le fil dé-routant de l'œuvre. Ainsi la métaphore s'avère-t-elle souvent facteur de délinéarisation du sens[1296], de trouble tout autant que de liaison, par sa réversibilité intrinsèque de comparant à comparé.

> Quand un mamelon relevait le profil de la route, l'image qui surgissait de la campagne ensauvagée était celle du lait qui caille, et que commencent à envahir en désordre les filaments emmêlés des nuages. Une tension sourde devenait peu à peu la note obsédante du paysage ; on devinait qu'au large de la route, au-delà des premiers plans sur lesquels retombait le rideau encore sans épaisseur, les bois devaient se souder déjà par caillots plus denses et plus serrés. Le ciel s'était peu à peu couvert ; il avait secrété partout à la fois sans qu'on s'en aperçût une pellicule mate et encore translucide, que le premier coup de vent allait froncer et ombrer comme une jatte de lait[1297]

L'analogie, fondement du style gracquien, dans le droit fil de la poétique surréaliste qui fait de la figure de l'étreinte amoureuse l'expression de la conciliation de l'antinomie[1298], est une forme de rapport inscrit dans le profil du texte et fonde l'érotique gracquienne. Les mots gracquiens entremêlent description d'un ciel nuageux et changeant, se chargeant du possible de l'orage[1299] et description plus équivoque, élémentaire et organique : comme en écho au « mamelon », la description du ciel se charge d'images, *via* l'isotopie du lait, de liquide caillant, visqueux, opaque, blanchâtre. Dans un mouvement parallèle à cette description, le texte se

---

[1292] *Ibid*.

[1293] *Le Rivage des Syrtes*, p. 140.

[1294] « Elle tenait ses épingles dans sa bouche serrée, qui baignait tout le visage tendu d'une soudaine onde d'enfance ; dans son innocence ambiguë et son application maniaque d'écolière, on eût dit que cette bouche abandonnée, si crûment à son affaire, *tirait la langue*, vivait avec une intensité de fleur carnassière dans le geste aveugle de happer et de retenir », *Le Rivage des Syrtes*, p. 140.

[1295] Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, *op.cit*, p. 15.

[1296] C'est ce que Mar Garcia nomme la « saturation figurale » aboutit à l'instabilité du motif et à la perte de sens, « La dimension scripturale de Julien Gracq : de la saturation figurale à l'indicible », *Les Chemins du texte, I : Literatura, II : linguistica, traduccion y didactica, historia*,garcia-Sabell Tormo, Teresa et *al*., Santiago de compostela : Universidad de santiago de Compostela, 1998, p. 209-218) : la description gracquienne est animée d'une « dynamique démolitoire », comme pour exhiber le manque à dire du langage, la béance entre perception et signifiant, d'après Anne-Fabre-Luce, « Julien Gracq et le surréalisme : une dynamique du deuil », *Revue des Sciences humaines*, n°184, 1981, p. 145-149.

[1297] « La Presqu'île », p. 61.

[1298] « la poétique surréaliste est une érotique », *Mélusine* n° X, *Amour-Humour*, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme.

[1299] Le motif de l'orage est par ailleurs érotiquement associé à la représentation orgasmique dans *Au Château d'Argol*, p. 33-34.

charge de possibles sémantiques, pourrait même s'en trouver ensemencé, mais la métaphore maintient l'écart, et ce sens reste dans le « profil de la route » ; la question de Simon « comment [la] rejoindre ? » valant aussi dans ce contexte scriptural, le sexe, ne cessant pas de ne pas s'écrire aussi par la béance métaphorique. La réversibilité de la figuration peut aussi être considérée dans sa dialectique, dans le lien qu'elle tend entre même et autre comme une tentative de suturation entre réel et symbolique. La négativité de la formulation peut être considérée en ce sens : elle permet de faire coïncider le même et l'autre dans la phrase, et en particulier dans la métaphore[1300]. La métaphore transporte en rapprochant mais n'opère pas la fusion. Gracq inscrit la perte et le vide au creux de l'analogie et ce, jusqu'à l'orgasme.

b. La fonction « orgasmatique de la clausule ».

Car il est une fonction « proprement gracquienne » de la clausule, « la fonction orgasmatique ». Dans cette sorte de résolution ultime qu'elle apporte à l'acte figuratif, elle peut se comparer à la 'petite mort' dont parle Gracq à propos des fins de phrases de Breton, et Bataille de l'acte sexuel[1301]. Elle est l'achèvement, appelé et retenu, de la reprise les unes par les autres des figures, qui confère à cette écriture son caractère obsessionnel[1302] ». Elle est, de ce fait, « accomplissement du désir[1303] ». On retrouve cette ambiguïté du texte gracquien dans certaines descriptions, qui relèvent du texte de jouissance tel que Roland Barthes le définit, à savoir comme texte qui désassure le lecteur, qui lui procure à la fois plaisir (dans la virtuosité de l'écriture, en particulier dans la concentration des images et des sensations) et angoisse (celle de l'errance, de la perte du sens) dans une expérience contradictoire.

Après avoir identifié dans le fonctionnement de la phrase gracquienne quatre fonctions de la clausule[1304], E. Cardonne-Arlyck en propose une cinquième, qu'elle nomme « fonction orgasmatique », pour métaphoriser le *climax* que constitue cette clôture de l'acte figuratif. Ces modalités d'écriture mènent à la jouissance en ce qu'elles sont alternativement détentrices et libératrices de l'énergie textuelle, facteurs de spasme. L'écriture gracquienne est une écriture

---

[1300] E. Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction,* p. 38 : « Le détour négatif est une constante de l'écriture gracquienne, on le sait : dire ce qui est en disant ce que cela n'est pas. Ce passage par la négation de l'autre pour dire le même étale, pourrait-on dire, le paradoxe métaphorique de l'écriture : alors que la jonction « être/n'être pas » est, comme le montre Paul Ricœur dans *La Métaphore vive,* implicite dans la métaphore et dans le comme comparatif, elle est signifiée dans le détour négatif, qui la produit à la surface du texte. Le paradoxe serait ainsi désamorcé, la négation de l'autre faisant voie au même, […] ».

[1301] Elisabeth Cardonne-Arlyck cite *André Breton,* p. 151 et *L'Erotisme,* p. 265 : « tant il est vrai, dit Bataille, qu'entre la mort, et la petite mort, ou le chavirement, qui enivrent, la distance est insensible ».

[1302] Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq, op.cit.,* p. 49.

[1303] Jean-François Lyotard, *Discours, figure,* Paris, Klincksieck, 1978, p. 15.

[1304] Dans *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq, op.cit.,* p.49 ; E. Cardonne-Arlyck identifie les quatre fonctions canoniques de la clausule. Cette « disposition des mots à la fin d'un membre de phrase ou d'une phrase, destinée à créer un certain rythme quantitatif, tonique ou accentuel », d'après le TLF, peut remplir un rôle sémantique, rythmique, narratif, structurant.

de la syncope et de l'intermittence, preuves qu'il existe bel et bien une « physique de la jouissance[1305] », qui, par son fil coupé, interrompu ou démultiplié, implique la syncope de qui — lecteur, auteur ? — tombe dans la stupéfaction[1306]. La métaphore participe de cette pulsation du texte, qui relève du va-et-vient, de la présence-absence qui relance le désir, d'une forme de réversibilité entre comparant et comparé. Cette description de Vanessa[1307] devient érotique par l'insaisissable mouvement qui la fait osciller au rythme de la rêverie d'Aldo, depuis la torsion de ses cheveux mouillés à l'inversion de l'érotisme sadique sur la nature dans l'image du « fouet de pluie » :

> Les doigts s'attardaient, se ployaient dans les touffes souples, la tête renversée faisait de la gorge une averse pâle, tordait doucement les seins comme autour du manche d'un poignard. Elle ressemblait au tremblement qu'on voit à l'air au-dessus d'une flamme chaude. Pour la première fois, Vanessa s'était faite chair. Elle surgissait du reflux de mes rêveries fiévreuses, ferme et élastique comme une grève, faite pour la plante et la paume, une douce terre ameublie sous le fouet de pluie de sa chevelure[1308].

Au contraire, sur le plan de la poétique, la métaphore cerne la béance du désir, dans la circularité et la pléthore de signes qu'elle impose à la lecture, tout comme le stéréotype érotique cerne l'ellipse de la scène sexuelle. On touche au rapport de l'auteur à son lecteur et à la frustration : il y a bien béance métaphorique, trou, et c'est justement au creux de cette cavité qu'est la place de l'œil — du personnage, quand la béance du désir est mise en abyme dans la texte, du lecteur sur le plan métalittéraire — par conséquent renvoyé au vide, encore une fois. « Le processus de centrement sur la béance du texte/ sexe se réfléchit à l'infini dans ces pages, laissant l'écriture se tendre à elle-même ses propres miroirs[1309] », au point parfois de brouiller le regard.

c. Aveuglement et cécité.

Le motif de l'aveuglement et de la cécité est particulièrement présent dans *Le Rivages des Syrtes* : Elizabeth Cardonne-Arlyck situe une part de la négativité érotique dans la pulsion scopique et plus particulièrement dans sa nature paradoxale de « regard aveugle », expression dont elle souligne la récurrence[1310]. Ce point de cécité est souvent associé au noir, à rattacher à

[1305] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *ibid*., p. 58.
[1306] Difficile de ne pas penser aussi à la « symecope » du narrateur proustien dans les intermittences du cœur au moment où il prend conscience de la mort de sa grand-mère, Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe, A la recherche du temps perdu*, p. 175. D'ailleurs Jean-Pierre Richard définit la poétique gracquienne comme « appel d'une jouissance/mort », dans *Microlectures*, « A tombeau ouvert », *op.cit*., p. 280.
[1307] Ce passage est analysé par E. Cardonne-Arlyck *Désir, figure, fiction. Le domaine des marges de Julien Gracq*, p. 47-48.
[1308] *Le Rivage des Syrtes*, p. 140-141.
[1309] Isabelle Husson Casta, « Ecriture et connaissance. Signes du féminin dans Un Balcon en forêt », *Julien Gracq 1 : « Une écriture en abyme »*, *op. cit*., p. 53.
[1310] Elisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le domaine des marges de Julien Gracq* ; p. 22, note 29. *Le Rivage des Syrtes*, pp. 18, 31, 122, 213, 263, 269, 278.

« l'infracassable noyau » de nuit de la féminité et du désir chez Breton. Cette écriture de la lumière et de l'obscurité apparaît dans différentes occurrences de la métaphore de la méduse, par exemple quand Aldo, en posture de voyeur, rencontre le regard de la jeune femme assimilée à la figure de Méduse lors de la fête de Vanessa dans une salle dévolue aux couple[1311] ou encore dans le portrait de Piero Aldobrandi. « Les éléments dissociés du « soleil trop vif[1312] » et du « point noir », du regardé et du regardant, sont joints en une figure qui abolit la distinction de l'objet et du sujet : « Mes yeux se rivaient à ce visage, jailli du collet tranchant de la cuirasse dans une phosphorescence d'hydre neuve et de tête coupée, pareil à l'ostension aveuglante d'un soleil noir[1313] ». Par ailleurs, elle met en valeur une perte de sens dans ce passage : « 'éteinte' ne marche pas : pour que l'angoisse du possible agisse (fasse la nuit), il faut qu'elle soit active –allumée, non éteinte. L'adjectif abolit la figure qu'il devrait compléter. Certainement, il y a eu effet d'anticipation et de redondance : « éteinte » prévient « nuit ». Mais il est curieux que cette sorte de lapsus arrive dans cette même figure du point (et du moment) aveugle où se repère, au long du récit, un travail particulièrement dense et hasardeux, du sens[1314] ». D'autres zones de non-sens dans le texte, qu'elle localise « au resserrement de la figure » et que Jean-François Lyotard définit comme « espace vacant ouvert par le désir », « ce qui est proprement différence, événement, inquiétante étrangeté, principe de jouissance ».

Il semble nécessaire de « passer à côté » pour que l'écriture du désir s'accomplisse[1315], l'écriture érotique est donc une écriture du presque[1316], l'écart se situant dans le « comme » liant et déliant tout à la fois comparant et comparé. « La métaphore peut bien accomplir le désir à fleur de texte », car elle écrit le mouvement de l'impossible coïncidence[1317].

2. A perte de vue ?

a. L'érotisme louche de « La Route ».

Dans « La Route », l'érotisme provient d'un regard louche[1318] des hommes sur les femmes dont est représentatif celui du héros narrateur, ne serait-ce que dans la mesure où il

[1311] *Le Rivage des Syrtes*, p. 88-89.
[1312] *Ibid.*
[1313] *Ibid.*, p. 108.
[1314] E. Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le domaine des marges de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 24.
[1315] E. Cardonne-Arlyck, *ibid*., p. 63 : « Dans la Presqu'île, l'insistance est sur le déphasement, la nécessité de « passer à côté », pour atteindre (en manquant), de déplacer pour écrire ».
[1316] TLF : « Adverbe de quantité qui signifie qu'une prédication n'atteint pas le degré où elle serait pleinement appropriée, mais qu'elle s'en approche de si près qu'elle en est comme équivalente ».
[1317] E. Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le domaine des marges de Julien Gracq, op.cit.*, p. 66.
[1318] Dans *L'Enchanteur réticent*, Michel Murat parle de « strabisme » entre un regard « analytique et intellectuel » et un « regard géographique » et explique ainsi l'anthropomorphisme du paysage et son érotisation, p.14. « Et de fait les paysages « tout entiers lisibles » - par excellence ceux des massifs hercyniens, de la Bretagne à l'Ardenne ou à l'Aubrac- suscitent chez Gracq une émotion à la fois érotique, esthétique et presque morale devant le corps de la terre qui se dénude, et dévoile « une beauté presque géodésique » », p. 15-16.

s'agit d'un regard rétrospectif : il se retourne sur une expérience passée, maintenant qu'a cessé l'aventure. Le regard porté sur les femmes est à la fois lointain et proche. Elles ne sont que des « silhouettes noires, loin devant nous sur le chemin[1319] ». Il les rencontre « parfois ». Pourtant, le narrateur ressent leur grande sensualité comme s'il les voyait de très près : « elles se tenaient par le doigt », « elles mordillaient » ; il remarque la valeur érotique de leur coiffure (« tête nue ») ; il ressent le poids de leur « lourde crinière », leur « chaleur », les odeurs … Par ailleurs, il les voit à la fois de dos et de face. Alors qu'elles sont « loin devant [lui] sur le chemin », il discerne un détail auquel il ne peut avoir accès que de face (« elles mordillaient une branche fleurie[1320] »). Cette « loucherie » s'étend à la route et au paysage, contamine la nature, qui est aussi vue par ce même regard désirant. Les « appels de coucous » peuvent faire échos au désir des hommes ; « le chemin plein de fondrières et d'eaux neuves », peut révéler comme une forme de regard oblique, le trouble érotique attribuant au décor les qualités des personnages féminins : les « bouches » évoquées dans la même phrase[1321] transmettant leur humidité à la nature.

Ce regard louche se charge de trouble au contact de la nature qui le répercute, et c'est l'impression de confusion et de brouillage qui prédomine[1322]. Paysage et visage se confondent ; dans l'échange qui s'instaure, le paysage fait écho au regard et réciproquement : l'image du cerne appliqué au chemin a une conséquence directe sur les caractéristiques du regard porté sur lui— elle le ferme et en renforce l'impressionnisme :

> Quand il se découvrait au loin, du haut d'une colline, il se disposait par grandes taches au bord effrangés qui s'amincissaient et se fondaient au bord de l'horizon en strates confuses, finalement *mêlées dans un cerne plus foncé qui fermait le regard* : taches plus sombres des forêts, plus claires des plaines d'herbes, gris fumé et tremblé de vapeur des marais […][1323]

L'image, reprise deux pages plus loin[1324], renforce cette impression de brouillage suscité par le retour à la sauvagerie en induisant l'idée de réciprocité de la pulsion scopique entre même et autre. Un jeu complexe de regards s'instaure : celui qui regarde est aussi regardé et il regarde ce/ceux qui le regarde(nt) : le regard de travers en excitant le désir, en s'associant à la transgression d'un interdit, à l'instar de celui qui louche à force de s'approcher de ce qu'il

---

[1319] « La Route », p. 26.
[1320] *Ibid.*, p. 27.
[1321] « mais c'étaient ces bouches seules tout à coup sur le chemin plein de fondrières et d'eaux neuves qui nous apprenaient que la terre fleurissait », *ibid.*, p. 27.
[1322] « Des pays qu'elle traversait, il me reste une image flottante, pareille à celle que pourrait laisser, […] le souvenir par exemple d'un ciel sans nuages, avec ses masses confuses et brouillées, sa dérive lente au fil des heures, la montée de signes de ses ombres d'orage, et cette manière rapide qu'il a de virer tout entier du clair au sombre », *ibid.*, p. 17.
[1323] *Ibid.* Nous soulignons.
[1324] « tout un cerne ondulant de plantes sauvages, piqué de bouillons blancs et de coquelicots » (à rapprocher peut-être d'Apollinaire, « Les Colchiques », *Alcools*, et de la femme-poison).

regarde, louche de voir ce qu'il ne devrait pas voir. La pulsion scopique établit un rapport avec le dehors, nécessairement autre, tant dans sa dimension inquiétante qu'attirante.

b. L'orage.

Voilà comment la description d'un orage « secrète », c'est-à-dire enfouit dans le secret du texte et le sécrète tout à la fois, celle d'un orgasme féminin[1325]. Dans une sorte de mise en abyme, le personnage d'Albert est placé en position d'observateur du paysage dans la phrase qui ouvre la description, incitant le véritable lecteur à faire de même, à adopter tout à la fois une posture élevée — « il se hâta de monter sur la terrasse » — et alertée — « un bruit semblable à celui des grains de plomb heurtant les vitraux épais lui fit lever la tête » —. L'effet de clôture du texte ne fait que renforcer l'incitation à la lecture symbolique du passage, en ce que cette contemplation ouvre le personnage à « de sombres pressentiments », éclairant la suite du texte d'une ombre tragique tout autant qu'érotique : cet orgasme féminin supposé désignant Heide, incarnation de la féminité mais aussi médiatrice mystique, comme enjeu entre Albert et Herminien. D'autre part, les signes de l'érotisation sont bien présents et annoncent, en leur faisant écho, l'épisode de la « *mala noche* »[1326] dans l'esprit du lecteur herméneute, c'est-à-dire du relecteur, que « l'altération soudaine du paysage » concerne à la fois le déchaînement de l'orage mais aussi sa dimension symbolique. A la montée de l'orage[1327], l'œil et l'oreille et la mémoire du lecteur perçoivent le surgissement du sexuel : les mêmes signes annonciateurs sont présents et dessinent les contours d'un espace fantasmatique : le bruit sur les vitres, image de l'inconscient[1328], la métaphore de la flagellation, le vent fou, le plomb[1329].

Finalement, « peut-être en effet *s'est-il passé* quelque chose » dans le passage et dans l'œil du lecteur, la focalisation interne du point de vue d'Albert permettant le glissement de sens du plan intradiégétique — il *s'est passé* quelque chose pour le personnage — au plan métadiscursif — il *s'est passé* parallèlement quelque chose pour l'auteur et le lecteur ; l'emploi de l'italique témoigne de la profondeur interprétative ouverte dans le texte, de sa possible

---

[1325] Didier Anzieu, « Julien Gracq. Les figures de la position dépressive et le procès de la symbolisation », *Etudes philosophiques* n°3, 1971, p. 302 : « Par exemple, l'orage, contemplé du haut de la terrasse du château d'Argol, fait frissonner, gémir et se tordre la forêt comme un orgasme féminin ».

[1326] *Au Château d'Argol* paraît en 1938 ; « Le Roi Cophetua », écrit en 1968, paraît en 1970.

[1327] « j'écoutais l'orage des futaies qui se reformait après l'accalmie, reprenait souffle pour la mauvaise nuit », « Le Roi Cophetua », p. 214.

[1328] « Le Roi Cophetua », p. 213, « on eût dit qu'il n'y avait plus rien entre moi et cette percussion lourde qui heurtait à la porte ».

[1329] « un bruit (…) heurtant les vitraux épais » (*Au Château d'Argol*, p. 33)/« le roulement de la canonnade tambourinait aux vitres avec les coups les plus lourds » (« Le Roi Cophetua », p. 213) ; « la pluie les fouettait avec violence » (*Au Château d'Argol*, p. 33)/ « « silhouette troussée et flagellée » (« Le Roi Cophetua », p. 215) ; « mais le vent surtout, le vent remplissait l'espace du déchaînement de son poids épouvantable » (*Au Château d'Argol*, p. 33)/ « vent fou », « vent brutal » (« Le Roi Cophetua », p. 215) ; « un bruit semblable à celui des grains de plomb » (*Au Château d'Argol*, p. 33)/ « sur le fond opaque, couleur de mine de plomb » (« Le Roi Cophetua », p. 214).

ouverture à l'altération du sens. La description s'est ouverte à « quelque tentation pire » par la descryption[1330] du lecteur : le quelque chose non nommé a pu s'anamorphoser dans le profil figuratif du texte. Et la narration invite à la relecture du texte à la recherche du « centre » du malaise, « du centre de cette anxiété dont tout l'après-midi il a revêtu un paysage qui, sans doute, le mérite à bien des égards[1331] ».

> L'orage se déchaînait sur Storrvan. De lourds nuages gris aux bords déchiquetés accouraient de l'ouest avec vitesse, frôlant presque la tour qu'ils enveloppaient par moments des écharpes vertigineuses d'une brume blanchâtre. Mais le vent surtout, le vent remplissait l'espace du déchaînement de son poids épouvantable. La nuit était presque entièrement tombée. 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. L'ouragan tordait follement cette crinière grise ! Il en venait un bruissement immense ; les troncs tout à l'heure cachés sous un moutonnement de verdure, étaient dénudés par les secousses du vent ; on voyait leurs membres fragiles et gris tendus par l'effort comme un lacis de cordages. Et ils succombaient, succombaient, — un crachement sec préludait à la chute, et puis mille craquements s'entendaient d'un coup, une cascade de sons retentissants que couvrait le hurlement de la tempête, et les géants s'engloutissaient. Alors l'averse déchaîna les fraîcheurs glaciales de son déluge comme la volée brutale d'une poignée de cailloux, et la forêt répondit de tout le rebondissement métallique de ses feuilles. Les rocs nus billèrent comme des dangereuses cuirasses, la gloire liquide et jaunâtre d'un brouillard humide couronna un instant la tête de chaque arbre de la forêt — un 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 de l'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, — puis s'éteignit, et la nuit tomba comme un coup de hache.[1332]

A première lecture, le passage évoque bien un orage nocturne et semble par là conforme à l'atmosphère de Romantisme noir[1333] instaurée depuis le début du roman. Le lexique météorologique s'y déploie, associé à celui des éléments naturels : nuages, vent, brumes, ouragan perturbent l'atmosphère et exercent leur souffle puissant sur la forêt, désignée d'abord comme la « masse des arbres gris », les « troncs », le « moutonnement de verdure » dans une dominante descriptive. Mais simultanément, le paysage est envahi d'une forme de touche, entre douceur et violence ; la narration s'introduit dans le tableau, l'anime par de nombreuses formes verbales : le désir se dit en termes de poids, de frôlement, de modifications physiques mais

---

[1330] Certains détails incitent à la lecture symbolique, comme le fait qu'il y ait vraiment un homme endormi dans le corridor (corps y dort) … « Au détour d'un corridor, son pied heurte un homme endormi : c'est le serviteur qui l'a accueilli et qui dort, couché en long sur les dalles, dans la pose d'un animal surpris par une écœurante fatigue — et il tressaille involontairement », *Au Château d'Argol*, p. 35.
[1331] *Ibid*.
[1332] *Au Château d'Argol*, p. 33-34.
[1333] On peut penser aux *Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand, partie I, livre III chapitre 11.

surtout de dynamique et de vitesse. Très vite, surgit, à peine voilée, la pénétration dans des images diverses, comme éclatées, fragmentées. Gracq écrit l'idée plus que la chose. Le paysage se féminise par la comparaison avec la chevelure, le motif de la dénudation. Le texte mime surtout par sa montée en puissance le fantasme orgasmique : les phrases s'allongent d'hyperbates, de cadences majeures, de tirets : « Les répétitions et hyperboles font monter l'excitation de la langue ; les verbes font affleurer la violence ; les sons — allitérations en [k]– accompagnent l'intensification de la description : « Et ils succombaient, ils succombaient, — un craquement sec préludait à la chute, et puis mille craquements s'entendaient d'un coup, une cascade de sons retentissants que couvrait le hurlement de la tempête, et les géants s'engloutissaient ». Le sens cède sous le son. A l'acmé, une liquidité sauvage suspend la phrase, la faisant se déployer comme en extase[1334] dans l'espace clos des tirets, puis soudainement et brutalement retomber dans un décasyllabe.

Le lecteur se trouve confronté au malaise, comme pris au texte et à son insaisissable, dans un effet de miroir avec le personnage : « Il 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 ». Les ressorts sont bandés : « Je viendrai à Argol vendredi. Heide viendra avec moi — Herminien[1335] ». La dramatisation est passée paradoxalement par la description : dans le profil du texte sexe et mort sont mêlés. Comme un éclair, Albert ressent avec tous ses sens l'orage tombant sur la forêt comme une expérience d'orgasme féminin. Le texte gracquien inverse le rapport entre comparé et comparant dans une tension dialectique qui brouille leur rapport hiérarchique. C'est l'écriture du rapport qui fait exister la possibilité d'une jouissance dans le corps du texte.

c. Les moyens de l'indécidable.

La paradoxale présence-absence de la femme désirée immanquablement sème le trouble –matérialisé par l'hendiadyn dans la phrase – au point de contaminer le paysage : « Le sentiment nu de sa présence l'étourdit un moment si fort qu'il lui sembla que malgré le ciel de nuages la voiture roulait dans le soleil[1336] ». De même, la féminité est souvent érotisée par l'ambiguïté avec le masculin ou l'animalité : c'est le cas des femmes de « La Route ». Dans

[1334] Extase (TLF) : État particulier dans lequel une personne, se trouvant comme transportée hors d'elle-même, est soustraite aux modalités du monde sensible en découvrant par une sorte d'illumination certaines révélations du monde intelligible, ou en participant à l'expérience d'une identification, d'une union avec une réalité transcendante, essentielle. Sentiment intense et ineffable paraissant correspondre à une joie indicible teintée d'angoisse, qui fige le sujet dans une immobilité presque complète.
[1335] *Au Château d'Argol*, p. 35.
[1336] *La Presqu'île*, p. 58.

« Le Roi Cophetua », le charme de la démarche féminine tient à une sorte de point sublime qui se déploie dans une poétique de la pointe, de la suspension :

> Le mouvement de la silhouette que j'avais devant moi – l'un de ses pieds touchant le sol à peine par sa pointe – avait quelque chose à la fois de vif et d'indéfinissablement suspendu, comme si un instantané l'avait surprise : devant mon hésitation, une acuité soudaine, plutôt qu'un sourire, se fixa un instant dans les prunelles, comme si les avait effleurée une fine pointe[1337].

La beauté des femmes de La Route et ce qui suscite en elles le désir du narrateur relèvent de la contradiction qu'il perçoit entre le serré et le lâche, le culturel et le naturel, la contention que les vêtements exercent sur leur nature : « presque toutes portaient les épaisses bottes plissées sur la cheville ; les braies lacées, le petit poignard et le corselet de cuir qui les enserraient rudement de la taille aux poignets ; mais elles allaient tête nue et les cheveux libres, une lourde crinière chaude qui leur tombaient jusqu'aux reins …[1338] »

L'omniprésence de l'isotopie érotique tout autant que sa vaporisation, son éclatement dans le corps du texte, rend l'érotique gracquienne à la fois intangible et obsédante. Telle un mirage, l'incessante redistribution isotopique dans le champ de force de la métaphore renvoie le discours érotique au pouvoir métamorphique de la langue. C'est par sa participation à l'incessante réfraction du texte que l'isotopie érotique tourne avec d'autres autour d'une Chose qui les dépasse. Lexiques cosmologique, épique, ou même poétique lui sont liés : elle en est une sorte d'altération[1339], un biais pour approcher l'autre, souvent en tant qu'impossible. Il n'est pas anodin que dans *Le Rivage des Syrtes*, ce soit le Farghestan[1340] qui polarise tout le système métaphorique.

D'autres zones d'indécidable[1341] s'ouvrent dans le texte, que Jean-François Lyotard[1342] définit comme « espace vacant ouvert par le désir », « ce qui est proprement différence, événement, inquiétante étrangeté, principe de jouissance ». Même la figuration, qui crée du lien, est minée par la béance, que le texte gracquien ne cesse de thématiser : l'absence de coïncidence, les à-côtés, les aléas. Dans une dialectique du « presque », la métaphore accomplit

---

[1337] *Le Roi Cophetua*, p. 197.

[1338] « La Route », p. 27.

[1339] Michel Guiomar avait choisi le motif du masque dans l'un de ses articles, « Images et masques du Désir dans l'œuvre de Julien Gracq », *Cahiers de l'Herne*, n°20, *art.cit.*, p. 391-420.

[1340] Michel Murat analyse le champ périphrastique du Farghestan, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq. Etude de style.* Vol. 1 : *Le Roman des noms propres*, p. 111-131.

[1341] « Est poésie tout ce qui met un instant entre parenthèses le monde de contradictions qui nous enferme, crée un état d'absence violente (c'est-à-dire de profonde présence à autre chose) (…) Est poésie, en définitive, pour les surréalistes tout moyen, quel qu'il soit, de s'introduire par effraction, ne fût-ce qu'une seconde, dans l'état de surréalité… », Julien Gracq, « Le surréalisme et la littérature contemporaine », *Appendices, O.C. I*, p. 1020.

[1342] E Cardonne-Arlyck, *La métaphore raconte*, *op.cit.*, note 20, p. 86-87.

ce que le texte ne raconte pas et en même temps elle exprime la béance qui est à son origine. « La célébration métaphorique devient alors l'indice d'une séparation essentielle du masculin et du féminin que le langage ne peut rassembler[1343] ». « Aucun possible n'est anéanti[1344] » dans le roman ; tout fait signe, à perte de vue.

3. Métamorphose de l'écriture du Désir : les yeux grands ouverts[1345].

Insaisissable, l'érotisme implique, on l'a vu, une dialectique entre pulsion de vie et pulsion de mort comme une sorte de Janus. Il n'y a qu'en adoptant un regard détourné ou plutôt retourné, inspiré de celui d'Orphée[1346], qu'on peut voir la mort dans le sexe et son lien avec la féminité, que l'on peut approcher d'une vision sinon juste, du moins rendue cohérente — même provisoirement — par la focale textuelle. C'est d'ailleurs très certainement ce que voit le héros du « Roi Cophetua » contemplant le sommeil de « la gisante énigmatique[1347] » et qui attise en lui la « hâte panique » avec laquelle il quitte le domaine de La Fougeraie le « Jour des Morts[1348] ». Ce que lui a signifié sa nuit d'amour avec la femme anonyme, c'est la proximité, peut-être même la réversibilité, entre sexualité et mort, entre l'écriture fictionnelle et la mort[1349]. Le lit de Mona, qui reçoit Grange pour son dernier sommeil s'épaissit d'avoir accueilli leurs étreintes ; le texte aussi. Les yeux bien ouverts sur la prairie d'asphodèles que Grange est en train de rejoindre, le lecteur peut lire le mystérieux mouvement de Mona dans les bras de son amant : « puis elle poussait de nouveau contre la sienne sa bouche têtue, et elle retournait à sa prairie[1350] ». Autre expérience d'anamorphose : initié comme Christel à cette érotique de la mort qu'incarne Allan, le lecteur peut recentrer dans la perspective le personnage d'Irène, dont la sexualité s'avère véritable « puissance de conjuration[1351] » du magnétisme d'Allan.

L'érotisme se déploie aussi à perte de vue. C'est ainsi par exemple que la femme gracquienne est « moins un personnage qu'une tentation continue[1352] », tension entre

---

[1343] Olivier Penot-Lacassagne, « Julien Gracq. L'impossible féminin », *Revue Mélusine* n°23. *Dedans-dehors*, 2003, p. 174.
[1344] *En lisant en écrivant, O.C. II*, p.638.
[1345] « […] il devinerait ses yeux grands ouverts, nus et tendus comme ceux d'un lapin qu'on soulève par les oreilles », « La Presqu'île », p. 123. L'expression métaphorise l'attente et la tension sexuelles d'Irmgard, allongée sur le lit.
[1346] « Orphée s'enfuit dès qu'il aperçut le visage rongé par les vers d'Eurydice aux enfers. Les vers tombaient de ses yeux vides. Les vers tombaient de ses narines. Les vers tombaient de sa bouche entrouverte », Pascal Quignard, *Mourir de penser, op.cit.*, p. 137-138.
[1347] « Le Roi Cophetua », p. 247.
[1348] *Ibid*., p. 250-251.
[1349] Marie-Sophie Armstrong a démontré l'omniprésence des signes du renoncement à l'écriture et de la frigidité scripturale dans cette dernière fiction, écrite comme un adieu, « *Le Roi Cophetua* : les adieux de Julien Gracq à l'écriture fictionnelle », *Australian Journal of French Studies*, 32 (1), janvier-avril 1995, p. 77-92.
[1350] *Un Balcon en forêt*, p. 67.
[1351] *Un beau Ténébreux*, p. 80.
[1352] Formule d'André Breton cité par Olivier Penot-Lacassagne, « Julien Gracq. L'impossible féminin », *Mélusine* n°XXIII, *Dedans-dehors*, p. 165.

construction en motifs serrés et abolition de toute signifiance par la pléthore métaphorique dont elle est l'objet : le déplacement de sens exhibe en même temps que sa richesse son intrinsèque émiettement, éparpillement insaisissable[1353]. Cette évanescence concerne d'abord le domaine du féminin. Hormis Irène, les personnages féminins partagent tous une forme d'évanescence et de déréalisation : les femmes de la Route n'existent plus depuis bien longtemps au moment du récit, et ne sont que des émanations transparentes de la route, comme une espèce de mirages flottant au-dessus du tracé. Le symbolisme d'*Au Château d'Argol* fait de Heide une femme si idéalisée qu'elle en perd sa substance et devient fantomatique ; Vanessa est nommément é-vanescente[1354]; quant à la servante-maîtresse, difficile de faire plus effacé que ce personnage sans nom, et à la consistance de flamme et d'ombre, dans une parenthèse temporelle un peu mystique. Ou peut-être, à faire de la femme une absente, comme Irmgard. Cette présence-absence des femmes gracquiennes n'empêche pas, bien au contraire, l'impression de leur omniprésence ; car elles sont comme nimbées de motifs féminins : route, terre, vie sauvage, mais aussi ville ou encore image de la grossesse. Genre d'autant plus insaisissable qu'il est décliné dans toutes les strates du texte au point de le troubler, le féminin innerve l'œuvre et l'érotise, sans se réduire aux personnages. Vanessa irradie en même temps qu'elle concentre les signes d'une féminité érotisée[1355] dans une réciprocité saisissante : l'onomastique la met en lien avec Vezzano, Selvaggi et Maremma, comme le centre inconscient de ces toponymes qui font d'elle une sorte de divinité insulaire et vénusienne. La rose, que le tableau représentant Piero Aldobrandi pendant la prise de Rhages instaure Vanessa à la fois comme emblème d'Orsenna et attribut sexualisant, érotise aussi les rapports des deux villes, incestueuses tout autant que Vanessa et son aïeul.

C. Rencontrer l'Autre.

> Les personnages de ce roman sont mieux qu'aucun pris dans le mirage de l'Autre, c'est-à-dire de la métaphore[1356].

L'érotique donc est chez Gracq davantage une façon d'envisager le texte, la textualité et le rapport à l'Autre qu'un sujet de fiction à proprement parler. Le déplacement poétique et métaphorique implique une sensualité essentiellement visuelle et une touche à distance. La métaphore implique une non interaction du même et de l'autre, plutôt une coexistence. Et

---

[1353] « La célébration métaphorique devient alors l'indice d'une séparation essentielle du masculin et du féminin que le langage ne peut rassembler », Olivier Penot-Lacassagne, *ibid*., p. 174.
[1354] Comme n'a pas manqué de le faire remarquer Michel Guiomar, qui fait le rapprochement entre Vanessa et le papillon nommé « vanesse ».
[1355] Michel Murat étudie les relations internes au réseau onomastiques et plus particulièrement le champ paragrammatique du nom de Vanessa, *Etude de style I. Le roman des noms propres, op.cit.,* p. 14-15 ; 29-33.
[1356] Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq, op.cit.,* p. 83.

puisque le dehors dit aussi le dedans, l'Autre est objectivé pour que soit levée l'angoisse qu'il suscite. L'écriture gracquienne est celle d'une non-présence de l'Autre.

1. Voyeurisme : le sexe sans la rencontre.

Dans les fictions gracquiennes, l'Autre n'a d'existence que subjective : il est perçu par le personnage, qu'il soit narrateur, ou non, le point de vue lui étant délégué. Or, le regard, s'il touche, s'il constitue à un rapport sensuel à l'autre, n'en est pas pour autant un échange[1357] ; d'ailleurs, la plupart des regards dans la fiction gracquienne sont unilatéraux, regards de voyeurs ou regards évités.

> La seule issue du conflit que pose le besoin, malgré tout, de l'Autre, et l'impossibilité d'interaction est l'unidirectionnalité du regard du voyeur qui l'autorise à voir parce qu'il est pas vu, parce qu'il ne risque pas de perdre la face dans le face-à-face avec l'Autre[1358].

Il y a malgré tout des exceptions, qui confirment l'altérité angoissante des femmes, dont le fait qu'elles disposent « de ce coup d'œil particulier » à leur sexe, qui consiste à voir en étant vues, mais sans montrer qu'on voit, « où l'image vient se former sur la frange extrême de la rétine, (*the tail of the eye*), et qui leur permet de percevoir vaguement sans se retourner un suiveur dont elles entendent le pas derrière elles dans la rue[1359] ». Le regard « les yeux dans les yeux », comme celui échangé par Aldo et la femme anonyme de la fête, ouvre à une rencontre véritable, et même à un équivalent du rapport sexuel. Là, l'angoisse est telle qu'elle pétrifie le personnage. La réciprocité du regard crée le malaise : gêne et inquiétude des personnages masculins de la Route, objets de « regards » « des fenêtres veuves qui [les] suivaient sous le couvert de leurs orbites charbonneuses ». Systématiquement, la « sauvagerie », valeur naturelle et féminine, est accompagnée d'angoisse : elle est ce contre quoi il faut lutter, se défendre[1360].

Inquiétant, l'autre est essentiellement considéré comme un rebut[1361] et relégué à la marge. La « petite moraine d'hommes[1362] » de « La Route » est considérée comme « un dépôt

---

[1357] « percevoir une personne n'est pas en soi un fait d'interaction », rappelle Mar Garcia en référence à la l'anthropologie sociale, « L'autre comme rebut : l'Imaginaire gracquien du déchet », *Compar(a)ison : International Journal of Comparative Literature*, 1-2, 2000.

[1358] Mar Garcia, *op. cit.*, p. 200. Pour cette raison- même, on a considéré que le regard masculin porté sur la femme endormie constituait une sorte de rapport sexuel levé d'angoisse : ni toucher, ni réciprocité dans u rapport pourtant relevant de la possession physique, la femme « ouverte en deux par le sommeil », « Le Roi Cophetua », p. 248.

[1359] *Lettrines, O.C. II*, p. 153.

[1360] L'impression imprègne les pages de « La Route » tout particulièrement et plus largement *Les Terres du couchan*t, dont le fragment est issu.

[1361] Mar Garcia, « l'Autre comme rebut. L'imaginaire gracquien du déchet », Compar(a)ison 1-2, 2000, *art.cit.*, p.193-202.

[1362] L'expression est aussi employée pour désigner les tombes dressées le long de la route, et dont le terme « moraine » dénote le déchet (définition du Robert : « accumulation de débris entraînés, puis abandonnés par les glaciers »).

humain très mélangé[1363] », « comme des plantes folles[1364] ». Cette répulsion et angoisse de l'autre semblent être le revers de l'attraction du féminin[1365].

Différentes modalités sont mises en œuvre pour mettre à distance l'autre, qui représente un danger, un risque.

a. L'altérité menaçante ou l'impossible de la rencontre.

C'est un fait, l'Autre disparaît progressivement de l'œuvre gracquienne, et ce mouvement excède le cadre seul de la fiction : « l'évacuation d'Autrui » concerne aussi le domaine de la non-fiction et des œuvres autographiques[1366]. Cette élimination progressive s'explique par le rapport à l'Autre à l'œuvre chez Gracq : véritable danger pour le Moi, il porte tout l'impossible de la rencontre ; la disparition de l'événement est par conséquent un autre corollaire. Dans ces œuvres qui conduisent d'une manière ou d'une autre à la guerre ou à la mort, la rencontre est chargée d'angoisse car elle « peut s'identifier à l'ordre symbolique (selon la terminologie de Lacan) […] La réalisation de la rencontre achèverait de fermer la boucle signifiante, mettant le personnage en demeure de répondre à l'inconnu qu'il redoute tant : 'J'ai peur, se dit-il. Non pas peur qu'elle ne soit pas là ! Peur de rejoindre' (« La Presqu'île », p. 482)[1367] ».

Le personnage est donc partagé entre tension vers cette rencontre impossible mais désirée, et répulsion angoissée. L'Autre, même s'il est terrible, persécuteur même[1368], est recherché : qu'il puisse manquer est source d'angoisse, car il a pour fonction de soutenir le désir, qu'il soit mortifère ou érotique. Dans *Le Rivage des Syrtes*, il est tellement désiré qu'il suscite la transgression : le Farghestan, c'est le territoire de l'autre. Il soutient aussi le désir érotique ; même absentes, comme Irmgard ou même de façon intermittente, la femme anonyme de La Fougeraie, les femmes sont l'horizon présent-absent sans quoi tout s'effondre, en particulier la temporalité et la vie, d'une certaine manière. Elles bouchent le vide du réel, innommable et impossible[1369], érotisant le rapport à la mort – Chose.

[1363] « La Route », p. 21-22.
[1364] *Ibid*., p. 26.
[1365] Roger Dadoun, « L'analité se manifeste sous la forme de la peur, souvent marquée par la destruction et le déchet », *L'Érotisme, op.cit*., p. 156.
[1366]Je reprends le terme de Bernard Vouilloux pour désigner l'autobiographie gracquienne en tant qu'elle est « refusée », « évitée » par Gracq, *Julien Gracq autographe*, Paris, Corti, 1989, p. 9.
[1367] Llewellyn Brown, « L'objet de l'écriture dans *Un Balcon en forêt* et « La Presqu'île » », *Julien Gracq 7, op.cit*., p. 147.
[1368] Je reprends là les adjectifs proposés par Llewellyn Brown dans son article cité *supra*. Cette représentation de l'Autre implique un sentiment de culpabilité pour le personnage : « on va être puni », pense Grange après avoir fait exploser une voiture alors qu'il agit dans un cadre militaire (*Un Balcon en forêt*, p. 126) ; Simon se reproche ses « écarts de conduite » ou de précéder Irmgard dans son plaisir ; dans « La Route », les fenêtres deviennent des yeux d'autant plus inquiétants qu'ils ne sont pas vraiment visibles, plutôt imaginés.
[1369] « Il essaya de penser à Irmgard, mais aucune image dans son esprit ne se formait plus ; il ne restait qu'une sensation de panique […]. Il se sentait tomber comme un plongeur en chute libre, les muscles de la poitrine

b. L'évacuation du conflit.

Une évolution se dessine des premières fictions à l'écriture fragmentaire, que l'on peut expliquer par un constat métalittéraire[1370] : si l'Autre est source de conflit[1371] dans les premières fictions gracquiennes, il existe une corrélation entre son évacuation des limites de la fiction dans les récits de *La Presqu'île* et le fait que Gracq se tourne simultanément vers l'écriture fragmentaire[1372] qui a donné lieu aux recueils de non-fiction. Au fil des fictions, des stratégies de contournement du conflit par évacuation de l'autre sont mises en œuvre. Non seulement « l'adéquation formelle (…) du fragment à l'entreprise de suppression de l'Autre et de la chaîne événementielle dans laquelle il est inséré permet au sujet gracquien de contourner le conflit », mais « c'est justement le contournement de l'Autre-obstacle qui va permettre au Moi de sortir indemne du récit[1373] ». Autrement dit, l'évolution formelle[1374] signifie que l'écriture a permis d'ouvrir une nouvelle route, une nouvelle possibilité pour un rapport à l'Autre levé d'angoisse.

Car la première modalité du rapport social est le conflit, au premier rang duquel se trouve la guerre. Reconnaître l'Autre, c'est risquer la destruction[1375] ou l'inaccomplissement du désir[1376], et les personnages féminins, on l'a vu, portent aussi leur part menaçante[1377] d'inquiétante étrangeté et leur rencontre se solde par leur mort, au moins fantasmée, ou par une

---

bloqués, les yeux fixes, la gorge sèche — regardant l'eau monter vers lui et durcir comme un mur », « La Presqu'île », p. 167.

[1370] Je suis le modèle de Mar Garcia, très éclairant, en ce qu'il propose une explication des adieux de Gracq à la fiction fondée sur l'observation du traitement de l'altérité et du temps (événement) dans l'œuvre, développé dans. « L'Autre comme rebut. L'imaginaire gracquien du déchet », COMPAR(A)ISON, p. 193-202.

[1371] « Gracq met en place un Autre hégélien dont l'*Annerkennung*, la reconnaissance, entraîne la destruction du sujet », *ibid.*, p. 196.

[1372] Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, D'un certain usage de la littérature*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 238 : « Disons que chez Gracq, la critique, c'est le roman poursuivi par d'autres moyens (ou inversement).

[1373] *Ibid.*, p. 196, note 12.

[1374] Il faut noter que, d'après Julien Gracq, l'abandon de la fiction au profit de l'écriture fragmentaire ne constitue pas un choix conscient ni une quelconque décision d'auteur, mais plutôt la pente naturelle de son écriture, qu'il n'explique que par une forme de fatalisme.

[1375] Patrick Marot parle à ce propos de « déliquescence de l'événementiel », de « déficience de l'événement », « Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne », *Julien Gracq 1 : « Une écriture en abyme »*, Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 145. Dans « La Route », le mode itératif domine et raconte un voyage sur la route qui mène du « Royaume » à « la Montagne », la ville fortifiée. L'événement, qui souvent érotise le temps fictionnel en se situant hors texte dans un au-delà de la diégèse, semble ici placé dans un en-deçà. L'événement, que Gracq assimile toujours à une « catastrophe » (la rencontre avec l'autre) est IMPOSSIBLE à raconter : il fige la narration et se raconte dans une représentation indirecte ou secondaire. Ici la route, « raconte » indirectement la « catastrophe » par sa nature de ruine, de « fossile » médiatisée par le souvenir plus ou moins effacé, mais pas par le récit. Cet impossible est tangible pour le lecteur par le regard médusé du narrateur rivé sur la route : la description prend le relais de l'impossible narration.

[1376] Mar Garcia explique ainsi l'issue violente de nombreuses fictions, « L'autre comme rebut : l'Imaginaire gracquien du déchet », *Compar(a)ison : International Journal of Comparative Literature*, 1-2 : viol et mort dans *Au Château d'Argol*, suicide dans *Un beau Ténébreux*, reprise de la guerre dans *Le Rivage des Syrtes*, probable mort de Grange dans un contexte armé dans *Un Balcon en forêt*. D'où la hantise de l'Histoire. On peut aussi penser aux personnages nommés Al/Hal, sur le phonème/morphème de l'altérité, porteurs d'une menace (Piero Aldo brandi, Hal dans *Les terres du couchant*).

[1377] Mona pique comme une guêpe, mord, vampirise ; la fille fouettée du *Rivage des Syrtes*, prédit, dans un rire, le retour de la guerre.

manifestation agressive à leur égard : avant l'apparition de Heide et du double viol, c'est celle de sa tombe qui surgit à travers les yeux d'Albert. La fille arrêtée par Belenza est abondamment fouettée, Mona est fantasmatiquement pendue, le désir de Simon est effleuré par des visions de décollation à la pensée de nuques féminines.

Si le conflit n'est pas ouvert, il peut aussi être larvé ou si ténu qu'il n'est perceptible que par la place accordée à l'Autre : les hommes, comme les femmes vivent en marge, sont considérés comme des rebuts, des émanations d'un espace qui les dépasse et les absorbe : Irmgard se meut dans le paysage « comme un bouchon dans l'écume[1378] », Mona incarne la forêt ; Vanessa peut aussi être considérée comme une marginale, émanation du jardin « dont elle est la reine ». Certes, elle vit dans une forme de retraite provocatrice dans son palais de Maremma et s'adonne à des activités peu communes et tendancieuses (promenades en bateau qui frôlent la frontière interdite) elle qui se met volontairement sous le patronage de son ancêtre, traître à sa patrie, Piero Aldobrandi. Elles ont parfois à peine un nom : Heide, Mona et Irmgard n'ont qu'un prénom, les femmes de « la Route » et du « Roi Cophetua » sont anonymes, comme certains personnages secondaires du *Rivage des Syrtes*, — fille fouettée, femme de la fête. L'anonymat des femmes et l'impossibilité de les individualiser participent de l'atténuation du féminin dans le texte gracquien : fondues dans un pluriel indéfini, les femmes anonymes sont considérées comme un ensemble, dont on peut généraliser à la fois les descriptions physique et comportementale[1379].

Car la rencontre sexuelle, on l'a vu, ne se fait pas chez Gracq : Heide, médiatrice et victime sacrificielle, n'est qu'un moyen de toucher au-delà, tout comme Vanessa, qui guide Aldo et lui permet d'advenir. Irmgard est l'absente jamais rejointe et la femme de La Fougeraie reste une énigme pour le héros y compris lors de leur nuit d'amour. Même Mona constitue davantage un reflet narcissique et gémellaire de Grange qu'une rencontre véritable.

> La seule issue du conflit que pose le besoin, malgré tout, de l'Autre et l'impossibilité d'interaction est l'unidirectionnalité du regard du voyeur qui l'autorise à voir parce qu'il n'est pas vu, parce qu'il ne risque pas de perdre la face dans le face-à-face avec l'Autre[1380].

Différentes modalités permettent donc d'évacuer l'Autre, féminin ou non, dans l'œuvre : la médiatisation, l'absence, la spatialisation.

[1378] « La Presqu'île », p. 179.
[1379] « presque jamais seules », « à cheval presque toujours », « presque toutes », « La Route »,p. 29.
[1380] Mar Garcia, « L'autre comme rebut : l'Imaginaire gracquien du déchet », *Compar(a)ison , art. cit.*, p. 200.

c. Mise à l'écart progressive de l'Autre : médiatisation et absence.

Ce déplacement physique des personnages correspond à un déplacement psychologique : aboutit à une régression de l'individu jusqu'à sa disparition complète. Le rapport érotique, quintessence du rapport à l'autre en ce qu'il implique le rapport et le risque de dissolution, est toujours médiatisé : si le personnage féminin est peu ou pas concerné par le rapport conflictuel, c'est souvent parce qu'elle médiatise le rapport au monde du personnage masculin. On l'a vu aussi, ce rapport érotique, qui cristallise l'Autre comme objet de désir mais aussi comme tiers-obstacle, ne peut exister que dans la « relation triangulaire sujet-médiateur-objet[1381] ».

« La Presqu'île » et « Le Roi Cophetua » proposent deux méthodes de « contournement de l'Autre-obstacle » et c'est pour cette raison que ces fictions contribuent à lever la menace de l'altérité. Dans « La Presqu'île », où le schéma actantiel est réduit à sa plus simple expression (deux actants, Irmgard et Simon), Irmgard est absente et son arrivée dans la diégèse paralyse Simon, incapable de vivre son désir au présent[1382]. Dans « Le Roi Cophetua », le départ précipité[1383] du narrateur-personnage signifie son refus d'occuper la place de Nueil. Gracq n'écrit donc pas l'intimité du rapport à l'autre (impossible) : l'autre n'est pas accessible pour Gracq, toujours plutôt considéré comme rebut du rapport au monde.

2. La spatialisation comme altération.

La métaphore ou plus largement le principe même de figuration, en rapprochant deux éléments sur le mode du « presque », est une modalité d'appréhension de l'altérité dans le tissu même de l'écriture : elle saisit donc l'altérité par l'altération du même en autre, de l'autre en même[1384]. C'est ce que vit Simon lorsque, contemplant les toits de chaume depuis la fenêtre de son auto, il songe à la nuque rase d'Irmgard : il saisit l'altérité du féminin (hétérité) par l'altération psychique du paysage. Cette altération est le principal procédé gracquien — la métaphore — pour écrire simultanément et en palimpseste le paysage et *autre chose*, principalement le fantasme du corps féminin ou du rapport sexuel. Assister à ce changement

[1381] Mar Garcia, *ibid..*, p. 196.
[1382] « Comment la rejoindre ? pensait-il désorienté » constitue la dernière phrase de l'œuvre.
[1383] « Je m'habillai dans une hâte panique, je dévalai l'escalier, et je m'engageai dans la cour. Dès que mon pas commença à faire crier le gravier, le bruit de vaisselle s'arrêta net, mais je ne me retournai pas. Je marchais vite, les dents serrées, le regard fixe abaissé devant moi sur le sable. Je refermai la grille derrière moi sans me retourner », « Le Roi Cophetua », p. 250.
[1384] E. Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction, op.cit.,* p. 14-15 : « La figure n'est pas répétée identique comme celle de la vache joviale de Benjamin Rabier, mais toujours incomplète, elle est à chaque fois déformée. La mise en abyme se sépare par-là radicalement de son modèle héraldique » ; « La métaphore le permet qui, mouvant et mêlant les plans, introduit entre les composantes de la description des glissements où la possibilité point 'd'une autre localité, une autre espèce, une autre scène' ». Citation de Lacan, *Tuché et automaton,, Le Séminaire,* livre XI, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Paris, Seuil, collection « Le Champ freudien », 1973, p. 55.

d'état d'une chose en une autre est source de jouissance parce que l'expérience abolit la frontière (moi/autre, connu/inconnu)[1385] ; la description érotise la « mortification » :

> Albert s'attarda là à feuilleter plus d'un curieux et ancien volume au fermoir de fer, mais un bruit semblable à celui des grains de plomb heurtant les vitraux épais lui fit lever la tête ; la pluie les fouettait alors avec violence, et, pressé de jouir de l'altération soudaine du paysage que promettaient les éléments, il se hâta de remonter sur la terrasse[1386].

Albert, ensuite frappé de « l'horrible violence de cette nature sauvage, si différente en un instant de ce qu'elle avait paru au premier regard[1387] », vit une expérience jubilatoire de l'impossible, une sorte de saisie du passage du même à l'autre, de leur rencontre. Cette altération du paysage est rendue visible, accessible au personnage sans trop d'angoisse parce qu'elle est *voilée*, dans les deux sens du terme : comme recouverte par un voile esthétique — un orage nocturne — et sublime — version cosmique, transcendante de l'altération— et légèrement déformée par son érotisation. Trois signes sont associés en ce sens : les grains de plomb qui cognent à la vitre renvoient à la *mala noche* dans « Le Roi Cophetua », tout comme le motif de l'orage et celui de la flagellation.

En effet, l'espace est une autre solution pour gommer l'altérité et lui conférer une existence amoindrie, atténuée et donc plus supportable[1388]. Il est le support de métonymies, synecdoques et métaphores (plus particulièrement naturalisantes) et permet d'éclater la singularité et la cohérence de l'Autre, par le morcellement[1389] de la représentation corporelle ou sa métaphorisation, *in absentia*, ce qui et une façon de littéralement « absenter » l'Autre du texte. L'altérité peut aussi faire partie du décor dans une forme de présence atténuée par l'arrière-plan, souvent naturel[1390]. Le glissement du corps féminin érotisé au paysage devient pour ainsi dire évident, presque organiquement justifiée. Substitution, contiguïté, émanation, vaporisation, tous les modes de relation de l'hétérité à l'espace sont déclinés pour effacer non seulement sa présence, mais pour réduire sa puissance menaçante. Il est toujours préférable qu'une femme

---

[1385] Ailleurs, dans la *Mala noche*, cette abolition de la frontière par l'altération du récit est aussi explicite : « le sentiment s'éveillait en moi que je me trouvais ici sur une lisière à peine franche », « Le Roi Cophetua », p. 213.
[1386] *Au Château d'Argol*, p. 33.
[1387] *Ibid.*, p. 34.
[1388] Mireille Noël souligne combien « les rapports sémantiques profonds de l'*anthropos* et du cosmos sont un fil thématique qui se déroulent tout au long de l'œuvre fictionnelle et non-fictionnelle », au point que, dans les œuvres non fictives, « l'*anthropos* n'existe que métonymiquement par la ville, le chemin ou le carnet, est plongé dans le *cosmos* », dans « Lisières de l'œuvre de Julien Gracq : du paratexte au texte », *Poétique*, n°100, novembre 1994, p. 449-472.
[1389] Les « procédures métonymiques et de synecdoques qui fragmentent le corps en empêchant son apparition intégrale » réduisent de fait l'altérité des personnages, en partie réifiés.
[1390] « Irmgard allongée sur la bruyère rousse et violette d'une friche de Sologne », « La Presqu'île », p. 72.

soit étendue, et mieux, réduite à cette idée même. On la perçoit alors, ce qui n'est pas en soi une interaction[1391].

Par ailleurs, les personnages féminins érotisés perdent par l'image leur singularité et leur individuation. Réduites par leur sexuation à des images communes, elles deviennent non pas une femme mais La femme, fondues dans le principe féminin, qui les fait disparaître bien plus qu'il ne les met en valeur. Chez Gracq, « la femme est nulle femme, sans nom et sans visage[1392] » : ainsi la femme de La Fougeraie est-elle « quelqu'un qui pourtant ici ne pouvait n'être qu'« une femme », — c'est-à-dire une question, une énigme pure[1393] ». Dans « La Presqu'île », c'est un regard posé au passage « le long de courettes minuscules », sur « tout l'attirail des baigneuses galantes célébrées par les cartes postales de l'époque des bains de mer » qui prépare et suscite la vision d'une « fille jolie et jeune —cambrée dans son bikini[1394] », comme si l'évocation du décor ou de détails contigus au corps de l'Autre favorisait l'attention à son existence. Dans cette fiction, la substitution se fait pour ainsi dire à l'échelle de l'œuvre, la Presqu'île remplaçant Irmgard, et ce dans la perception du personnage de Simon. L'onomastique nous invite à une telle lecture, « i'm r'garde » s'appliquant en l'occurrence davantage au paysage désigné par une sorte de périphrase du féminin qu'à la femme à laquelle l'attente du train la substitue.

Spatialiser l'Autre est un moyen à la fois de savoir quelque chose de l'Autre, mais aussi de le voir : « l'espace s'érige en antidote à l'univers social polyphonique (…) Il est par conséquent élevé au rang d'actant, le seul toléré par le sujet et reçoit sur tous les points, un traitement diamétralement opposé à celui conféré à l'Autre[1395] ».

3. La spécularité.

a. Le portrait de Piero Aldobrandi.

Cette approche implique d'aborder aussi la question de la spécularité, comme tentative de saisie du même et de l'autre. Selon Jean-François Lyotard, « le double n'est ni le même ni le contraire, il est l'autre[1396] ». Le miroitement à l'œuvre dans le texte gracquien approche donc à sa manière l'altérité. Dans *Le Rivage de Syrtes*, l'absence de portrait d'Aldo se reverse dans celui de Piero Aldobrandi. Portrait indirect et spéculaire, il est une sorte d'épiphanie, de projection jouissive du devenir du personnage, du personnage en devenir, de ses possibles. Il

[1391] Mar Garcia renvoie sur ce point à l'anthropologie sociale et en particulier à l'ouvrage d'Edmond Marc et Dominique Picard, *L'interaction sociale*, Paris, 1989, p. 13.
[1392] Carol J. Murphy, « Gracq, lecteur de Poirier », *The French Review*, 72 (4), mars 1999, p. 699.
[1393] « Le Roi Cophetua », p. 238.
[1394] « La Presqu'île », p. 111.
[1395] Mar Garcia, « L'Autre comme rebut : l'Imaginaire gracquien du déchet », *Compar(a)ison,, art. cit,*, p. 197.
[1396] Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op.cit.*, p. 289.

fonctionne comme un miroir dont la spécularité ferait correspondre les deux personnages, une fois Aldo passé « de l'autre côté du miroir[1397] ». Pierre Jourde fait de la sexualisation du tableau le moteur du sens du portrait, les trois motifs principaux — la guerre, l'insecte, le sexe — étant contenu dans le nom[1398] : il synthétise les deux autres que sont les personnages en une sorte d'*alter ego* : Aldo-brandi.

La description du tableau[1399] est préparée dans le récit : sa sexualisation a déjà eu lieu au moment où Aldo pose pour la première fois les yeux sur lui après en avoir vu une copie dans la Galerie du Conseil à Orsenna :

> Mais cette fois, j'avais devant les yeux le tableau lui-même, aussi neuf, aussi scandaleusement dégainé que le vernis des muscles d'une peau qu'on arrache : l'œuvre ressemblait à la copie comme un nu agréable ressemble à un écorché vif[1400].

Si la comparaison de l'écorché vient souligner la force, l'énergie qui se dégage de l'original, sa connotation violente et cruelle renvoie au tabou et à la transgression que représente la vision de cette représentation d'un personnage jouissant de sa trahison. En peinture, « la hantise de l'écorché demeure attenante à toute vision du nu[1401] ». Ici, l'image de l'écorché vient accompagner le personnage d'Aldo dans son angoisse de contempler la jouissance représentée dans le tableau : le portrait de Piero Aldobrandi fait fonction de scène primitive symbolique[1402] en figurant symboliquement l'acte sexuel entre Piero et Vanessa — la rose froissée et écrasée par le gantelet métallique—, entre Orsenna et Rhages, mis en abyme dans le tableau. Il donne à voir en même temps la jouissance du personnage de Piero — le comble auquel parvient le personnage de Piero est tout entier rendu par l'hyperbole de « l'inoubliable sourire » renforcée de la comparaison phallique « qui jaillissait comme un poing tendu et semblait venir crever le premier plan du tableau[1403] » — dans un rapport de spécularité[1404] avec Aldo, qui permet le surgissement de l'inconscient du personnage, lui met sous les yeux son accomplissement prochain. Aussi la contemplation du tableau est-elle source de jouissance pour Aldo lui-même,

---

[1397] C'est la thèse de Pierre Jourde développée dans « Le portrait de Piero Aldobrandi : *Sol niger in speculo* », *Littératures* n°27, p. 209-220.
[1398] « brandi », « brandon » dénotant tout autant le dard que l'épée, le sexe ou encore la torche incendiaire.
[1399] *Le Rivage des Syrtes*, p. 105-108.
[1400] *Ibid.*, p.106.
[1401] Georges Didi-Huberman, à propos de la *Vénus* de Boticelli, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, *op.cit.*, p. 39.
[1402] Selon Michel Murat, « dans l'ordre symbolique, Aldo apparaît bien comme le fruit des amours incestueuses de Vanessa et de Piero », *Etude de style. Le roman des noms propres*, *op.cit.*, p. 15.
[1403] *Le Rivage des Syrtes*, p. 107.
[1404] Pierre Jourde le fait déjà remarquer dans l'article qu'il consacre à ce passage : « Le portrait de Piero Aldobrandi : *sol niger in speculo* », *Littératures* n°27, automne 1992, p. 209-220. L'expression « *sol niger* », emprunté à Jung, signifie « surgissement de l'inconscient ». Selon Pierre Jourde, la conjonction des contraires à l'œuvre dans le tableau permet à Aldo et au lecteur de contempler un instant l'objet du désir.

exprimée avec les mêmes images que lorsqu'il fait face à la jeune femme de la fête : impressions d'emportement, d'allègement et de sidération, de décollage face à la décollation.

> La chambre s'envolait. Mes yeux se rivaient à ce visage, jailli du collet tranchant de la cuirasse dans une phosphorescence d'hydre neuve et de tête coupée, pareil à l'ostension aveuglante d'un soleil noir[1405].

Le tableau, très riche, accumule différents plans qui enchâssent représentation de la jouissance et symbolisation sexuelle. La description s'ouvre sur l'arrière-plan du portrait, tout aussi importante que le personnage lui-même en ce qu'elle redouble et répercute en partie sa signification. Le paysage, largement animé, est chargé de motifs sexuels qui semblent renvoyer à ce qui se joue au cœur de l'action représentée, le siège de Rhages par la flotte d'Orsenna, conjonction entre deux villes équivalent métaphorique d'un acte sexuel : le Tängri cumule verticalité du « sommet de la montagne » et féminité des « croupes basses » ; le paysage est érotisé par les connotations conjointes de chaleur, liquidité, imminence d'écrasement. La personnification de Rhages « surprise dans la torpeur amoureuse de la sieste » est explicitement sexualisée par les images de va-et-vient qui semblent la faire respirer — « les allées et venues bâillantes de ses terrasses, la douce activité de somnambules des minuscules personnages qui cheminaient çà et là dans ses rues[1406] » et l'image très trouble associant fourrure, volutes et clôture — « une riche fourrure de flammes aux volutes architecturales faisait un liseré à la ville assiégée » — renforcée plus loin par l'image plus explicite de « *buisson ardent* », dont l'italique souligne la profondeur symbolique[1407]. La prise de Rhages, amorcée par la métaphore sexuelle de la fleur et de l'insecte, est évoquée en termes de déferlement, voracité, embrasement, pesanteur[1408]. C'est cette métaphore qui établit le lien symbolique entre cet arrière-plan et le portrait de Piero Aldobrandi dans lequel la rose et l'insecte figure la relation incestueuse qui le lie à Vanessa[1409]. Par le biais d'un déplacement anagrammatique, la métaphore de l'insecte et de la rose inscrit, enfouit dans le texte l'idée de l'inceste entre Vanessa et Piero Aldobrandi[1410] au prix d'un glissement sonore et sémantique. La conjonction sexuelle entre les deux personnages s'esquisse dans la description du siège et de l'incendie d'Orsenna, à travers l'association des termes sexuellement connotés et des sonorités du nom de Vanessa

---

[1405] *Le Rivage des Syrtes*, p.108.
[1406] *Ibid.*, p.107.
[1407] *Ibid.*
[1408] « Rhages brûlait comme une fleur s'ouvre, sans déchirement et sans drame : plutôt qu'un incendie, on eût dit le déferlement paisible, la voracité tranquille d'une végétation plus goulue, un buisson ardent cernant et couronnant la ville, la volute rebordée d'une rose autour d'un grouillement d'insectes de son cœur clos », Le *Rivage des Syrtes*, p. 107.
[1409] Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes. Etude de style I. Le roman des noms propres*, *op.cit.*, p. 15-18.
[1410] Cette analyse a déjà été développée par Michel Guiomar et Michel Murat : « de l'insecte à l'inceste a donc lieu un « déplacement » anagrammatique analogue à celui que produit le lapsus, et qui a pour fonction de manifester (ou de représenter) un ' inconscient du texte' », *ibid.*, p. 15.

Aldobrandi[1411]. Ce surgissement de « l'inconscient du texte[1412] » est préparé et confirmé par la description des yeux du personnage, insaisissables et sans regard accessible à l'autre[1413] : « les yeux mi-clos, à *l'étrange regard intérieur*[1414], flottaient dans une extase lourde[1415] ». Symboliquement, Piero possède « la rose emblématique d'Orsenna », qui désigne Vanessa, dans un geste d'écrasement et de domination qui a pour but d' « aspirer de ses narines battantes la goutte de parfum suprême ». Le motif métaphorique de l'insecte est d'emblée doté d'ambiguïté : les « articulations d'insecte » du gant sont contradictoirement qualifiées de « cruelles et élégantes » ; la main agit « d'une grâce perverse et à demi amoureuse ». Le plaisir incestueux et provocateur du personnage semble rendu par les sonorités :

> Entre les pointes des doigts de son gantelet de guerre à la dure carapace chitineuse, aux cruelles et élégantes articulations d'insecte, dans un geste d'une grâce perverse et à demi amoureuse, comme pour en aspirer, les oreilles closes au tonnerre des canons, il écrasait une fleur sanglante et lourde, la rose emblématique d'Orsenna.

Dans *Le Rivage des Syrtes*, le regard que porte Vanessa sur le tableau représentant son aïeul, Piero Aldobrandi, apparaît comme un équivalent sexuel, d'autant que le tableau a sa place dans la chambre même de Vanessa. D'ailleurs, dans un échange avec Aldo qui revêt une coloration presque fantastique tant le tableau est personnifié, devenant l'équivalent fantasmatique/fantomatique de Piero, Vanessa met les deux hommes sur le même plan et en concurrence sexuelle, donnant lieu à une scène de jalousie et d'aveu d'adultère :

> Je me retournai brusquement, surpris de son silence. Vanessa ne m'écoutait même pas ; par-dessus ma tête, elle regardait le tableau pendu au mur.
>
> —Tu l'as regardé souvent, n'est-ce pas, continuai-je d'une voix venimeuse. Je me levai et fis un pas vers elle, mais je m'arrêtai soudain maladroitement. Vanessa ne me regardait pas, et j'étais repris malgré moi par le sortilège de ce portrait qui imposait le silence.
>
> —Je me demande à quoi il pense, dit enfin Vanessa d'un ton de profonde distraction. Oui, je me le suis souvent demandé. Tu devines bien, Aldo, dit-elle en faisant un pas encore, comme fascinée— je me suis même levée la nuit pour le voir. Je me demande si toi et moi nous avons jamais été aussi intimes, reprit-elle avec une voix qui me prenait à la gorge. […]

[1411] Vanessa : VorACité, Végétation, CerNant, Volute/ (Aldo)brandi : BuIsson ARDent ; *ibid*., p. 15.
[1412] Pour reprendre l'expression de Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Quadrige/PUF, « nouvelle édition revue et augmentée », 1996.
[1413] Signe de jouissance comme on l'a vu, ce regard renvoie à celui de certains personnages de Gustave Moreau (par exemple *la Jeune fille thrace à la tête d'Orphée*, qui contient aussi le motif de la décollation).
[1414] Je souligne.
[1415] *Le Rivage des Syrtes*, p. 107.

> Je me levais, pieds nus sur les dalles fraîches, dans ce peignoir blanc que tu aimes— elle se tourna vers moi avec une lueur de provocation dans les yeux— je t'ai trompé souvent, Aldo, c'était un rendez-vous d'amour[1416].

Le tableau fonctionne comme la métaphore, dans un phénomène d'échange comparable. Comme le montre Paul Ricœur[1417], « le 'est' d'équivalence qu'implique le procès métaphorique est aussi un 'n'est pas' ». Le moteur de sens érotisé est bien la question de l'interaction, de l'échange entre même et autre, triplement répercuté — Vanessa/ Piero ; Aldo /Piero ; Orsenna/Rhages—. Malgré la menace que constitue la relation à l'autre et la hantise d'anéantissement qu'elle constitue pour le personnage gracquien, le face-à-face entre le spectateur et ce que dépeint le tableau est rendu possible par la limite qu'impose le cadre et le voile esthétique qu'implique l'œuvre d'art.

b. « Le Roi Cophetua ».

La dernière fiction, « Le Roi Cophetua », comme une sorte de résolution ultime du rapport à l'autre dans l'écriture narrative, orchestre le miroitement complexe entre soi et l'autre, comme dans une galerie des glaces. Les réminiscences et l'œuvre d'art contemplée par le narrateur-héros l'amènent à s'interroger sur l'autre qu'est Nueil et son rapport à une altérité plus énigmatique encore, la femme anonyme, mais à se découvrir progressivement comme même, et comme piégé dans la tension entre soi et l'autre absent.

> Depuis des années, à cette table, servait-elle Nueil ainsi silencieusement, rituellement, gestes et regards noués dans un malaise tendre et oppressant que le tableau condensait et consacrait comme un miroir de recharge et envoûte le visage qui s'y reflète[1418] ?

L'*excipit* propose, après la nuit d'amour qui constitue le point de touche et de basculement du rapport à l'altérité, dans une espèce de fusion du trio suggéré depuis l'incipit, un départ libérateur. Ce personnage, qui a fait l'expérience d'une altérité irréductible, s'en libère en partant sur les routes, lieu de la rencontre, du mouvement, qui constitue tout le contraire de la réification mortifère à laquelle La Fougeraie aurait pu le condamner.

Le mirage de l'Autre est aussi en dernière instance renvoyé à l'œil du lecteur. Dans l'itération d'un possible rituel amoureux, le narrateur suggère que l'œuvre pourrait elle-même être prise dans le jeu du même et de l'autre[1419].

[1416] *Le Rivage des Syrtes*, p.247.
[1417] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op.cit.*, p. 310- 321.
[1418] « Le Roi Cophetua », p. 229.
[1419] E. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 102 : « De même que l'histoire du *Roi Cophetua* peut être la répétition d'un premier événement absent, de même la répétition qui régit toute écriture narrative (épisodes, motifs, schèmes, rôles, thèmes, figures, etc…) pourrait avoir pour principe

> Peut-être ne cherchait-il qu'à ressusciter pour lui à travers les autres un enchantement perdu : l'éblouissement de la beauté qui lui avait été livrée à l'improviste sous un tablier de sa maison. Peut-être de son côté y cherchait-elle chaque fois la vérification neuve de ce qu'elle avait dû éprouver alors presque magiquement comme un pouvoir[1420].

La spécularité s'avère donc être une autre forme d'altération et d'appréhension du même et de l'autre, qui décharge en partie la rencontre de son caractère médusant.

Le plaisir de la lecture des paysages sexués ne provient pas donc seulement d'un jeu d'association anthropomorphique, sorte de lecture à clef très réductrice. « Le plaisir de la représentation n'est pas liée à son objet … Il faudrait d'ailleurs distinguer entre *figuration* et *représentation*. La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) dans le profil du texte[1421] ». Certes, il existe bien pour le lecteur une sorte de plaisir premier de l'exploration des motifs, d'une impression de connexion, d'inépuisable, de pléthore descriptive., mais qui n'épuise pas le texte, loin de là. Au contraire, l'impression de perte conduit à étudier une poétique érotique : « la poétique [de Julien Gracq] aurait sa loi dans le désir, y compris dans sa dimension libidinale[1422] ». La métaphore y est centrale, comme transport et condition du transport.

Car chez Gracq, la chair, la seule corporéité vraiment tangible, qui accepte la caresse, le regard, la touche, la pénétration *per oculi*, est celle du corps du texte. La métaphore devient un substitut séminal qui vient féconder l'œuvre et la recharger, en « *enceinte fermée* » très proche de la matrice féminine. La sexualité, passée dans la textualité, fait exister le rapport sexuel, *via* la fonction littorale de la lettre. Chez Gracq, le plaisir du texte est plaisir de *limen* [1423] tout autant que de *l'hymen*. *Limen*, car l'érotique gracquienne est caractérisée par la tangence, la caresse, le frôlement, toutes les formes de la sensualité du seuil ; plaisir de l'*hymen* aussi, la métaphore instaurant un mouvement entre rapprochement du même et de l'autre et béance irréductible. C'est cette béance qui attire, dont on caresse les bords, sans cesse, dans le texte gracquien : bord du langage, bord du fantasme, bord de soi et bord de l'autre, jusqu'au vertige du vide. L'érotique passe donc par la matérialité du texte et ouvre la porte à une érotique de la lecture.

---

moteur une scène ou une configuration manquante, que le récit ne ferait que recomposer en formations narratives diverses ».

[1420] *Ibid.*, p. 248.

[1421] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 75.

[1422] Bernard Vouilloux, « Le Tableau dans la crypte », *Julien Gracq 2 : « Un écrivain moderne »*, Rencontres de Cerisy, 24-29 août 1991, M. Murat (textes réunis par), Paris, La Revue des Lettres modernes, 1994, p. 210.

[1423] Nous reprenons les catégories de *limen/l'hymen* développées par Jacques Derrida dans *La Dissémination*, *op.cit.*, p.75, à propos du hors-texte.

TROISIEME PARTIE

Le texte gracquien, lieu de touche de deux jouissances autoérotiques

Si, comme on l'a vu, l'érotisme est ravi, dans tous les sens du terme, c'est-à-dire à la fois vidé de substance, soustrait au texte, non pas supprimé ou absent mais déplacé, alors on peut qualifier cette érotique de dérobade. L'écriture de la sexualité comme impossible vient fonder un pacte de lecture tout à fait original, qui autorise auteur et lecteur à accéder à une jubilation du détournement dans un rapport textuel se substituant au sexuel. Mais quand Thanatos constitue une sorte d'horizon de l'œuvre, repoussé à un au-delà du récit, l'érotisme troue le texte même, crée une faille, une fente, une chambre vide.

Il y a un mystère, et même plusieurs, ou alors un mystère changeant, miroitant, au cœur du « Roi Cophetua ». Cette fiction, qui est la dernière de Julien Gracq, et c'est loin d'être un détail insignifiant, constitue une sorte d'épure. Comme titre, Julien Gracq choisit celui d'un tableau qui donne une clef d'interprétation, même s'il n'aurait pas aimé ce terme, au cœur du texte et de la psyché du narrateur personnage : un homme anonyme regarde un tableau anonyme lui aussi et croit y reconnaître, d'après ses souvenirs de Shakespeare, une représentation d'une scène doublement érotique en ce qu'elle montre un homme porter un regard amoureux sur une femme, et que ce regard est déplacé parce qu'il inverse la convention : un roi amoureux d'une mendiante! Cette dernière fiction est la plus érotique de toutes parce qu'elle accomplit l'érotoscopie gracquienne dans une mise en abyme vertigineuse, qui matérialise la continuité entre pulsion scopique et *libido sciendi*, la tentation herméneutique du narrateur personnage s'intégrant dans le droit fil de la pulsion sexuelle. L'histoire de la femme de la Fougeraie et du narrateur, outre l'anonymat du désir, passe par le regard : celui de cet homme sur cette femme dont il fétichise les yeux, les pas, les chevilles, le bras lampadophore, celui de son regard à elle, cerné de khôl, oblique et silencieux. Ces regards, qui se croisent sans véritablement se rencontrer, et ce, sous le regard présent-absent d'une instance nommée Jacques Neuil (N'œil), elle-même redoublée par celui du lecteur, constituent une mise en spectacle de l'érotisme. La ritualisation, la théâtralisation exhibée et désignée comme telle dans le texte est, dans la monstration qu'elle constitue, le signe d'une pulsion scopique au second degré : au niveau intertextuel[1424], l'écriture du « Roi Cophetua » peut être lue comme réécriture (nouveau regard porté sur) d'*Histoire d'O*, peut-être même d'*Au Château d'Argol*, ce qui constituerait un bouclage non négligeable de l'écriture fictionnelle de Julien Gracq. Cette première lecture — une aventure amoureuse initiatique —en recouvre une seconde, celle de l'aventure de l'écriture, l'œuvre essaimant les signes métalittéraires comme autant de petits cailloux à l'attention du lecteur herméneute. D'après Bernard Vouilloux[1425] , « Le Roi Cophetua » marque la fin de la fiction, parce que Gracq en a fini avec la mimétique du désir. S'il n'est plus celui qui écrit la

[1424] L'intertexte serait un tiers médiateur de la relation à l'Autre au niveau métatextuel.
[1425] Bernard Vouilloux, *Mimesis. Sacrifice et Carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris, Lettres modernes, 1991.

pulsion sexuelle (écriture qu'il semble désigner, en filigrane, d'un « Là, fous j'errais » / La Fougeraie), c'est qu'il a été initié, s'est absenté/abstrait de ce schéma et en a fait le deuil (Neuil). Ces adieux à la fiction ouvrent à une nouvelle posture auctoriale, plus distanciée, une posture de maîtrise, en dehors de l'écriture de l'Autre et en prise avec elle.

Plus que tous les autres textes de Julien Gracq, « Le Roi Cophetua » fait se toucher le corps et la lettre : corps d'une femme anonyme, lettre de la fiction qui la raconte, corps du lecteur qui la lit. Le texte tisse donc leur relation scripturale et la médiatise en se faisant le point de touche[1426] entre auteur et lecteur, entre soi et autre. Car ce texte, très érotique, ne parle ni de sexualité, ni de quoi que ce soit d'autre, d'ailleurs, si ce n'est de l'écriture et de l'écriture comme moyen de jouissance, pour l'auteur essentiellement, mais aussi pour le lecteur. Au-delà de la féminité et de son irréductible étrangeté, le véritable indicible gracquien s'avère être l'Autre, plus largement et les différentes modalités mises en œuvre dans la diégèse et en dehors de celle-ci pour, sinon le rencontrer, du moins « faire avec ». L'érotisme comme thème n'en est qu'une anamorphose, comme une sorte de leurre pour taire l'enjeu principal du rapport à l'altérité. Autrement dit, après avoir constaté que l'approche thématique confinait surtout à l'aporie, proposant un motif évidé et déclinant/exhibant ce vide, réfractant les autres objets du désir — l'impossible comme mort et comme Altérité —, il faut reconnaître que l'érotisme, puis l'érotique nous mènent à l'écriture et au sens que l'on peut donner à leur évolution.

Ce qui confère au texte sa dimension libidinale est donc moins le texte, qui exhibe sa rétention ou sa dissémination dans la secondarité, que l'œil du lecteur, sorte de Polyphème surplombant et contemplant la nudité de Galatée, exhibée- cachée dans sa grotte[1427]. Et qu'il s'agisse de « donner à voir », par la description, la métaphore, de dénier cette possibilité, ou d'en exhiber l'impossibilité fondamentale, l'œil semble bien être un centre de la fiction gracquienne. Nous avons étudié l'importance de la pulsion scopique et de ses avatars ; voyons comment, sur le plan du discours se fait le relais à la figure lectorale : le voyeur est aussi herméneute, fonction qui implique un autre type de jouissance.

[1426]« De toute écriture, un corps est la lettre, et pourtant jamais la lettre, ou bien plus reculée, plus déconstruite que toute littérarité, une « lettricité » qui n'est plus à lire. Ce qui, d'une écriture et *proprement* d'elle, n'est pas à lire, voilà ce qu'est un corps.
(Ou bien c'est clair, il faut comprendre la lecture comme ce qui n'est pas le déchiffrement : mais le toucher et l'être touché, avoir affaire aux masses du corps. Ecrire, lire, affaire de tact », Jacques Derrida, *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, p. 146.

[1427]Je pense au tableau de Gustave Moreau, *Galatée*, vers 1880, huile sur bois, 85,5 x 66 cm, musée d'Orsay, référencé en annexe III.

Chapitre I Jouissance de l'œil : du regard au corps à corps.

A. Figures de lecteur : une autoérotique.

1. Face au monde : un rapport autoérotique.

Voyeur ou aveuglé, le personnage gracquien met en abyme dans la fiction ce substitut du rapport sexuel qu'est le regard, touche à distance du féminin et plus largement de l'Autre. Le personnage masculin, instauré en voyeur, peut aussi se lire comme une figure de lecteur, et même un fantasme du bon lecteur. Pour lui, la vue constitue la modalité principale d'être au monde, et ce, dans une forme de plaisir auto-érotique. Dans « La Presqu'île », c'est le regard de Simon qui crée de la cohérence à la fois dans son parcours géographique — l'œil oriente le personnage parmi l'écheveau de voies, rails, fil, ruban, routes, ruelles… — et fantasmatique, la vue ou le souvenir visuel épaississant son intériorité et le maintenant dans un « qui vive amoureux[1428] », Irmgard/I'm r'garde n'existant que dans le regard passé ou à venir de Simon. Lui, le « guetteur aux yeux tendus », scrutant les « signes[1429] » partout où il les trouve, de la carte routière au paysage, herméneute des « voies de petite communication » conçues comme « des fils d'écoute tendus à travers la campagne[1430] », interprète les expressions du visage d'Irmgard, ses gestes, dessine une image idéale du lecteur gracquien, lisant et révélant, parallèlement à Simon, et pour lui-même, la cohérence scripturale des mêmes voies, rails, fil, ruban, routes, la symbolique du décor ou de ses déplacements. Le décor devient un langage qu'il « lit » et épèle, dont il est le traducteur[1431], qu'il relie parfois à l'onomastique[1432] et souvent en fonction de son propre désir, de son intériorité.

Quand son regard, aimanté par la route, se brouille, que sa vision et sa conscience deviennent floues sous l'effet de la vitesse, l'érotisme affleure dans les similitudes entre géographie physique et morphologie intime[1433], qui créent entre Simon et le paysage « une intimité trouble[1434] » avec celui-ci. Le regard sensuel que porte le personnage sur le monde se

---

[1428] « La Presqu'île », p. 113.
[1429] *Ibid*., p. 62.
[1430] *Ibid*., p. 58.
[1431] « La route tournait sous cette jonchée pâle à un violet froid ; il y lisait on ne sait quel présage triste et frileux », *ibid.*, p. 78.
[1432] « Et petit à petit cette rêverie sur les noms commença à faire hausser le ton au paysage… », *ibid*., p. 63.
[1433] « sans doute serait-il facile de montrer à quel point, chez Gracq, réciproquement à l'immersion du sujet dans le monde s'inscrit un corps du monde affleurant partout dans ses descriptions du paysage », Patrick Née, Julien Gracq phénoménologue ?", *Julien Gracq 2, un écrivain moderne, op.cit.*, p. 175.
[1434] « La Presqu'île », p. 163 ; et p. 162, « Le calme de la nuit, au-delà du petit bois, campait déjà sur la crête : une croupe rase qui semblait plus claire que le ciel, parce que les chaumes d'une emblavure s'y étalaient jusqu'à la contre-pente, blancs encore comme le crépuscule comme le crépi d'une route. Simon coupa à travers les tiges rases, écrasant les fétus qui craquaient avec la brisure nette et sèche des coquillages. Accroché à cette blancheur, un reste de lumière flottait encore sur la croupe nue : il y marchait comme sur une grève, brusquement ressaisi par le sentiment plaisant de l'étendue. Il traversa le champ sans se presser, écoutant le craquement de chacune de ses brisées, et s'arrêta à une haie où l'œil plongeait sur le revers du coteau ». Le passage conjugue sensualité du rapport

charge d'un plaisir physique — « les tournants égrenaient un chapelet de menues fêtes solitaires[1435] » — qui n'est pas sans rapport avec un sentiment d'inclusion et même de *regressio ad uterum*. Le désir d'être absorbé par le monde et l'ambiguïté de son retour à la mer, « vers la mer, – sans savoir pourquoi[1436] », sont exprimés de façon si entière et impérieuse qu'ils n'ont besoin d'aucune justification : « il se sentit inclus et presque baigné dans l'espace frais et ouvert » ; « … et se laissait avaler d'un coup par le baîllement paresseux et aéré de la campagne[1437] ». Le personnage lit le paysage comme s'il y tissait un *continuum* de sa propre psyché. Il parcourt la presqu'île comme une carte, un livre ou encore une partition, dans un plaisir délibérément solitaire. En témoignent les marques — ténues — de culpabilité[1438] du personnage vis-à-vis d'Irmgard, qui prouvent, s'il en était besoin, que son rapport au monde entre directement et érotiquement en concurrence avec la jeune femme absente. Il interprète comme moment orgasmique la contemplation solitaire de la mer à la marée montante. Pour preuve de sa posture interprétative et aussi probablement en signe d'incorporation, d'appropriation de ce moment, il le nomme — « *la gloire des plages*[1439] » —. En palimpseste et comme si le texte passait le relais du regard de Simon à celui du lecteur gracquien, le passage se charge de connotations sexuelles :

> La marée montante et presque étale, avec cette exaspération de tonnerre sur le sable ferme, qu'on lui voit dans ces moments- là, ces derniers coups de bélier plus rageurs contre un obstacle qui se durcit. Le sable rétréci — rien qu'une mince lisière assiégée — où la foule des baigneurs se bouscule et se piétine presque avec ces gestes de bras levés qu'on voit au bord du Gange, ou chez les adorateurs du soleil. Le globe ébloui qui descend en face, les crêtes écumeuses transpercées par la lumière poudroyante, les diamants et les aigrettes qui voyagent sur l'embrun, l'armée des toiles de tente rayées qui claquent sur leurs montants comme des oriflammes, le bruit de la foule pareil à un bruit de forêt— tout cela atteignait pour lui un moment à une espèce de point suprême, de fête complète, écumeuse et fouettée, où se mêlaient, à l'heure même où Vénus sort de la mer, l'exubérance des corps jeunes, l'orient de la perle, la tombée de neige des cimes de glaciers, la brutalité d'une charge de cavalerie […]. L'idée lui vint tout à- coup qu'Irmgard ne jouirait pas avec lui de la beauté de cette fin de journée …[1440] »

---

de Simon au paysage/corps-monde, que son œil lit comme celui d'une femme et que le texte rend en associant vocabulaire gynémorphe et allitérations en |k|.

[1435] « La Presqu'île », p. 58.

[1436] I*bid*., p. 62.

[1437] *Ibid*., p. 58.

[1438] Son choix de parcourir la presqu'île en automobile en attendant Irmgard est qualifié d'« *écart de conduite* », l'emploi de l'italique autorisant le lecteur à envisager simultanément sens propre et sens figuré. Son retour vers la mer est interprété comme une véritable jouissance, en concurrence avec le plaisir sexuel : « Il irait revoir la mer avant elle ; une fois encore il la précèderait dans son plaisir. C'était une *ouverture* qu'il allait jouer pour lui tout seul. Qu'il aimait jouer pour lui tout seul », « La Presqu'île », p. 52.

[1439] *Ibid.*, p. 97.

[1440] « La Presqu'île », p. 96-97.

Plus qu'un simple regard porté sur le paysage, l'œil de Simon opère une véritable lecture jubilante d'une scène de baignade à marée montante, chargée de sa propre intériorité et de son propre désir, en fait un point d'orgue visuel totalisant et euphorique, célébrant une sorte de conjonction élémentaire — la mer, le soleil — et humaine, de retour provisoire à une harmonie perdue.

2. Face au tableau -miroir : de l'errance de l'analyste à l'autoérotisme de l'interprétation.

Dans un autre registre, plus culturel que naturel, le personnage du « Roi Cophetua » se présente d'emblée comme un lecteur averti, même si le début de la fiction annonce, par les difficultés qu'il constate lui-même, l'égarement provisoire et initiatique que constitue l'épisode de La Fougeraie[1441] : outre le fait que l'incipit constitue une analyse rétrospective de la situation de la France en 1917, il est dès le début présenté comme lecteur. Journaliste parlementaire, il s'efforce d'exercer, avec difficulté, ses compétences herméneutiques sur l'évolution de la guerre[1442]. Et en effet, tout est à lire autour de lui, dès lors qu'il réside à la Fougeraie : il est essentiellement plongé dans une obscurité, y compris symbolique, dans un cabinet de travail meublé de « rayonnages de livres », de partitions musicales, dont les signes mortifères[1443] convergent vers une conclusion funèbre/funeste : Nueil ne rentrera pas.

Les va-et-vient de la femme-flamme et son identité mystérieuse ne manquent pas de nourrir le questionnement du personnage et de donner lieu à des hypothèses, de même que le sens du rituel amoureux qui se déroule autour de lui et pour lui, à la lumière progressive, d'une réminiscence puis d'un tableau allégorique. Le sens de ce qu'il identifie comme un rituel mystérieux ne se laisse pas complètement cerner par le narrateur-personnage ; il se sent en effet différent en quittant la Fougeraie, reconnaissant à cette femme anonyme d'avoir présidé à ce qui apparaît comme un rite initiatique, mais le cœur du mystère reste entier. La résolution, si elle est nécessaire, est comme déléguée au lecteur, différée à un au-delà de l'œuvre.

[1441] Il relit le télégramme l'invitant chez Nueil sans y trouver la réponse à son absence, pas plus que dans le communiqué du journal.

[1442] « quand on regardait les photographies de rue que publiaient les journaux où la foule éclatée sous les feux de salve s'étoilait comme un noyau de comète, comme une limaille aimantée, on n'y déchiffrait qu'une tension moléculaire d'une espèce inconnue, mais aucune grille ne permettait de les lire » ; « Le Roi Cophetua », p.186.

[1443] Ils sont essaimés tout au long du récit, mais on peut retenir par exemple , la prémonition qui s'insinue dans l'esprit du narrateur alors même qu'il lit les titres des partitions de Nueil : « Pendant que j'inclinais du bout des doigts, pour en lire les titres, les partitions soigneusement classées, que je laissais mon doigt glisser sur le couvercle du piano que ne ternissait aucun grain de poussière, l'image qui s'incrustait dans mon esprit devenait froide et glaciale : c'était celle de ces demeures-musées où, dans l'angle d'un des pièces que le visiteur traverse, une chaîne tendue et un écriteau isolent la table, la chaise, l'encrier, les plumes encore taillées qu'a consacrées autrefois une main illustre, et où non le tremblement de la vie, mais plutôt une rigidité mortuaire saisi ce désordre épousseté », « Le Roi Cophetua », p. 199-200.

A l'aune de ces figures de lecteurs que sont Simon ou encore le personnage du « Roi Cophetua », qu'est-ce qu'un lecteur gracquien, finalement ? Le lecteur *co-it*, devient compagnon de route quand il est invité à la lecture herméneutique. Un herméneute/ voyeur, suffisamment souple /docile ? pour accepter de se laisser sé-duire, de se laisser guider dans cette œuvre qui laisse grandement à désirer, et ce, jusqu'à la perte, jusqu'à la déroute.

Abordons -la en tant qu'elle est mise en abyme dans le texte : le tableau, la gravure, l'image d'une manière générale est décryptée par le personnage lecteur dans un effet de miroir tendu à lui-même[1444]. D'ailleurs, s'il était nécessaire de le rappeler, ce sur quoi la description[1445]. est focalisée chez Gracq est moins le tableau lui-même que l'acte analytique de sa descryption[1446].

a. La mala noche *: l'œuvre d'art fantasmée.*

Le souvenir de la gravure de Goya semble surgir à l'esprit du narrateur personnage comme pour venir éclairer dans l'ordre du fantasme ou de l'imaginaire ce qui reste en-deçà de l'action, comme pour illustrer la « sous-conversation » entre la femme anonyme et lui et ainsi préparer la révélation du lien entre elle et Nueil par la seconde évocation imagée, le tableau du Roi Cophetua. Dans un jeu de hors champ et de mise en abyme, la réminiscence picturale, reflet originelle de la gravure de Goya, devient une sorte de clé révélatrice du véritable enjeu de la scène : la dimension érotique et transgressive. La réminiscence fait son chemin dans l'esprit du narrateur depuis la perception marginale du décor pour lever le voile — le texte le dit lui-même métaphoriquement « une saute de vent écartait pour quelques secondes la canonnade comme un rideau[1447] » — sur la signification de son attente et de sa présence à La Fougeraie : de la « canonnade », de la « saute de vent » à « l'anonymat sauvage du désir », il n'y a qu'une gravure de Goya. La tournure nominale, « *La mala noche* », opère un glissement frappant entre l'expression qui clôt la phrase précédente « pour la mauvaise nuit[1448] » ; par sa « sorcellerie

[1444] Autoérotisme : forme de manifestation de la pulsion sexuelle, en tant que celle-ci ne se dirige pas vers d'autres personnes, ou plus généralement vers des objets extérieurs, mais se satisfait dans le corps propre du sujet.
[1445] Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq, op.cit.*, p. 184 : « la description est focalisée sur la vision qu'en a le héros, mais ce que le texte décrit, ce n'est pas seulement le tableau : l'œuvre est écrite à travers une grille descriptive : la description du tableau n'est rien d'autre que la description de l'acte visuel comme déchiffrement /lecture par l'œil sautant de détail en détail, du détail à l'ensemble et inversement ».
[1446] Le terme est emprunté à Daniel Arasse. Les *descriptions* qui composent son ouvrage sont des « dé(s)cryptions ». La dé-cryption entend sous, derrière l'apparence, dans *On n'y voit rien. Descriptions*, Gallimard, collection « Folios essais » n°417, 2003.
[1447] « Le Roi Cophetua », p. 214.
[1448] Bernard Vouilloux constate l'intégration du titre dans le tissu narratif « par le glissement sémantique du syntagme « la mauvaise nuit » dénotant la situation diégétique, à sa traduction espagnole, « la mala noche », qui est aussi le titre d'une gravure de Goya », *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p.60.

évocatoire », il est le signe d'une traduction sur un plan poétique et presque onirique de la situation du personnage par la magie conjointe de la langue étrangère qui introduit de l'opacité, un filtre inquiétant et mystérieux, des points de suspension et de l'italique, lourds du sens qui va s'épanouir pour le narrateur–personnage autant que pour le lecteur. L'intensité vibratoire de ces mots est comme amplifiée par la phrase suivante, courte, rapide, décrivant la fulgurance de la révélation. Dès lors, « la pénombre vacillante des bougies » joue à la fois sur le rappel de la situation du personnage, seul, dans la maison de Nueil, plongé dans une obscurité que la présence-absence d'une femme, anonyme[1449] et insaisissable, vient faire vaciller, et sur sa contiguïté avec l'atmosphère du tableau, objet de la réminiscence. Son avènement dans la conscience du personnage relève d'une sorte d'irrémédiable, de fatalité : « brusquement le souvenir de la gravure de Goya se referma sur moi[1450] ». Le vocabulaire, très pictural, établit ensuite un rapprochement frappant avec la description de l'environnement du personnage, comme s'il narrativisait sa vision du tableau à l'aune de ses propres perceptions : dedans et dehors règnent « cette tempête noire », « la nuit close et coite[1451] » ; mieux, l'art en abolit la frontière. Les personnages du tableau semblent représenter en miroir la nature auto contradictoire de la femme anonyme, toujours associée au clair-obscur et à la duplicité : elle est une « silhouette », dans la lumière du « flambeau à deux bougeoirs », mais dont « la masse lourde, presque orageuse, des cheveux noirs se perdait dans l'ombre élargie qui se plaquait sur le mur[1452] », comme si intériorité et extériorité du narrateur échangeaient leurs propriétés. La question « Que se passe-t-il sur cette lande perdue, au fond de cette nuit sans lune : sabbat — enlèvement — infanticide ? » s'applique aussi bien à la gravure picturale et mémorielle qu'à la malséance mystérieuse de sa situation, pour le moins « litigieuse » : dans la maison comme dans le tableau, il s'agit bien en effet de révéler « tout le côté clandestin, litigieux du rendez-vous de nuit[1453] ». Le rythme ternaire des réponses entrevues pose d'emblée l'énigmatique et le transgressif du côté du féminin[1454].

La description des deux figures féminines introduit la dimension érotique du fantasme pictural du narrateur et inter-dit par ce biais toute la charge érotique de la situation diégétique. Elles semblent concentrer tout le lexique essaimé dans le récit pour qualifier la femme anonyme : « silhouette », la servante maîtresse a « les yeux fendus, un peu étirés vers les tempes

[1449] La question de son identité et de sa fonction dans la maison vient d'être posée (« Qui était cette femme ?» « Le Roi Cophetua », p. 212,) et la *mala noche* semble apporter un élément de réponse important à cette question.
[1450] *Ibid.*
[1451] *Ibid*., p. 212.
[1452] *Ibid.*, p. 205.
[1453] *Ibid.*, p. 215.
[1454] Le sabbat désigne les assemblées rituelles de sorcières, lors desquelles elles étaient suspectées d'accouplements avec des démons incubes ; l'enlèvement dénote une pratique liée au mariage.

par le khol[1455] » comme la « silhouette noire » de la « *mala noche* » se signale, par ses « lourdes paupières obliques ». De même, le vent, signe du désir, les tourmente et les marque toutes : il semble « fouetter ses chevilles dans les remous de la robe tout au long de l'escalier[1456] », signe de la montée en puissance du désir chez le narrateur ; dans la réminiscence de Goya, « le vent fou […] retrousse jusqu'aux reins le jupon clair sur des jambes parfaites, […] fait claquer le voile comme un drapeau et dessine en les encapuchonnant les contours d'une épaule, d'une tête charmante » ; il est « ce vent brutal qui plaque le voile sur les yeux et la bouche et dénude les cuisses[1457] ». La femme anonyme est tantôt nocturne, tantôt prise dans la lumière. Le « visage ombré, mongol et clos » de la première silhouette, « le visage enfoui, tourné du côté de la nuit[1458] » font écho à la nature nocturne[1459] et érotisée de la servante maîtresse, dont « le visage se replongea d'un coup dans la pénombre comme une femme qu'on surprend à la toilette » et qui « abaisse les bras mécaniquement devant ses seins nus[1460] ». Enfin, si dans l'évocation de la *Mala noche*, de la silhouette sans tête « triomphe on ne sait quelle élégance *perdue*[1461] », c'est aussi le cas pour la femme anonyme aux « yeux brûlants et sombres que la lumière accrochait avec dureté » dont la « figure cachée dans la paume des deux mains » « était si clairement une expression *perdue*[1462] ». Le corps est morcelé et renvoyé à l'anonymat qui fait la spécificité de la femme de La Fougeraie et que Michel Foucault[1463] identifie comme un fondement de l'érotisme. La perte appelle le désir vertigineusement : le jeu de regard[1464], soustrait, refusé, crée une véritable ligne de fuite, une perspective qui ouvre sur le mystérieux, l'inquiétant, l'inconnu : autant dire, la mort, celle qui suscite dans « la posture » « de l'effroi, de la fascination ou de la stupeur[1465] ». Le choix de l'article défini « la posture » crée d'ailleurs une certaine ambiguïté, maintenue par l'anaphore de « il y a », qui présente « l'anonymat sauvage du désir » et « quelque tentation pire » sans vraiment les attribuer : la gravure au second degré, puisqu'elle grave dans la mémoire du narrateur-personnage d'un gravure de Goya, filtre de sa conscience, semble devenue dans une pulsion scopique autant qu'autoscopique, le matériau qui déchiffre sa psyché tendue vers un paroxysme de possession, qu'elle relève du

---

[1455] « Le Roi Cophetua », p. 221.
[1456] *Ibid.*, p. 241.
[1457] *Ibid.*, p. 215.
[1458] Est-ce celui de la première ou de la seconde silhouette ? L'ambiguïté plane sur le texte, et d'une façon plus large, sur l'ensemble des figures féminines.
[1459] « le flot répandu des cheveux noirs, l'ombre qui mangeait le contour de la joue, le vêtement sombre en cet instant encore sortaient moins de la nuit qu'ils ne la prolongeaient », « Le Roi Cophetua », p. 239.
[1460] *Ibid.*, p. 209-210.
[1461] « Elégance perdue » qui s'applique aussi à la femme anonyme, souvent désignée comme hiératique.
[1462] *Ibid.*
[1463] Michel Foucault, « Le Gai savoir », entretien avec Jean Le Bitoux, *La Revue H*, n°2, p. 48 : « les intensités du plaisir sont bien liées au fait qu'on se désagrège littéralement, que l'on cesse d'être un sujet, une identité ».
[1464] « Le visage enfoui, tourné du côté de la nuit, regarde quelque chose que l'on ne voit pas », « Le Roi Cophetua », p. 215.
[1465] *Ibid.*

sexuel — « dans ce vent brutal qui plaque le voile sur les yeux et la bouche et dénude les cuisses » — ou de la violence qui lui est associée comme « quelque tentation pire[1466] », et ne manque pas de faire écho à la scène d'amour qui suit avec la femme anonyme qui se donne, mais dérobe son visage et dont la distance suscite chez le narrateur une « tentation pire[1467] » que le sexe, une violence qui s'explique par la peur ou l'impuissance à « rejoindre[1468] » le féminin. Les phrases, longues, semblent mimer le mouvement de conscience du narrateur, de la perception à la compréhension et l'érotisme est porté à la fois par l'impression de dynamisme qui s'en dégage et l'esthétisme de l'évocation.

La nuit avec la femme anonyme n'est donc qu'un effet du miroitement des images et de la pensée : le personnage tout à la jouissance de ses interprétations successives, accomplit le désir dans une satisfaction autoérotique. D'ailleurs il ne rencontre pas cette femme, on l'a dit, elle lui reste paradoxalement et étonnamment hermétique : il se rencontre lui-même dans cette relation sexuelle.

C'est grâce à sa contemplation du tableau de la salle à manger et qu'il assimile à l'histoire du Roi Cophetua que le narrateur personnage comprend la situation dans laquelle il est prise ; ce premier tableau génère en quelque sorte le surgissement d'une image encore plus intime, « la *Mala noche* », gravure gravée dans la mémoire du personnage et confirme, s'il en était besoin, que cette *réflexion* du personnage n'existe que parce que le tableau a *réfléchi* à ses yeux une image fidèle de la situation érotique. D'ailleurs cette *« tentation pire »* qui tend vers le côté enténébré du récit ne fait signe dans sa formulation énigmatique et manquante que vers le propre désir du lecteur[1469], sommé de compléter/ combler la nature partielle du langage (et ce à deux niveaux, niveau du personnage et niveau du lecteur gracquien). L'érotisme de ce passage est donc uniquement nourri par le désir de qui le lit ; Gracq transforme la lecture en surgissement fantasmatique : l'existence même de la gravure est fantasme du personnage ; son interprétation vient en recharger la signification ; enfin le lecteur gracquien dans sa ressaisie dernière embrasse, englobe de sa propre richesse désirante la matière fictionnelle.

[1466] *Ibid.*

[1467] Le « plaisir » du narrateur « fut violent et court » et il dit « écras[er] durement, immobilis[er] son corps contre [lui] de [ses] bras rigides » ; « Dans une espèce de panique, [il eut] presque le mouvement de frapper le visage tapi et fuyard », « Le Roi Cophetua », p. 243.

[1468] C'est la question qui porte l'essentiel de l'angoisse simonienne dans « La Presqu'île » et qui constitue la dernière phrase de la fiction : « 'comment la rejoindre ?' pensait-il, désorienté ».

[1469] Bernard Vouilloux, dans *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit*, , p. 322, souligne cette fonction du tableau, « l'appareil scripto-scriptural » fonctionnant « comme machine désirante » : Le tableau évoqué n'est pas dévoilement de sens. Si la description de Salomé dans *L'Hérodias* de Flaubert forme une sorte de « strip-tease scriptural », Ricardou précise aussitôt que ce strip-tease est « impossible à raconter : la jeune fille est restée vêtue ». Ainsi, la description des deux silhouettes gravées par Goya, celle de la mendiante face au roi Cophetua renvoient à l'évocation du corps apparaissant à un simulacre ».

b. Le tableau de la salle à manger.

Enserré dans une de ces boîtes d'optique dépaysantes[1470] » qu'est le texte et comme enfoui dans son épaisseur, le tableau érotise le récit-cadre dans toutes ses dimensions en faisant miroiter son potentiel érotique : en révélant la clef de la relation entre la femme de La Fougeraie et Nueil, la contemplation du tableau rend possible l'acte amoureux qui suit[1471] entre le narrateur et cette même femme.

Ainsi, au cœur du texte, un tableau[1472], pourtant voilé par les conditions claires obscures de sa contemplation[1473] autant que par sa nature même[1474] renvoie au protagoniste le reflet de son propre désir : le « rectangle sombre », situé parmi une série d'autres objets miroitants[1475] au sens proche, ne le fait pas identifier immédiatement comme une œuvre picturale, mais plutôt comme une surface à « déchiffrer[1476] ». La scène représentée, comme effacée par les couches de vernis qui la recouvrent pour la protéger, ne semble apparaître que progressivement, comme si elle émergeait difficilement de l'objet. Il représente un couple dont la posture semble inverser la signification des signes qu'ils portent : le roi, agenouillé, semble en adoration devant une mendiante « hiératique ». C'est, semble-t-il, le caractère déplacé de la situation qui, en échangeant les signes de pouvoir et de dépendance, met la scène en tension et l'érotise : le tableau représente un interdit, une transgression des convenances et des statuts sociaux. Cette

---

[1470] « Le Roi Cophetua », p. 218.

[1471] Sylvie Guichard, « « le Roi Cophetua » : la lecture comme tentative de fuite », *L'information littéraire* 2007/3 (Vol.59), p. 16 : « il est habituel de voir de voir dans le tableau déchiffré par le héros une « mise en abyme » de la relation entre les personnages. On peut surtout penser qu'il est nécessaire à la cristallisation du désir : c'est parce que le maître des lieux absent est censé dépendre de sa servante et que ce lien inattendu est lu dans une œuvre d'art que l'acte amoureux s'accomplit. […] Si la figure de Jacques Nueil coïncide avec celle du médiateur entre le sujet et l'objet de son désir, l'œuvre d'art en constitue un second : « Le Roi Cophetua » montre une érotisation des signes culturels ».

[1472] Ce tableau est, d'après la réponse que Gracq fait à une question posée par la revue *Givre* sur son existence, celui de Burne-Jones : « Oui, c'est le tableau de Burne-Jones que j'ai vu autrefois à la Tate Gallery : je devais avoir dix-neuf ans. Delvaux en fait figurer une reproduction dans le film qu'il a tiré du Roi Cophetua : Rendez-vous à Bray. Mais quand j'ai revu le tableau dans le film, j'ai été surpris : le travail du souvenir l'avait profondément changé ! C'était presque un autre tableau » in « Conversation avec Julien Gracq » p. 26, cité par Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 56. En effet, pas de manteau de pourpre, pas de diadème barbare ni de genou fléchi ou de front incliné dans le véritable tableau. Pas non de robe blanche, non plus. Seuls les personnages et leurs statuts sont repris, et encore, pas totalement, la fonction de « mendiante » du personnage féminin étant abandonné. La description gracquienne constitue donc une sorte d'enchâssement métonymique (un déplacement) de la situation du narrateur dans la secondarité du décor. A ce titre, Bernard Vouilloux constate qu' « il n'est pas indifférent que le texte fasse porter un vêtement blanc à la mendiante, tandis que l'ombre qui l'entoure semble refluer sur la figure du souverain (qui est aussi le « mort » : Jacques Nueil) », *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 59.

[1473]« la lumière des bougies l'éclairaient mal, et n'y laissait voir d'abord qu'un rectangle sombre », « Le Roi Cophetua », p. 222-223.

[1474] « Les couleurs du tableau étaient foncées et le jaune cireux du vernis écaillé qui avait dû le recouvrir en couches successives, égalisant et noyant les bruns d'atelier, lui donnaient un aspect déteint et fondu qui le vieillissait … », *ibid.*, p. 223.

[1475] Une « table longue qui miroitait du même éclat liquide que les pianos du salon », « les reflets de l'argenterie », « une glace longue et basse, un peu inclinée » dans laquelle « les menus objets de la pièce [se] reflétaient avec cette même netteté de chambre noire qui envoûte les tableaux des intimistes hollandais », *ibid.*, p. 219.

[1476] *Ibid.*, p. 223.

« scène inexplicable » pour le narrateur, signe de son aveuglement ou de son propre déni de la situation vécue et de son désir[1477], rayonne dans les autres dimensions du texte ; les deux personnages ressemblent étrangement aux « deux silhouettes paralysées » du tableau. L'une, dans son costume servile, révèle comme malgré elle une forme de majesté[1478] ; l'autre, endosse le rôle du maître. Le trouble qui émane des personnages, révélé par le commentaire du narrateur se décèle tout autant dans son rapport à la servante[1479], fait de tension et de non-dit[1480] que du brouillage du texte lui-même qui délinéarise le lien entre situation et tableau en introduisant un image du tableau dans le contexte du dîner au détour d'une comparaison : « elle avait l'air d'*apparaître* maintenant, à son heure, en servante, d'y retrouver je ne sais quelle aisance intimidante, comme un souverain qui lève son incognito[1481] ». Le désir du personnage se logerait dans l'espace qui sépare le tableau de la situation, le manque à dire, la déliaison, le hiatus interprétatif qui subsiste dans la scène avant la révélation, tellement étrange/étrangère qu'elle est d'abord désignée en anglais « when King Cophetua loved a beggar maid ».

Lire le tableau, c'est donc s'approcher de la levée de l'énigme[1482] : l'interdit — la relation érotique entre le maître et la servante, à quelque niveau de la diégèse que ce soit — s'inter-dit, se médiatise, dans le tableau. La pulsion scopique du personnage, redoublée par celle du lecteur, relève de la *libido sciendi* : le sens de la scène primitive contenue dans ce tableau ouvre la possibilité aux sens et à la scène amoureuse qui suit. Le silence dramatisé par l'image[1483], renforcé par la difficulté du narrateur lui-même à poser des mots sur ce qu'il voit[1484], ses errances interprétatives, le choc manifesté par le comportement de la femme quand

---

[1477] Désir dont il n'affirme la réalité que rétrospectivement : « Je la désirais. Je l'avais désirée, je le savais maintenant, dès la première seconde, dès que mon pas à côté du sien avait fait craquer le gravier de la cour », *ibid*., p. 241.

[1478] Les deux femmes partagent les mêmes postures (« debout — très droite, mais la tête basse » ; « elle me servait les yeux baissés ») ; la femme anonyme est décrite *via* une comparaison médiévale et artistique qui ne manque pas de faire écho au tableau : « elle paraissait plutôt déléguée toute seule à me servir par une de ces théories féminines — muettes, hiératiques, embéguinées — qui dans les miniatures du Moyen-Age attendent en cortège le chevalier au-delà du pont-levis, pour le désarmer, le nourrir, le baigner », « Le Roi Cophetua », p. 222.

[1479] « le silence de commande donnait à ses gestes et à son corps une plénitude, une proximité troublante », p. 222 ; « honte et confusion brûlante, panique, qui semblait conjurer autour d'elle la pénombre épaisse du tableau comme une protection… », p. 224.

[1480] « Et cependant le sentiment de sa présence, quand pour un moment elle allait et venait dans la pièce, ne se laissait pas un instant oublier : le silence de commande donnait à ses gestes et à son corps une plénitude, une proximité troublante », « Le Roi Cophetua », p. 222.

[1481] *Ibid*., p. 221.

[1482] Et ce, d'autant plus que, Bernard Vouilloux rappelle l'hypothèse (défendue par Marguerite Marie Bénel dans sa communication au *Colloque Gracq, op.cit.*, p. 376-377,) que « le tableau de Burne-Jones, tel du moins qu'il est décrit, se rapprocherait étonnamment d'une « gravure hermétique du XVIe siècle », dite « l'Ethiopien », dans le *Splendor solis* de Trismossin.

[1483] « Il semblait difficile de se taire au point où se taisaient ces deux silhouettes paralysées » ; « aveu au-delà des mots », « Le Roi Cophetua », p. 224.

[1484] « Le visage de roi More me poussait à chercher du côté d'Othello, mais rien dans l'histoire de Desdémone n'évoquait le malaise de cette annonciation sordide. Non. Pas Othello. Mais pourtant Shakespeare… *Le Roi Cophetua* ! Le roi Cophetua amoureux d'une mendiante…

elle comprend que le sens du tableau dévoile aussi celui de sa situation[1485], renvoie au non-dit du texte dans toutes ses dimensions[1486]. C'est, me semble-t-il, ce que désigne la brève phrase rapportée au discours direct « c'est *ainsi* », non prononcée mais attribuée à la servante pour traduire ce qu'elle ne dit pas[1487]. L'adverbe déictique tourne le lecteur vers le non-dit du texte, et l'oriente vers une image que l'on ne voit pas, indicible, à décrypter dans tout ce qui l'entoure. Partout le texte exhibe ce lien dialectique entre dedans (le tableau, mise en abyme) et dehors (la situation vécue par le narrateur), ne serait-ce que par la reprise de l'adverbe déictique « ainsi » à des moments clés de l'épisode érotique[1488] ou encore le silence qui installé dans la scène peinte, correspond à celui de la maison[1489], et en particulier à celui de la scène d'amour, dont une des spécificités est qu'« il n'y eut pas de mot échangé[1490] ». Le tableau est donc un point névralgique du texte, mais déplacé, décentré sur le mur et dans la secondarité fictionnelle pour mieux l'érotiser : « Le tableau faisait toujours sa tâche sombre sur le mur, figé dans une solitude de musée, irradiant la pièce comme une figurine transpercée d'épingles »[1491], au point que la pièce semble « hantée »[1492], tellement la présence du tableau renvoie en la matérialisant à la liaison Nueil/femme anonyme. L'allusion vaudou insiste sur la puissance imageante de l'œuvre d'art et son pouvoir à distance, que semble renforcer l'analyse du narrateur pendant qu'il contemple le sommeil de la « gisante énigmatique[1493] ». Le tableau se charge finalement de la puissance herméneutique de chaque lecteur : le tableau n'est pas univoque ; pour chaque herméneute, il ouvre la voie à la signification qui le concerne : manifestement, le tableau

When King Cophetua loved the beggar maid », *ibid.* Le recours à l'anglais, langue étrangère et à l'italique sont aussi des indices de la difficulté d'accès de cette vérité à la parole explicite.

[1485] « Elle m'avait vu, et une demi-seconde, elle était reste interdite. Mais il n'y avait eu dans son saisissement ni confusion, ni rougeur », « Le Roi Cophetua », p. 225.

[1486] Bernard Vouilloux analyse ce fonctionnement du tableau en miroir, « réfléchissant pour le héros la relation qu'il vit avec la servante, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, p. 296.

[1487] « Depuis qu'elle m'avait ouvert la porte du jardin, il n'y avait aucun geste en elle qui n'eût semblé dire : c'est ainsi », « Le Roi Cophetua », p. 225.

[1488] p. 232, « Elle allait assurée et sans hâte, indifférente au regard, sans agitation de surprise, sans retard non plus de coquetterie. Simplement *ainsi*. Il n'y avait jamais eu besoin ici de s'annoncer » ; p. 242 « Elle ne faisait aucun mouvement ; elle ne se défendait pas, mais je ne sentais pas la poussée de la peau tiède contre ma bouche ; il n'y avait ni surprise, ni attente, ni fièvre. Simplement *ainsi* » ; *ibid.*, p. 249, « Il n'y avait pas de compte à rendre, ni pour elle, ni pour moi. Simplement ainsi ; je commençais à marcher sur une route qu'elle m'avait ouverte, et dont je ne savais pas encore où elle me conduisait ».

[1489] « Cette qualité de silence qu'avait dû conjurer autour de lui, jour après jour, pendant des années, le travail particulier du maître de maison semblait revenir imprégner l'atmosphère des pièces avec le calme de la nuit avancée : maison de peu de paroles et de peu de signes », « Le Roi Cophetua », p. 237.

[1490] *Ibid.*, p. 240.

[1491] *Ibid.*, p. 235.

[1492] *Ibid.*, p. 234.

[1493] « Je la regardais, et il me semblait que je me regardais aussi me pencher sur elle. Je me sentais entrer dans un tableau, prisonnier de l'image où m'avait peut-être fixé ma place une exigence singulière », *ibid.*, p. 246.

renvoie aussi à la situation de Neuil[1494], avec la servante, lui aussi herméneute, comme son nom invite à le penser (n'œil).

3. Une contemplation ambivalente.

a. …et déceptive. Au Château d'Argol, « La Chambre ».

Albert entre dans la chambre vide d'Herminien, poussé par une *libido sciendi* mise en valeur par l'abondante isotopie du mystère et du secret : « un poignant sentiment de mystère ramenait Albert devant sa chambre aux volets toujours clos et comme sanctifiée par l'énigme de sa résurrection — et longuement il en contemplait la porte secrète », espérant que la chambre « lui livrerait peut-être le secret qu'il n'avait cessé […] de rechercher au cours de cette amitié si longue, si suspecte, et si traîtresse, qu'il avait nouée avec Herminien », lui qui « tenait entre ses mains la clé de la seule énigme dont la solution lui parût maintenant entre toutes nécessaire[1495] ». C'est la déception qui le pousse à l'action : « Il ne semblait pas au premier abord que cette pièce large et vide dût offrir à Albert aucune des surprises qu'il avait pu se peindre d'avance avec la naïve frénésie d'un enfant[1496] ».

Il y agit en enquêteur[1497], qui trie les indices : d'emblée, l'un et l'autre sont présentés, en reflet l'un de l'autre, comme des lecteurs, Herminien, par la riche bibliothèque que contient sa chambre, Albert, par l'intérêt qu'elle suscite en lui : mais très vite, il se détourne de ces signes manifestement négligés par l'occupant de la chambre[1498]. Son regard finit par être arrêté par une gravure, non d'abord en raison de son contenu, mais plutôt par sa nature même de « *pièce à conviction* », sa matérialité et sa proximité avec le lit, qui suggèrent son importance pour Herminien, œuvre touchée et touchante, « qui reposait sur une tablette au chevet même du lit d'Herminien, et dont les bords légèrement ondulés semblaient conserver les traces d'un maniement tout récent, et comme la chaleur même des doigts attentifs qui l'avaient peu d'instants auparavant saisie, puis reposée, comme dans l'acte d'une perpétuelle et extatique

---

[1494] « Le tableau représente pour Nueil sa liaison avec la servante. Nueil absent, la servante continue d'assumer le rôle dont le tableau constitue le scénario, le texte », Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, p. 296.
[1495] *Au Château d'Argol,* p. 157-158.
[1496] *Ibid.*, p. 158.
[1497] Il en a l'œil, lui qui est sensible au moindre signe, comme le fait que »la disposition insolite des gravures » attirait « l'œil de la manière indéfinissable et négligente qui permet au policier d'identifier entre mille autres une pièce à conviction », *ibid.*, p. 160.
[1498] « Cependant Albert se dirigea rapidement vers une lourde bibliothèque de chêne qui occupait l'un des angles de la pièce, tout entière remplie d'épais volumes de cuir dont il était au premier regard évident qu'Herminien avait jusque-là délaissé la lecture. Dans l'un des angles seulement, un inextricable entassement de livres, de gravures et d'estampes qui croulaient jusqu'au sol eu paquets gonflés, révélait l'insistante et suggestive activité […] », *ibid.*, p. 159. La focalisation qui fait adopter au lecteur le point de vue du personnage le fait se couler dans cette posture de l'enquêteur.

contemplation[1499] ». Mais les douleurs extatiques du roi Amfortas redoublées de « la surnaturelle exaltation » des visages des chevaliers, « la confusion délicieuse de Kundry et la joie grave de Gurnemanz[1500] » représentent un comble, un trouble pour le spectateur confronté au mystère aporétique « d'une ingouvernable contradiction[1501] ».

Et c'est sur cette aporie qu'achoppe le texte, après les errances des regards du personnage, de ses pensées, assez profondes pour mettre le texte en abyme — il se souvient de la chapelle des … abîmes, en analepse, « par le jeu d'une analogie sans appel[1502] » —. Le sens, la révélation qu'il est venu chercher ne viennent pas ; tout au plus, les indices, comme les analogies avec d'autres gravures de Dürer et Piranèse, nourrissent l'éréthisme d'Albert plus qu'ils n'y mettent fin. La tentative du personnage de lever l'énigme de la jouissance — « surnaturelle exaltation », « confusion délicieuse », « joie grave[1503] », qui renvoient plus généralement aux « expressions d'un visage ravagé par une passion violente et anormale [1504]» — est un échec ; l'épisode souligne à la fois le manque à savoir consubstantiel à la jouissance, sa nature indicible : la trajectoire de la séquence « se spirale, cercle ouvert aboutissant sans fin à la devise sacramentelle[1505] » qui, ainsi, « semble à jamais clore — et ne clore à jamais sur rien d'autre que lui-même », le *cycle* du Graal 'Rédemption au Rédempteur'[1506] ».

Spéculairement, la représentation de cette scène de Graal renvoie à double titre Albert au mystère de son désir et de son objet, par l'image elle-même et en ce qu'elle renvoie au mystère d'Herminien, double d'Albert. Chacun retourne à ce qui fait énigme pour soi.

b. …ou transgressive. Le Rivage des Syrtes, « le portrait de Piero Aldobrandi ».

Le tableau de Piero Aldobrandi fonctionne de façon un peu similaire avec Aldo et Vanessa : le plaisir de Vanessa à conserver ce tableau dans sa chambre est un plaisir spéculaire et autoérotique, dans la mesure où il l'inscrit dans une lignée paradoxalement grandiose du mal et de la traîtrise ; l'autoérotisme se comprend ici comme plaisir de se contempler soi-même, reflet d'une transgression illustre et antérieure. Bernard Vouilloux voit dans ce tableau une sorte d'image de la conjonction de Vanessa et d'Aldo[1507] : la contemplation de ce tableau, qui montre

[1499] *Ibid.*, p. 161.
[1500] *Ibid.*, p. 162.
[1501] *Ibid.*, p. 163.
[1502] *Au Château d'Argol*, p.161.
[1503] *Ibid.*, p.162.
[1504] *Ibid.*, p.160.
[1505] Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p.202.
[1506] *Au Château d'Argol*, p.164.
[1507] Bernard Vouilloux, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, *op.cit.*, p. 159, « Piero Aldobrandi est la métaphore d'Aldo et de Vanessa ».

à Aldo et Vanessa une image de leur propre *co-it* transgressif, est de l'ordre de la jouissance auto-érotique. Si « le tableau est un miroir », la lecture du tableau constitue un avatar du voyeurisme. Il procure un « plaisir d'esprit », sorte de décalque ou de substitut au plaisir sexuel[1508], pour les personnages comme pour le lecteur. Signe à déchiffrer, il matérialise l'interdit, dissout le regard dans un hors-temps — il montre à la fois le passé et l'avenir —. L'œil fait *phallus*.

B. Le lecteur gracquien : un herméneute comme Dupin… Une approche autre/louche.

Outre ces figures de lecteurs mises en abyme dans son œuvre fictionnelle, Gracq fournit lui-même un autre modèle herméneutique, intéressant dans l'ambivalence qui le caractérise, entre exceptionnelle acuité et irrévérence, perspicacité séduisante et tendance à la transgression[1509].

Il est, dans *Les Eaux étroites*[1510], une épiphanie gracquienne, une « illumination », un « moment d'exception », de jubilation, qui se traduit essentiellement par des images euphoriques et verticales — Gracq parle de « rêverie ascensionnelle » et convoque les métaphores esthétiques de la fugue et du feu d'artifice[1511] — et qui consiste en une sorte d'accès au sublime vécu comme « une perspective sans fonds de trapèzes volants aux oscillations miraculeusement conjuguées » faisant « danser devant lui tous les chemins de l'air ». Cette expérience de plaisir esthétique intense, de joie seconde, vécue comme une sorte de bonheur conscient de lui-même semble relever de l'expérience de l'écrivain qui jubile de sa trouvaille, de son accès, qui s'apparente à une levée de résistances, à « la totale liberté d'association qui remet sans trêve dans le jeu les significations et les images ». Selon le principe d'association libre[1512], Gracq, qui souligne lui-même le glissement, en vient à évoquer une figure de lecteur au pouvoir jubilatoire : le personnage de Dupin, présenté comme « l'analyste du 'Double assassinat de la rue Morgue' » d'Edgar Poe.

[1508] Bernard Vouilloux ne manque pas d'opérer le rapprochement, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq, op.cit*., p. 301 (« mais ce plaisir, tout de satisfaction à comprendre le mécanisme du (plaisir du) texte, pourrait bien, retenons la leçon de Freud, en cacher un autre ») et de renvoyer à Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, « Idées », 1979, p. 193 sq.

[1509] Pour Philippe Berthier, la description gracquienne est fondamentalement une expérience de pénétration active du donné, projection du « moi » vers le « réel », fièvre de curiosité et de conquête ».

[1510] *Les Eaux étroites, O.C. II*, p. 540-541.

[1511] Image du feu d'artifice qui ne manque pas de rappeler « Fusées » de Baudelaire. *Les Eaux étroites, O.C. II*, p. 541 : « […] c'est d'une fugue allègre et enfiévrée qu'il est pour moi le moteur et le principe : à son étincelle ranimée, les images chères et longtemps obscurcies — toutes les images — s'enflamment et vont se rallumant l'une à l'autre ; un tracé pyrotechnique zigzague au travers du monde assoupi et le sillonne en éclair […]. La vertu du seul contact vrai retrouvé avec ce qui m'a captivé quelque part une fois ranimant, réveillant et joignant par un chemin de foudre tout ce que j'ai aimé jamais ».

[1512] C'est aussi l'évocation des pouvoirs de l'Evre qui mène sans doute naturellement à l'autre poète de l'eau qu'est Poe ; d'ailleurs même cités en négatif, « L'île de la Fée » et « Le Domaine d'Arnheim » sont présents dans le texte.

Ce personnage de lecteur herméneute est présenté comme une sorte de comble, en particulier grâce à sa comparaison avec M. Teste dont il serait une sorte de préfiguration supérieure, lui qui « fournirait sa preuve, et témoignerait par leur exercice de la détention des pouvoirs de l'esprit dont M. Teste est chez Valéry seulement crédité[1513] ». Gracq retient du personnage de Poe son ambiguïté, son mystère, sa perspicacité inquiétante, qui, au-delà même de la simple lecture, constituerait une sorte de touche intellectuelle avec l'autre[1514], une capacité unique de pénétration :

> Il reste pour moi l'homme aux lunettes noires, un visage muré, absent, terriblement moderne, au travers duquel la visée s'inverse, et où le « regard » rendu à sa signification purement architecturale n'est plus que le hublot entr'ouvert sur des connexions plus prestigieuses que celles de l'ordinateur.

Cette aptitude de Dupin, qui relève de la transgression pour Gracq, soulève une vague de panique et d'inquiétude par son « pouvoir d'effraction presque sacrilège », dans une sorte de dialectique entre attraction et répulsion :

> Une pareille lecture à vue des connexions imaginaires les plus subtiles, telles qu'elles peuvent se produire par exemple dans la poésie (lecture à quoi tendent, j'y songe aussitôt, toutes les techniques mises au point par la critique contemporaine), m'inquiète quelque fois comme si elle relevait d'un domaine quasi religieux d'*interdit*.

Dupin aurait une expérience de la lecture quasi mystique, autrement dit très proche d'une extase et même d'une fusion entre lui et l'autre qu'est l'œuvre et au-delà l'écrivain :

> La lecture naît de la désintégration de soi à l'intérieur d'un autre. Il y a d'abord une désintégration difficile (il faut « rentrer » dans le roman) laquelle est suivie d'une fusion merveilleuse dans la lecture (on ne peut plus le quitter)[1515].

1. qui aurait l'esprit assez mal tourné … ou le regard /dépravé.

Tout dans l'érotique gracquienne est une question de perspective : Julien Gracq le rappelle à sa manière dans un clin d'œil à Proust que rappelle Maël Renouard[1516] :

> Mais c'est surtout dans un point de vue, dans une perspective, que l'œil du monde cligne. Il arrive qu'un changement de point de vue à peine perceptible nous surprenne et même bouleverse comme par un *clinamen* notre vision du monde ; ainsi lorsque le narrateur de la *Recherche* échange dans la cour de l'hôtel des Guermantes son poste d'observation contre un autre à peine différent,

[1513] *Les Eaux étroites*, O.C. II, p. 542. M. Teste est un personnage de Paul Valéry.
[1514] D'ailleurs, Gracq retient l'image du narrateur et de Dupin déambulant « côte à côte » de nuit, *ibid*, cheminement tangent qui ne manque pas de rappeler certaines scènes de déplacement érotique (comme le retour de nuit de Vanessa et Aldo), sur le mode de l'embrassement, et de l'inclusion.
[1515] Pascal Quignard, *Mourir de penser*, *op.cit.*, p. 180.
[1516] Maël Renouard, *L'œil et l'attente*, *op.cit.*, p. 98 -99.

> mais d'où seul le manège de Jupien et de Charlus pouvait, comme un nouveau « paysage moral » être vu (…). Gracq évoque l'effet de surprise qui peut surgir dans le quartier le plus banal d'un changement optique, « d'une déclivité de la chaussée » qui s'ouvre tout à coup devant votre pas invitante et tentatrice, d'une sinuosité à peine sensible de l'axe de la rue qui voile et dévoile en même temps à demi sa perspective[1517] ».

Il y a donc une véritable analogie entre la posture du narrateur proustien observant Charlus et Jupien et le lecteur de Gracq : il faut savoir pour voir ; « dès le début de cette scène une révolution, pour mes yeux dessillés, s'était opérée en M. de Charlus, aussi complète, aussi immédiate que s'il avait touché par une baguette magique. Jusque-là, parce que je n'avais pas compris, je n'avais pas vu[1518] ». C'est un infime changement de perspective qui permet, de profil, d'accéder au secret du texte. Dans *Sodome et Gomorrhe*, l'indice qui met sur la voie du profil perdu de la scène entre Charlus et Jupien, est la métaphore de l'insecte et de la fleur[1519] ; le narrateur tire « de la ruse apparente des fleurs une conséquence sur toute une partie inconsciente de l'œuvre littéraire[1520] ». De même, on peut trouver, disséminés dans l'œuvre gracquienne, comme autant de clins d'œil de l'auteur à son lecteur, des encouragements à cette lecture dépravée[1521], à l'exercice de cet esprit « mal tourné » et transgressif. Ainsi, l'emploi de l'italique[1522] semble constituer un de ces encouragements, ouvrant la possibilité au lecteur d'envisager un sens non -dit, ou inter-dit, le regard herméneute agissant en relais de sa propre voix, couvrant de son interprétation la ligne du texte et la fécondant en creux et comme par coalescence. Un autre procédé, d'autant plus important qu'on a vu à quel point la spécificité de l'écriture gracquienne de la sexualité consistait en une présence-absence, une existence non pas refusée ou absente mais niée. On peut lire cette dialectique érotique à la lumière de l'analyse de William Empson[1523], qui analyse cette présence-absence, comme une « négation dépravée », « qui vous met quelque chose dans la tête tout en vous disant que cela ne fait pas partie du tableau[1524] » ; l'inconscient ne connaît pas la négation, dirait la psychanalyse ; le lecteur non

---

[1517] *La Forme d'une ville*, Corti, p. 35-36.
[1518] Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu, IV, Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, collection « Folio classique » n°2047, p. 15.
[1519] La métaphore de l'autofécondation permet au voyeur d'envisager la possibilité de l'inversion chez Charlus.
[1520] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, *op.cit*., p. 5.
[1521] Lecture altérée en particulier dans le domaine sexuel.
[1522] II, chapitre III, C « fonction érotisante de l'italique ».
[1523] G. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Edinburgh, New Directions, 1st ed. 1930, 3rd ed. 1968, p. 211.
[1524] Dans *La Métaphore raconte*. *Pratique de Julien Gracq*, *op.cit*., Elisabeth Cardonne-Arlyck commente ce procédé à propos de la métaphore : « [ce procédé] permet sans doute […] de rendre présent dans l'écriture cela même qu'il y donne pour absent — le changement ne peut jamais se manifester qu'ainsi, par relation avec ce qui n'est plus. Mais on peut dire inversement, qu'il pose ce qui est sur ce que cela n'est pas, le texte sur une abolition. Le changement, par là, manifesterait dans l'écriture l'envers du monument, que la perspective spatiale des structuralistes tend à privilégier […] le texte est ce qui constamment s'efface dans la lecture, y étant toujours ce qui n'est déjà plus », p.108. Notre approche postule plutôt la coexistence des strates textuelles ; le texte gracquien étant celui des possibilités, il maintient des positions différentes, y compris autocontradictoires.

plus, qui suit, à l'invite éminemment ambiguë de l'auteur, les deux possibilités, cette espèce de *faux-fil* du texte.

Il n'est donc pas anodin que ce passage de *Sodome et Gomorrhe* qui donne la clé de la sexualité de Charlus et la clé du monde des « invertis » ouvre aussi la possibilité d'une nouvelle lecture érotique de Gracq. Dans les deux cas, l'écriture de la sexualité est avant tout une question de regard et d'herméneutique et elle ouvre les portes, comme une vaste métaphore, à une interprétation plus large, sur le rapport entre même et autre, sur le lien entre voir et savoir. La scène montre que la littérature dessine les contours d'un domaine où l'auteur abandonne, au moins en partie, sa condition de voyeur pour la transférer au lecteur. Dans l'œuvre gracquienne, l'Autre cristallise l'angoisse, qu'elle soit érotisée par l'inquiétante-étrangeté féminine ou associée à « l'ombre du mancenillier » de l'Histoire. A ce titre, il est plus ou moins évacué de l'enceinte fictionnelle[1525]. C'est dans le dialogue entre auteur et lecteur médiatisé par le texte que l'altérité trouve place et peut exister ; cet espace virtuel implique une forme de liberté et de jeu dans le regard du lecteur.

2. Un exemple : lecture « louche » de l'incipit de la Presqu'île[1526].

Lire l'incipit de « La Presqu'île » en adoptant ce regard dépravé dont il vient d'être question amène à faire coexister trois fils interprétatifs : un premier sens diégétique selon lequel l'incipit pose un pacte de lecture original, celui du refus de l'aventure amoureuse au profit de l'attente et de l'exploration des intermittences du désir ; un autre qui consisterait à lire en creux toute une dynamique érotique du texte ; un dernier enfin, qui superposerait une interprétation métalittéraire aux deux premières.

En effet, dès les premières pages, le principe dynamique de la nouvelle est posé : le regard et l'attente du lecteur suivent le mouvement du personnage de Simon, qui se détourne de la gare et d'Irmgard, désirée mais finalement absente, pour se tourner vers la Presqu'île et un autre objet de désir, non pas nouveau, mais substitué à la femme : la mer. Au regard de cette perspective, le personnage et avec lui le lecteur, ont, au début de la nouvelle, l'esprit mal tourné, et ce, dès la description de la gare, qui sonne comme un avertissement au lecteur : point de

[1525] Même l'existence des femmes semble soumise à caution chez Gracq et reste un insaisissable, comme le rappelle Maurice Nadeau à propos d'*Un Balcon en forêt* : « Quand le capitaine demande à Grange qui refuse une nouvelle affectation si c'est une femme qui le retient, celui-ci convient sincèrement qu'il n'en est rien : Mona n'a pas plus de réalité qu'un rêve de poète érudit. Julien Gracq et son héros ne l'ont possédée qu'en songe », *O. C. II*, p..1089. Voir l'article de Mar Garcia, « L'autre comme rebut : l'Imaginaire gracquien du déchet », *Compar(a)ison : International Journal of Comparative Literature*, 1-2, p. 193-202.

[1526] Je reprends ici les principaux points développés dans mon article « La Presqu'île de Julien Gracq : une érotique de(s) cor (ps). Pourquoi le monde se prêterait-il au désir ? » *Revue Frontenac n°23, (Dé)placements : le corps et l'espace*, Queen's university, 2015, p 15-24.

départ du texte autant que de l'errance et du désir de Simon, elle peut se lire comme une entrée possible dans la secondarité de l'œuvre, chère à Gracq qui la considère à divers égards comme constitutive de son « caractère[1527] ». En l'occurrence, la narration tend à guider le lecteur[1528] vers un infratexte érotique, en faisant de la lecture une « herméneutique[1529] ».

La gare connote le voyage, le mouvement, le déplacement, y compris dans sa dimension symbolique, et y plonge le lecteur grâce à « la lumière de la croisée[1530] » : c'est le déplacement qui se donne à lire principalement, entre intériorité de Simon et extériorité du paysage, mouvement et immobilité, corps et espace[1531]. Ainsi, la présence-absence de la féminité hante la gare *via « l'ombre de la marquise » :*

> A travers la porte vitrée de la salle d'attente, Simon devinait sur la droite, projetée sur le quai et contre le vitrage, l'ombre de la marquise ajourée dont on apercevait l'amorce des stalles poussiéreuses, couleur de chocolat[1532].

De même, la stérilité de l'attente de Simon est métaphorisée par le motif du désert « des rails », « des voies ». Pourtant, l'érotisme et le désir de Simon pour Irmgard constituent une sorte d'arrière-plan fondu dans la description : « Derrière la courtine de wagons, à des intervalles paresseux, on entendait le coup de tampon d'une rame de marchandise invisible[1533] ». Certes, l'image longiligne des wagons associée à la sonorité récurrente du martèlement dénote l'atmosphère métallique et bruyante de la gare, mais la polysémie du substantif « courtine », qui peut aussi désigner le rideau d'un lit, rejaillit sur toute la phrase et éclaire le « coup de tampon » d'un sens métaphorique plus trivial, doublant la description ferroviaire d'un sous-entendu sexuel. De plus, la métaphore (« il n'était plus en ce moment que la petite angoisse nerveuse du train, mais modérée, comme il convient à un omnibus[1534] ») assimile explicitement la psyché simonienne à l'espace ferroviaire, libérant l'écriture du fantasme. L'entrée du train en gare fait se superposer l'image de la locomotive et l'émotion érotique : le train-taureau pénètre littéralement la gare : « et soudain, au bout du désert stupéfié,

---

[1527] *Carnets du grand chemin*, Corti, p. 7.
[1528] En ce sens, le motif récurrent de la torche de la raffinerie, comparée (p. 162) à « l'œil d'une maquerelle » et présent à « l'horizon » depuis le début du récit, peut être lu comme la présence du lecteur, guetteur de signes : au comparant à connotation licencieuse fait écho l'érotisation du lexique géographique (« croupe ») emprunté au champ de la morphologie féminine. Au -delà du récit, l'auteur adresse au regard louche du lecteur ces signes à interpréter.
[1529] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq, op.cit.*, p. 131.
[1530] « La Presqu'île », p. 27.
[1531] Patrick Née souligne la proximité de Gracq et de Merleau-Ponty à ce sujet : « On ne saurait manquer d'être frappé à ce propos par la même pente de l'imaginaire chez Merleau-Ponty : n'évoque-t-il pas lui aussi, une fois reconnu « un rapport corps-monde », « cette ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors ? », « Julien Gracq, phénoménologue ? », *Julien Gracq 2, art.cit.*, p. 176.
[1532] « La Presqu'île », p. 37.
[1533] *Ibid.*, p. 39.
[1534] *Ibid.*

quelque chose se produisit : une petite locomotive noire jaillit comme un toril[1535] », et provoque immédiatement « une petite onde chaleureuse et animée, une espèce de plénitude close, toute grosse de possible », accompagnée de « jets de vapeur autour de la marquise[1536] », scène qualifiée de « climax[1537] » par le narrateur qui confirme ainsi la connotation sexuelle.

Or, si mouvement et érotisme se superposent, Simon est réduit à la posture du voyeur :

> Simon demeura le nez collé à la vitre ; il se faisait en lui un soulèvement d'attente têtue qui ne renonçait pas ; de loin il pressait à deux mains cette carcasse évacuée qu'on abandonnait pour en secouer encore par impossible un dernier grain mouvant[1538].

Il semble exclu de l'émotion paroxystique de l'arrivée du train : Irmgard n'est pas là. L'attente de Simon n'est pas comblée : la sexualité reste dans l'en-deçà de la textualité. La suite de la nouvelle l'intègre comme une sorte de palimpseste. Et de cette déception première, de ce ratage de la rencontre amoureuse naît toute la dynamique du déplacement. Le transport amoureux impossible crée le manque, c'est-à-dire l'espace dans lequel se mouvoir et désirer. La question motrice « Qu'est-ce que je vais faire[1539] ? », trouve sa réponse dans la sensation :

> Un instant il regarda sans se réveiller encore sa main qui se posait sur la clé de contact ; le moteur ronronna, une vie sourde et urgente anima soudain la voiture et il comprit que le point d'orgue mystérieux qui venait de se poser sans règle au milieu de ses journées était derrière lui : il roulait[1540].

L'espace à explorer est donc triple : géographique, il est le paysage changeant de la presqu'île ; érotique, il est le *« scenic railway[1541] »* des intermittences du désir de Simon ; métalittéraire, il est l'espace de la fiction.

Difficile par conséquent de ne pas s'essayer à la logique allusive dans laquelle Julien Gracq se place souvent et de ne pas essayer de lire l'incipit de « La Presqu'île » *à l'ombre* de celle de Paul Valéry et de ce qu'en dit Gracq lui-même dans *En lisant en écrivant[1542]*. Il est d'autant plus tentant de poursuivre de cet œil louche de lecteur à l'esprit mal tourné[1543] que

---

[1535] *Ibid.*
[1536] *Ibid.*
[1537] *Ibid*., p.40.
[1538] *Ibid*.
[1539] *Ibid*., p.45.
[1540] *Ibid*.
[1541] « La Presqu'île », p. 44.
[1542] Certes, si l'on se réfère au tableau chronologique de la production gracquienne de Dominique Perrin, l'écriture de la « Presqu'île » (début du projet en 1965 et publication en 1970) précède celle de *En lisant en écrivant* (dont la rédaction débute en 1973), mais leur contiguïté semble autoriser le rapprochement proposé, Dominique Perrin, *De Louis Poirier à Julien Gracq*, Etudes de littérature des XX e et XXIe siècles, dirigées par Didier Alexandre, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009, annexe 2, p. 742-743.
[1543] Et, d'autant plus librement encore que Michel Murat, dans les discussions inhérentes au colloque international Julien Gracq de 1981, reprenant la remarque de son interlocuteur, rappelle que Gracq « prélève « la marquise sortit à cinq heures » et « le lit de travers », adoptant « cette espèce de regard oblique, qui, redressé avec un regard droit, s'appelle lire de travers, et comprendre de travers, pratique une sorte de lecture critique « absolument lié[e] au fragment, à la pratique fragmentaire », Michel Murat, *Actes du colloque international Julien Gracq, op.cit.*, p. 480.

Gracq file lui-même la métaphore sexuelle à propos de Valéry pour lui apporter la contradiction avec l'ironie gourmande et acérée du bretteur au sujet de la fiction :

> Les réflexions de Valéry sur la littérature sont celles d'un écrivain chez qui le plaisir de lecture atteint à son minimum, le souci de vérification professionnelle à son maximum. Sa frigidité naturelle en la matière fait que, chaque fois qu'il s'en prend au roman, c'est à la manière d'un gymnasiarque qui critiquerait le manque d'économie des mouvements du coït : il se formalise d'un gaspillage d'énergie dont il ne connaît pas les enjeux[1544].

La critique qu'il apporte au sujet de l'arbitraire de toute origine du roman ou de toute œuvre inscrite dans le temps (par opposition aux œuvres dont la forme finale efface le déroulement temporel de sa création, comme le tableau ou le poème), il semble l'avoir inscrite en palimpseste de l'incipit même de « La Presqu'île », qui entre singulièrement en résonnance avec cette réflexion, et ce, d'autant qu'elle intègre l'enceinte de la fiction — à défaut de celle du roman. Finalement, l'examen auquel il soumet les objections de Valéry au roman — au nombre de deux « 1) l'arbitraire (« La marquise sortit à cinq heures ») 2) la multiplicité des variantes possibles « dans le mou » (sic) toutes à peu près vierges de conséquences (« La comtesse sortit à six heures ») » existe déjà en creux dans l'incipit de « La Presqu'île » sous une forme narrativisée, comme une sorte d'art poétique secret/secrété par le texte lui-même, particulièrement virtuose.

Pour Gracq, « 'la marquise' est en fait infiniment moins variantable qu'il n'y paraît[1545] » : dans son récit, elle devient un élément fixe du décor de la gare, le *mettant à l'abri* de tout l*ieu* commun tout autant que de la *coction* du soleil. La poursuite du récit gracquien sera infiniment moins aléatoire que ce que semble envisager Valéry : « beaucoup trop de choses — en fait tout un aiguillage tonal du récit — sont engagées par ce choix […] pour que le romancier s'en remette ici au hasard[1546] » : Ainsi « l'ombre de la marquise, projetée sur « le désert des rails » du récit l'aiguille effectivement vers un refus des histoires. Loin de « la suggestion d'une intrigue galante », la Presqu'île déroule à sa suite et circulairement — on revient à la gare non pas à cinq heures, mais 19h53 après la tentative de 12h53 — l'histoire d'un renoncement, celui de Simon, à son désir pour Irmgard auquel sont substitués l'autoérotisation de son errance automobile et le récit d'une attente. On a vu la lecture « louche » que l'on pouvait faire du surgissement de la locomotive dans la gare, et du constat du narrateur : « simplement la chose n'avait pas eu lieu[1547] ». Chez Gracq,

> à chaque instant en effet, la lecture projette dans l'avenir du lecteur la phosphorescence à demi éclairante, qui dépend moins encore des images

[1544] *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 634. L'analyse de la célèbre phrase se poursuit p. 642-645.
[1545] *Ibid.*, p. 642.
[1546] *Ibid.*, p. 642-643.
[1547] « La Presqu'île », p. 41.

> immédiates que le texte fait surgir que de certaines valeurs proprement romanesques dont elles sont ou ne sont pas chargées, et qui ont toutes parties liées avec la temporalité[1548].

L'esprit *mal tourné* du lecteur l'amène donc, dans une perspective herméneutique là encore autoérotique — puisqu'elle consiste à recharger la séduction du texte gracquien en le frottant à un autre— non seulement à pressentir la profondeur, mais aussi à ne pas hésiter à mettre la main au texte, à l'éprouver[1549], quitte à « replier » le texte sur lui-même, un peu comme « La lettre volée[1550] » de Poe nous y invite, et Julien Gracq lui-même qui, non sans provocation, met ironiquement au défi les critiques d'être « les *Dupins* infiniment subtils qui exploreront et baliseront cet itinéraire mental, tout jalonné d'impasses inattendues, tout gauchi par l'influx de champ magnétiques à mesure déchargés[1551] » et qui use de la métaphore de « l'enceinte fermée[1552] » pour définir la spécificité de la fiction. C'est se plier soi-même à un déchiffrement rétrospectif des signes disséminés dans l'œuvre.

> En fait, si dans toute lecture l'esprit du lecteur anticipe sur le texte, si le point focal de son attention se porte toujours un peu, et souvent beaucoup, au-delà des mots que l'œil enregistre, il n'y a pas de doute que ce décalage vers l'avenir atteint son minimum dans la lecture d'un poème […] son maximum dans la lecture d'un roman […][1553]

Et le surplus, pour le lecteur herméneute, sera bien de l'ordre du plaisir et de la jubilation, que Gracq exprime par la métaphore du comble nourricier :

> le plaisir, exceptionnel dans le roman, que donne à la lecture *Guerre et Paix*, est peut-être ce qui se rapproche le plus d'une manducation comblante et nourrissante, qui se suffit à elle-même d'instant en instant sans presque anticiper[1554].

Autant dire que l'herméneutique constitue une forme de plaisir pour le lecteur, capable de ressentir cette capacité de charge et de décharge d'« énergie cinétique[1555] » du texte littéraire.

[1548] *Ibid*., p. 643.

[1549] Dans *Lettrines 2*, Julien Gracq, qui rappelle à quel point « tout roman est à jamais un ensemble » et par conséquent au moins en partie, figé, « déroulant son identique tempo de boîte à musique du premier mot jusqu'au dernier, et faisant tourner, […] le même manège de petits chevaux dans une bouteille de sauternes, avec les mêmes incidents de course et le même inévitable vainqueur », souligne le rôle vital et régénérant du lecteur : « Et pourtant, d'une certaine manière, cela vit ! et même à l'occasion peut revivre : quelle humilité pour le créateur ! quel génie chez le lecteur ! », *O.C. II*, p. 318.

[1550] Dans la nouvelle, la lettre volée qui est pliée et non insérée dans une enveloppe, pour être cachée est littéralement retournée sur elle-même, d'où l'invention par Lacan de l'image du gant retourné.

[1551] *Lettrines, O.C. II*, p. 152.

[1552] *Lettrines 2, O.C. II*, p. 329.

[1553] *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 644.

[1554] *Ibid.*

[1555] *Ibid*., p. 643.

C. La jouissance herméneutique est présentée comme une jouissance autoérotique.

Difficile, voire impossible, par définition, de mesurer, évaluer ou même envisager la nature même de la jouissance d'un lecteur face à l'œuvre, tant celle-ci relève de l'expérience intime. Lire, c'est en grande partie se lire soi-même. Car,

> Dès que moi, interprète, je parle sur le désir du texte et que ma parole satisfait un désir (le mien, de critique, et/ou celui de mon lecteur qui est devenu colecteur de notre texte commun), que je sois ou non dans ce que l'on est toujours enclin à nommer « la » vérité et qui ne naît que d'un consensus aléatoire, ma lecture est recevable. Ce qui ne signifie pas, insistons-y, que j'aie livré pieds et poings liés « le sens inconscient du texte » : simplement que j'ai pu greffer l'activité de mon inconscient sur celle (inconsciente) du texte […][1556].

Séduire – fonction que Gracq assigne à la littérature –, c'est dé-router, « détourner du chemin[1557] ». Route et déroute sont au cœur de son écriture : « La Presqu'île » fait coïncider route de Simon et déroute du désir amoureux ; « Le Roi Cophetua », déroute dans l'arrière-plan guerrier et trouble ET séduction du narrateur personnage. « La Route », enfin, comme une sorte d'art poétique, figure ce trouble, cette confusion et les met en œuvre, comme si cette « ligne de vie » féminine et métaphore de l'écriture permettait de traverser la confusion du paysage sexué, une route, presque une impasse, pour éviter la déroute[1558] ? Il y a donc bien « matière à plaisir » dans ce trouble pour le lecteur (plaisir herméneutique et transgressif de la découverte du « secret »), comme pour l'auteur[1559]. Le plaisir herméneutique, comme un cheminement ou un voyage initiatique, procède d'une dynamique de la perte et de la ressaisie. Quand le lecteur, dérouté par le texte, perçoit soudain, sinon *le* sens, du moins *un* sens, *une* direction, il ressent une émotion, un transport de l'ordre de l'allègement, une forme de jubilation qui s'apparente au Witz ou à la trouvaille[1560]. La lecture du récit fragmentaire de « La Route » en offre un exemple particulièrement éclairant.

[1556] Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Quadrige/PUF, 2002, p. 77.
[1557] Séduire : égarer, induire en erreur, attirer irrésistiblement, TLF.
[1558] : « La Route », p. 9, « pays **confus** », 13, « solitudes c**onfuses** », 15, « les songes **vagues** et envahissants du grand chemin », [par opposition, « netteté de ruban bien coupé », 15], 17, « avec ses masses **confuses** et brouillées », « en strates **confuses** ».
[1559] Plaisir commun à la lecture et à la contemplation du paysage que rappelle Pascal Quignard : « Non plus à l'intérieur de la lecture, mais à l'intérieur de la nature, il y a une extase au sein de la contemplation (theôria) où le corps jusque-là personnel devient un morceau de ce qu'il contemple », *Mourir de penser*, *op.cit.*, p. 181.
[1560] Éric Benoit, « Tentative d'élaboration d'une notion impensée (six approches théoriques avec contrepoints littéraires) », *Modernités 39*, *Littérature et jubilation*, textes réunis et présentés par Eric Benoit, Presses universitaires de Bordeaux, septembre 2015, p. 5-61.

De cette perte[1561], de cet abandon le lecteur fait l'expérience, en se confrontant à un texte qui trouble les catégories — récit/description, prose/poésie, fragment/tout —, interroge le langage — fonction de la description, de la métaphore, « dosage » des adjectifs—, face à un texte «qui met en état de perte, […] qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage[1562] ». Car cette route est surtout et contradictoirement une aporie[1563], « via rupta ». Sa lecture implique d'accepter une part de déperdition de son identité de lecteur, dans un mouvement mimétique, en miroir du texte, qui incite, invite au *lâchez-prise* sur tous les plans. Déroutante, « la Route » joue avec les attentes du lecteur, ou plutôt les déjoue, en le confrontant à la perte de ses repères : difficile, au seuil de l'œuvre, de ne pas être désorienté, face à un texte si étrange qu'il n'est pas nommé/nommable (le mot de fiction n'est pas posé, et l'on peut s'interroger sur son genre : nouvelle, récit, description, roman). La Route est d'abord une voie, qu'il faut s'efforcer de suivre en prenant le risque de s'y perdre, ne serait-ce que parce qu'elle est d'emblée, une a-porie. Le lecteur suit pas à pas cette description d'abord très physique. Car elle est avant tout matérielle, décrite et déclinée sous tous ses aspects d'« étroit chemin pavé », de « sentier », de « voie », qualifiée de « maçonnerie compacte de petits blocs anguleux, ou parfois, près du lit des rivières, de galets ronds pris dans une sorte de béton[1564] » ; elle est bien un chemin au sens étymologique de *poros*, en grec : il est passage, voie de communication, par eau ou terre ; elle est tantôt assimilée au lit d'un cours d'eau (« ce n'était souvent qu'un lit de torrent à sec[1565] », à une voie maritime, sur laquelle « on s'engageait […] comme on s'embarque sur la mer[1566] », tantôt profondément minérale et mêlée à la terre, « montrant à nu un hérissonnage de blocs – ailleurs le dallage submergé plongeait sur d'assez grandes distances et se perdait sous les terres rapportées[1567] ». Comme le *poros* grec, elle est donc non seulement voie, chemin matériels et concrets, mais aussi trajet, dynamique, « ligne de vie », « serpentement », « traînée ».

D'emblée, l'œil et l'esprit du lecteur se coulent dans la dynamique de l'a-route, jusqu'à la déroute. Et en effet, elle est présentée non pas comme un départ, mais comme une arrivée

[1561] « Ouvrant le chemin sans retour par où le lecteur s'abîme dans le livre, elle nous dit que toute lecture conduit à sa perte, mais qu'elle peut prétendre y aller « les yeux ouverts », Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Etude de style I. Le Roman des noms propres*, *op.cit.*, p. 199.
[1562] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 23.
[1563] Christelle Defaye, « L'étrange, l'inquiétante route gracquienne : une impossible voie(x) » est paru dans *Modernités* 35, *Aporie, paradoxe et autocontradiction. Une écriture de l'impossible*, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, p. 213-231.
[1564] « La Route », p. 10.
[1565] *Ibid.*, p. 16
[1566] *Ibid*., p. 9.
[1567] *Ibid.*, p. 12.

(avec « nous atteignîmes l'entrée du Perré ») et comme limitée : elle part des « Marches » (le terme qui connote l'idée de frontière) jusqu'à « la Montagne cernée et lointaine » : ni d'un côté, ni de l'autre, elle ne semble ouvrir vers une quelconque issue. La *via rupta*, qui ouvre un passage est mise en doute : « on luttait difficilement contre l'impression qu'elle allait d'un instant à l'autre finir en impasse[1568] ». L'idée de coupure lui est associée de façon récurrente : « Ruban bien coupé[1569] », elle est aussi « coupée d'éboulis, disloquée par les glissements de terrain[1570] », « la Route coupée où il ne passe plus personne[1571] ». Qui plus est, elle est associée à la perte (à six reprises, elle est « ce chemin perdu[1572] », « cette voie forestière perdue[1573] »), à la disparition, comme « désincarnée[1574] », à l'effacement (« route fossile[1575] »), au tarissement, à la fragmentation. Non seulement elle est une voie qui ne mène à rien, mais elle est aussi menacée de disparition, « dernière ligne de vie, vingt fois tronçonnée et ressoudée[1576] ». Elle est aussi présentée comme impossible par nature extrême et singulière. Elle n'est pas « une » route, simple exemple parmi d'autres matérialisant un possible, mais plutôt une sorte d'absolu : à la fois éloignée, exceptionnelle, ultime, comble, comme « poussée à bout ». En effet, elle revêt dès les premières lignes une dimension mythique avec les asémanthèmes (noms communs devenus noms propres) « « Crête », « Perré », « Marches », la métaphore de « la dernière ligne de vie », son éloignement mnésique (« si je me souviens bien ») et géographique (« la Montagne cernée et lointaine »).

De plus, la perte du sens pour le lecteur est accentuée par la richesse et la diversité de ses désignations métaphoriques qui opèrent un véritable brouillage de sa nature : dès les premières lignes, l'usage des pronoms alternativement masculins et féminins la rend insaisissable[1577]. Ce brouillage est donc la conséquence d'une surcaractérisation de la route, de laquelle le lecteur pourrait attendre de la précision ; au contraire, la richesse des caractérisations

---

[1568] *Ibid.*, p. 16.
[1569] *Ibid*., p. 15.
[1570] *Ibid.*
[1571] *Ibid.*, p. 31.
[1572] *Ibid*., p.16.
[1573] *Ibid.*
[1574] *Ibid.*, p. 12.
[1575] *Ibid*., p. 11.
[1576] Ibid., p. 9.
[1577] Dans *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 254-255, Gracq avoue qu'il ne se soucie « guère (…) du certificat d'état civil, au sens étroitement grammatical, qu'on exige du pronom personnel *il* ou *elle* ». Cet usage ambigu des pronoms personnels il ou elle pour désigner le même référent de la route s'applique tout au long de l'œuvre et s'accompagne, par exemple au paragraphe 2, d'une alternance entre désignations masculines et féminines :
« **L'étrange- l'inquiétante route** ! **le seul grand chemin** que j'aie jamais suivi, dont le **serpentement**, quand bien même tout s'effacerait autour de lui de ses rencontres et de ses dangers – de ses taillis crépusculaires et de sa peur – creuserait encore **sa trace** dans ma mémoire comme **un rai de diamant** sur une vitre. On s'engageait dans **celui-là** comme on s'embarque sur la mer. A travers trois cents lieues de pays confus, courant seul, sans nœuds, sans attaches, **un mince fil étiré**, blanchi de soleil, pourri de feuilles mortes**, il** déroule dans mon souvenir **la traînée phosphorescente** d'un sentier où le pied tâtonne entre les herbes par une nuit de lune, comme si, entre ses berges de nuit, je **l'avais** suivi d'un bout à l'autre à travers un interminable bois noir ».

semble davantage facteur de trouble, au point que la Route devient « méconnaissable[1578] » et souvent oxymorique. Elle est donc *via rupta* à double titre : « La route n'est pas seulement la « voie frayée » qui éparpille dans le texte les traces même de son « frayage » : VIA RUPTA, c'est aussi « la voie coupée », le sens amputé de son devenir[1579] ». Ainsi, la Route est une œuvre qui écrit sa propre abolition en même temps que l'errance promise à son lecteur.

Le texte miné, brouillé, contradictoire, aboutit à la délinéarisation du sens, et à l'errance du lecteur.

> La femme tressaille plus vite que l'homme à ce qu'il passe d'emportant dans certains souffles qui se lèvent sur la terre, mais la ténèbre de son corps lui pèse, et il arrive que par impatience de ce qu'il empêche en elle de tout à fait lucide, elle le donne comme on coupe par le chemin le plus court[1580]

On comprend que l'idée exprimée concerne la fonction médiatrice de la femme entre l'homme et le monde, et sa conséquence, « le don » érotique, mais ce qui est intéressant, c'est la difficulté à dire, qui implique de la part du lecteur une relecture, un ralentissement qui peut s'apparenter sinon à la caresse, du moins à une sorte de mise à nu de la phrase. Le vocabulaire de la jouissance et de la sensualité est particulièrement riche (« tressaille », « emportant », néologisme (ce qui emporte, ce qui importe), « la ténèbre chaude de son corps » (la ténèbre et non les ténèbres), « elle le donne » ; « étreintes »), toujours miné par une ambiguïté d'emploi et de sens : le sens premier est détourné au profit d'un sens plus « mystique » : la femme serait plus apte que l'homme à ressentir sa « connexion » avec le cosmos.(rappelant l'image de la « plante humaine », et celle des «bacchantes inapaisées[1581] », qui font de la femme une prêtresse). De nombreuses expressions disent l'approximation : « ce que », « certains », « il arrive que » ; le sens est brouillé par l'alliance de mots (ainsi l'oxymore « délicatesse rude »). La syntaxe brouille aussi le sens par la concaténation des propositions :

la femme tressaille plus vite que l'homme à
ce qu'il passe d'emportant ds certains souffles
qui se lèvent sur la terre
mais la ténèbre chaude de son corps lui pèse
et il arrive que par impatience de
ce qu'il empêche en elle de tout-à-fait lucide,
elle le donne
comme on coupe par le chemin le plus court.

[1578] « La Route », p. 15.
[1579] Muriel Santamaria, « Poétique de la phrase dans *La Route* de Julien Gracq », *Littérature n°20*, printemps 1989, p. 141-162.
[1580] « La Route », p.30.
[1581] *Ibid.*, p. 31.

L'italique et l'usage abondant de signes graphiques (tiret, virgule, deux points, parenthèses) ouvre une dimension de signification supplémentaire, pourtant en quelque sorte absente du texte, mais aussi un « effet d'enchevêtrement ». Ce sens présent-absent, en creux, est à élaborer par le lecteur herméneute[1582], livré à son propre cheminement textuel, entre perte et ressaisie. Il doit donc se confronter à l'impression de trouble, de louche qui émane du texte, proche de la syncope et soutenir, comme *on soutient un regard*, la présence d'indicible, d'un inter-dit. Car la Route, motif de la perte et de l'impasse, semble parfois trouver une issue dans son absence même d'issue, du sens dans son absence de sens, dans le « retour vers la sauvagerie ». Le texte, qui pousse à son paroxysme le malaise lectoral, comme « un malaise physique, à la fois diffus et violent[1583] », maintient aussi une relative linéarité de la route[1584], toute discontinue soit-elle, et par conséquent, en le rassurant, s'assure de la continuité de présence du lecteur, jouant de « la confiance quand même » si chère à Gracq.

2. Et ressaisie.

Mais « le sens une fois perdu[1585] », « La Route » ouvrirait, au cœur de ce trouble expérimenté par le lecteur gracquien, un plaisir herméneutique et transgressif de la découverte du « secret », assimilable à la *libido sciendi*. « L'étrange-l'inquiétante route » ouvre au lecteur les voies d'une forme de jouissance née de la coexistence de l'étrangeté et de la familiarité, de l'angoissant et du rassurant qu'est la route : celle de la ressaisie, instant jubilatoire.

Une première possibilité de « j'ouïs sens » dans ce texte, celui de la trouvaille, de la conciliation de la passe signifiante et de l'impasse scripturale. Cet impossible est tangible, lisible pour le lecteur par le regard médusé du narrateur rivé sur la route, comme dans un face à face, dans lequel le lecteur confronte à l'inconnu qu'est le texte son expérience littéraire, en particulier en matière de genre. Car « La Route » est un jeu de sé-duction — en ce qu'elle les

---

[1582] Bernard Vouilloux, « Du récit au fragment », *La Littérature habitable*, p. 81-88 ; 86-87 : « c'est ce que fait notamment l'italique, qui a précisément pour fonction de biseauter le mot, d'en cliver les bords et de lui façonner ainsi ce profil oblique par quoi le sens de la phrase, soudain, se démultiplie. Le texte ne « prend » pas, (ne se fige pas) –il se déporte indéfiniment : il n'y a pas de butée, de sens ultime où le Sens se récupèrerait, mais vertige (*vortex*), tourniquet d'un nombre fini de sens se chassant l'un l'autre. L'italique se reverse sur le texte et rend son *sens* réversible (ce qu'il signifie et sa linéarité) : le principe d'incertitude frappe le sens d'aporie. D'autres signes encore viennent discrètement convulser l'écriture, l'inquiéter : les tirets, qui « suspendent la constriction syntaxique, obligent la phrase à cesser un instant de tendre les rênes » (*En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 735*), ou les deux points, qui « marquent la place d'un mini-effondrement dans le discours (Ibid.*, p. 737*), l'élisi*on des « particules conjonctives » (*Lettrines 2, O.C. II*, p. 318) laissant trace d'un menu court-circuit » (*En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 737). Des formules comme « je ne sais quel », des verbes modalisateurs (*sembler, paraître* …) introduisent pareillement une marge d'incertitude. »

[1583] « La Route », p. 21.

[1584] « et la Route indéfiniment s'enfonçait, amicale et vaguement fée, filtrant à travers le sous-bois sa lumière calme et rassurante d'éclaircie, pas à pas écartant devant nous comme une main le rideau des branches », *Ibid.*, p. 16-17.

[1585] « La Route », p. 13.

détourne, se joue d'eux et dé-joue la « grille » de lecture — des codes. Elle « raconte » indirectement la « catastrophe » par sa nature de ruine, de « fossile » médiatisée par le souvenir plus ou moins effacé, non pas par le récit, mais par la description. Dans cette sorte d'espace-temps mythique indépendant de toute référence, la fiction anhistorique, qui a cependant toutes les caractéristiques d'un temps d'après la guerre, d'après la civilisation, contient en creux la « hantise de l'Histoire » : si la fiction était située dans l'histoire, *quelque chose* pourrait être racontée. L'histoire est donc finie, abolie, dans ce texte. De même, le lieu est un non-lieu : si la route est le lieu principal de l'œuvre, elle s'apparente plus à une frontière, un entre-deux ; si le lieu est le paysage, il se définit négativement et par rapport à la route : il est ce qu'elle n'est pas. Le récit n'a pas de décor au sens traditionnel. Il n'est qu'une abstraction, une hypothèse permettant l'existence de la Route. D'ailleurs, pourquoi y aurait-il un décor ? L'espace se confond avec le sujet du récit : la route magnétise, conditionne tout ce qui n'est pas elle. Ainsi, les abords de la Route sont essentiellement désignés par des substantifs qui posent un espace, une abstraction, plus qu'un lieu : « pays », « campagnes », « gorges », « forêt », « contrée » associés très souvent au motif de la confusion. Cet espace n'a pas d'existence propre ; il semble n'être qu'une émanation de la route, son corollaire[1586] : Enfin, ce récit ne raconte rien si ce n'est un souvenir, qui « emprisonne 'La Route'[1587]» ; le mode itératif domine et raconte un voyage sur la route qui mène du « Royaume » à « la Montagne », la ville fortifiée. L'événement, qui souvent érotise le temps fictionnel en se situant hors texte dans un au-delà de la diégèse, semble ici placé dans un en-deçà[1588].

De plus, c'est en étant attentif au corps du texte, et en particulier à l'emploi de l'italique qui fait *signe* et appelle à l'interprétation, mais aussi en faisant confiance à l'intimité que tisse avec l'auteur la lecture de ses œuvres, que le texte s'ouvre, se laisse saisir par le lecteur :

> L'étrange – l'inquiétante route ! le seul *grand chemin* que j'aie jamais suivi, dont le serpentement, quand bien même tout s'effacerait autour de lui de ses rencontres et de ses dangers – de ses taillis crépusculaires et de sa peur- creuserait encore sa trace dans ma mémoire comme un rai de diamant sur une vitre[1589].

L'italique de l'expression « grand chemin » ouvre à un sens métaphorique et fait écho aux *Carnets du grand chemin*, publiés par Julien Gracq en 1992, d'après des cahiers écrits de

---

[1586] Il est en effet présenté comme son prolongement ou sa déclinaison : « le long de la route », « La Route », p. 18, « les signes d'activité ancienne qui jalonnaient encore la route – parcelles encloses, bergeries, moulins, villages abandonnés », *ibid*., p. 22. Même les lieux suffisamment lointains pour lui échapper n'existent que par référence à elle : « c'était toujours très au large de la Route, parfois à des lieues », *ibid*.
[1587] *En lisant en écrivant, O.C. II,* p. 730.
[1588] En-deçà que l'on connaît mieux, depuis la publication posthume, en 2014, des *Terres du couchant,* fiction dont la route est extraite.
[1589] « La Route », p. 9.

1974 à 1990. La marche métaphorise l'écriture, la route révèle le corps de l'œuvre : le « je » du narrateur anonyme, chargé de l'ambiguïté de l'italique tout proche, se colore singulièrement d'une nuance autobiographique, d'autant que les connotations de danger et d'angoisse font signe du côté de l'enjeu de l'écriture et que la comparaison du rai de diamant ne manque pas de faire écho au surréalisme. La suite de la description confirme l'autoréférentialité de la Route :

> Il commençait bizarrement, à la manière de ces fragments de chaussée romaine qui commencent et finissent sans qu'on sache pourquoi au milieu d'un champ, comme une règle qu'on laisserait tomber sur l'échiquier […][1590]

Le pronom personnel masculin reprend non pas la route mais « le grand chemin », métaphore de l'écriture gracquienne, et la suite de la phrase renforce sa charge symbolique : « il commençait bizarrement » semble commenter l'incipit-même auquel appartient la phrase, ce début de fragment de roman, comparé à « ces fragments de chaussée romaine qui commencent et finissent sans qu'on sache pourquoi au milieu d'un champ » renvoyant spéculairement à la genèse et à la nature même du texte et ce, d'autant plus que l'image de « la règle qu'on laisserait tomber sur l'échiquier » est déjà présente dans *Un beau Ténébreux,* dans une symbolique métatextuelle. La Route, comme motif thématique et autoréférentiel semble ainsi doublement chargée de la dynamique du texte ; et en effet, elle est qualifiée de « suggestion encore vivante de *direction*[1591] », l'italique paraissant ouvrir à une dimension plus profonde du texte, mais comme perdue sans l'intervention herméneutique du lecteur. La présence « en sourdine » de l'écriture s'enrichit de l'image de la « ligne », du fil, de la trace, du « ruban » ou encore du « coup d'ongle[1592] ». La Route, à première vue, ouvre un passage au sens, grâce à sa nature de « sillage éveillé (..) où on respirait comme nulle part[1593] », de « ligne de vie[1594] », mais comme trace à saisir, à lire, à parcourir. Le texte n'existe pas sans la médiatisation du lecteur qui s'en saisit presque physiquement, jusqu'à « ouïr le sens » et, par antanaclase, entendre la voix gracquienne dans la voie de la fiction. Car si cette voie existe, c'est essentiellement via la voix de l'instance narratrice, avec laquelle elle se superpose, la seconde narrant son parcours et donnant à la route sa *direction* : cette dépendance élocutoire et mémorielle de l'une à l'autre amène sinon à les confondre, du moins à les associer, d'autant que le motif de la route et du déplacement (« pente de la rêverie » que l'on retrouve par exemple dans *La Presqu'île*, récit placé à la suite de « La Route » dans le même volume) a une valeur fréquemment métatextuelle chez Gracq.

[1590] *Ibid*., p. 10.
[1591] *Ibid.*, p. 12.
[1592] *Ibid*., p. 15.
[1593] *Ibid.*, p. 27.
[1594] *Ibid.*, p. 9.

Ainsi, le narrateur-personnage apparaît comme un double du lecteur, grâce à l'amplification de « je » par le « nous ». Sa condition de voyeur au regard « louche » est transférée au lecteur, dont le rapport au texte est par là-même érotisé. La séduction exercée sur le lecteur l'amène à se perdre, puis à « se frayer un chemin », tout comme la voix narratrice qui prend en charge le récit rétrospectif. Le lecteur *co-it*, devient compagnon et par là est invité à décrypter le fil scriptural de « La Route », à suivre le fil de la route, mais aussi à partager les angoisses et les errances du texte. La voie rejoint la voix par la médiatisation du lecteur.

Autrement dit, la lecture relève en bonne part de l'inter-dit, en ce qu'elle a le même pouvoir d'effraction et parfois de transgression (refoulement de l'historique et du psychanalytique) que le sexe. En cela, le texte constitue un point de touche entre lecteur et auteur, entre lecteur et Gracq, un centre qui permet de penser le rapport à l'Autre. De plus, Gracq ne cesse de se vivre et de se lire à la fois comme un lecteur et un auteur, jusqu'à une sorte de fusion des deux statuts/positionnements/ places dans les œuvres fragmentaires que sont *Lettrines* ou encore *En lisant en écrivant*. Si « cochonnerie de l'écriture[1595] » il y a, ce serait tout au moins dans cette omniprésente analogie, et même dialectique, entre sexualité et écriture[1596]. Gracq, dans les *Carnets du Grand Chemin*, souligne métaphoriquement que le rapport d'un lecteur à une œuvre est d'ordre sexuel :

> Tout volume mis dans le circuit semble être le lieu d'une émanation sui generis qui guide vers lui en aveugle, toutes antennes alertées, un certain public et en écarte un autre, par l'effet d'une étrange sexualité littéraire[1597]

L'écriture est doublement une *cochonnerie* : elle est érotisée d'une part, et constitue une sorte de rebut, d'autre part. Dans *Lettrines*, *Préférences* ou *En lisant en écrivant*, nombreuses sont les métaphores érotiques[1598] qui émaillent le discours gracquien sur la littérature et les rapports qu'auteurs et lecteurs entretiennent avec elle.

[1595] Si le texte fictionnel est troué par la béance, l'œuvre autographique, fragmentaire, l'est aussi comme répondant au vœu de Roland Barthes : « Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre, ou encore un film, à l'ancienne manière, duquel toute parole est absente et dont le flot d'images (ce *flumen oratonis* en quoi consiste peut-être la « cochonnerie » de l'écriture ») est entrecoupé, à la façon de hoquets salutaires, par le noir à peine écrit de l'intertitre, l'irruption désinvolte d'un *autre* signifiant » , dans *Sade, Fourier, Loyola, op.cit.*, p. 14,. Cette citation est donnée en exergue de son essai consacré à l'œuvre autobiographique de Gracq, par Bernard Vouilloux, preuve de son importance et de sa validité pour notre auteur, *Gracq autographe*, Paris, Corti, 1989, p.7,

[1596] L'analogie est déjà présente dans la pensée d'André Breton : « Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation [l'émotion esthétique] et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degrés », André Breton, *L'Amour fou, O.C. II*, p. 678.

[1597] *Carnets du Grand chemin, O.C. II*, p. 1081.

[1598] Julien Gracq souligne ainsi l'exigence en poésie d'une générosité « quasi sexuelle » évalue le travail fictionnel en termes de « dépense » et de « perte », évoque les rapports « sournois et crapuleux » du littérateur avec certaines œuvres de pairs : « Catégories inavouables, presque épidermiques, qui sont le propre de la main à la plume, qui sont un peu ce que l'envie de coucher est à l'amour, et qui ne sont pas faites pour simplifier les rapports sournois et parfois un peu crapuleux que le littérateur entretient avec la littérature », *En lisant en écrivant*, Corti, p. 173.

A. La dérobade érotique.

1. La lettre volée et le plaisir du déchiffrement.

Qu'apprendrait-on sur l'œuvre gracquienne si on la lisait à la lumière de *La Lettre volée*[1599] d'Edgar Poe et de l'interprétation qu'en propose Jacques Lacan ? Après tout, Julien Gracq est un grand lecteur de Poe [1600] et la situation initiale de la nouvelle — le narrateur et Dupin, silencieux, se trouvent dans une bibliothèque plongée dans les ténèbres —, atmosphère que Gracq n'aurait pas démentie, encourage le jeu de rapprochement littéraire. De plus, certaines pages de l'œuvre gracquienne ne manquent pas de faire penser, même de façon ténue, à la nouvelle de Poe : dans *Au Château d'Argol*[1601], c'est la présence d'« un carré de papier […] posé sur un plateau de cuivre» qui symboliquement enclenche l'action, à la différence près que le personnage « brise le cachet du message et lit » ; la dernière fiction, « Le Roi Cophetua », est en partie fondée sur *la lettre manquante*[1602] dans le journal indiquant que tous les avions (y compris celui de Jacques Nueil) sont rentrés sains et saufs et sur l'aller-retour à la poste du narrateur, conséquence de l'absence[1603]. Plus symboliquement, Irmgard est non la lettre, mais l'être qui manque dans la fiction, dont le titre semble exhiber ce manque par le « presque ». Mais il ne s'agit là que de correspondances thématiques.

Il y a plus important : de même que dans la fiction de Poe, toute l'intrigue repose sur une lettre volée, ou plus précisément déplacée, dérobée[1604], (comme il existe des portes dérobées), la fiction gracquienne ravit l'écriture de la sexualité : cette *lettre*, c'est le sexuel,

---

[1599] Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, 1856, texte traduit par Charles Baudelaire, Paris, 1869.

[1600] Gracq fait part de son admiration pour l'auteur américain dans *Lettrines, O. C. II*, p. 149 : « Faut-il admettre que les vibrations propres à Poe sont émises dans une sorte d'*infra-rouge* ou d'*ultra-violet* de cette langue – imperceptibles aux indigènes, perçues par les seuls yeux sauvages, moins entraînés mais plus perçants -, comme l'animal capte les sons émis par les instruments que nous avons fabriqués et pourtant inaudibles pour nous ? », mais aussi dans ses fictions, en particulier dans *Un Balcon en forêt*, p. 10 : « C'est un train pour le domaine d'Arnheim, pensa l'aspirant, grand lecteur de Poe, et allumant une cigarette, il renversa la tête contre le capiton de serge pour suivre du regard très au-dessus de lui la crête des falaises chevelues qui se profilaient en gloire contre le soleil bas ». On peut aussi voir une sorte d'hommage ou de clin d'œil à Edgar Allan Poe dans la dénomination du personnage principal d'*Un beau Ténébreux*. Enfin, l'œuvre de Poe est l'intertexte explicite des *Eaux étroites*, : « 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 », *Les Eaux étroites, O.C. II*, p. 531.

[1601] *Au Château d'Argol*, p. 35.

[1602] Il faut noter la très probable ironie de Gracq, qui semble souligner à plaisir le manque de la petite phrase, « agaçante comme une clé perdue », lui qui met en garde les critiques qui cherchent à modeler son œuvre en « forme de serrure » : « il ne s'agissait » effectivement « pas d'une faute d'impression », mais d'un clin d'œil tout à fait conscient de son auteur à tout lecteur qui aurait la tentation d'envisager la grille psychanalytique.

[1603] Sylvie Guichard établit un rapprochement avec *la Lettre volée* de Poe : « Comme dans *la Lettre volée*, [l'] absence [de certaines informations] est d'autant moins remarquée qu'elle est flagrante », « Le Roi Cophetua. La lecture comme tentative de fuite », *L'information littéraire* 2007/3, p ; 15.

[1604] Je renvoie à la virtuose analyse de Lacan sur l'étymologie de « *purloined* », *Ecrits*, « Le séminaire sur la lettre volée », Paris, Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966, p. 29.

soustrait à la chambre[1605], dissimulé dans l'espace du texte[1606], dans un rapport étrange avec le lieu : alors qu'on peut le croire nulle part, il est toujours au même endroit, au centre du texte gracquien, mais comme retourné (présent métaphoriquement, par exemple)[1607] et partout. Déplacement qui montre, d'après Lacan, son rapport au symbolique. La sexualité comme thème serait une sorte de figuration de la lettre. Autrement dit, non seulement la sexualité est, chez Gracq, une métaphore de l'écriture, mais on peut la considérer aussi comme équivalent de la lettre[1608] chez Poe, c'est-à-dire phallus[1609], indivisible malgré les morcellements de son corps dans l'œuvre, selon la lecture lacanienne, disséminé et perdu, selon Jacques Derrida[1610].

Peut-on poursuivre la comparaison ? Dans « La lettre volée », deux enquêteurs, si l'on peut dire, s'affrontent : le ministre D. qui, le premier, a dérobé la lettre parce qu'il a eu conscience du pouvoir qu'il y avait à la posséder ; Dupin, sorte de double, qu'Henri Justin considère même comme des frères, voire des figures gémellaires, vole le voleur. Le parallèle s'arrête là, la vengeance de Dupin ne semblant pas s'appliquer à la figure du lecteur. Qu'en est-il chez Gracq ? Le premier « voleur » est-il l'auteur, qui escamote la lettre/sexualité (ou une instance plus difficile à désigner et que l'on nomme par commodité l'inconscient) ? Dupin, et ce serait une image à la fois si valorisante qu'on ne pourrait s'empêcher d'en goûter l'ironie concomitante, serait la figure du lecteur herméneute. Comme entre le ministre D. et Dupin, une sorte de concurrence se dessine dans les textes non fictionnels de Gracq. Il a tendance à « baliser » l'image qu'il se fait du bon lecteur, à repousser celui qu'il semble redouter ou mépriser et qui se joue de lui en démultipliant les signes[1611] et leur miroitement dans les fictions.

[1605] Les motifs de la chambre vide, cage vide, chambre noire sont très riches dans l'œuvre gracquienne.

[1606] « L'espace, il semble bien faire partie de l'inconscient — structuré comme un langage », Lacan, *Le Séminaire*, livre XX, « Encore », Paris, Seuil, collection « Le champ freudien », 1977, p. 122.

[1607] « Seul le génie de la structuration du poétique pouvait savoir que les deux extrêmes de son espace se touchent : l'extérieur le plus lointain et l'intérieur le plus intime », Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 2009, p. 207-212.

[1608] Ce rapprochement me semble aussi en cohérence avec la nouvelle de Poe, puisque le drame prend bien une coloration sexuelle : si l'affaire est embarrassante pour la reine, c'est très probablement parce qu'il s'agit d'une lettre compromettante (trahison du mari, lettre d'un amant).

[1609] « Phallus : Chez Lacan, signifiant du manque, marquant pour le sujet l'impossibilité du rapport sexuel et constituant la condition structurale du désir pour un sujet », TLF.

[1610] Jacques Derrida, *La Dissémination, op.cit*.

[1611] Véronique Avignon, « 'La main de l'escamoteur' : le dynamisme des signes dans *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq », *Littératures* n°32, printemps 1995, p. 137-152.
L'expression du titre « la main de l'escamoteur », empruntée à *En lisant en écrivant*, est mise en résonance avec l'affirmation gracquienne selon laquelle « tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe », *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 638. A partir de ce constat, l'auteur de l'article étudie le signe dans *Un Balcon en Forêt*, à la fois comme motif diégétique et comme incitation à la lecture symbolique de l'œuvre. La première partie montre en quoi Grange est une figure de lecteur, non seulement de livres et de journaux mais surtout du paysage et du monde. A travers l'étude de la métaphore de la couvée et de celle de « l'oreille tendue », l'auteur met en évidence une « maïeutique des signes », une dynamique qui, via un effort de déchiffrement, mène à l'événement, c'est-à-dire au dénouement.
Le texte et plus particulièrement le personnage de Grange, apparaît comme une sorte de miroir, de mise en abyme de la nécessaire démarche herméneutique du lecteur, à laquelle s'attache la deuxième partie de l'article.

Il la met aussi souvent en abyme : son personnage-voyeur, double fictionnel du lecteur, arrive à sa « lettre volée » à sa manière et à son niveau, c'est-à-dire à l'Evénement qui troue le texte, souvent présent, mais retourné, comme la lettre chez Poe. En effet, le sexe et la mort constitueraient une sorte de biface, de recto/verso, comme dans l'image du gant retourné employée dans « La lettre volée », l'un touchant à l'autre, l'un menant à l'autre[1612]. Le sexe-texte, *letter-litter,* serait donc le reste-rebut laissé par Gracq à l'Autre qu'est le lecteur, reste vide et énigmatique.

Pour y faire face, (comme on le dirait de la Méduse) le lecteur gracquien est-il condamné à avoir « l'esprit mal tourné », lui qui semble toujours plus ou moins mis en « échec et mate » par l'auteur[1613] ? Cette réflexivité du texte littéraire est livrée à notre sagacité herméneutique dans un passage étonnant d'*Un beau Ténébreux*[1614] qui constitue une sorte de réécriture de « la lettre volée », mais en partie inversée et emblématique du rapport auteur/lecteur que l'on vient d'étudier : Gérard — figure d'écrivain — lit en cachette et en l'absence de son destinataire une lettre trouvée par hasard sur une table de jeu dans la chambre d'Allan, cédant à la curiosité, dans l'espoir probable de déchiffrer l'énigme du personnage — et de détenir un pouvoir, une forme de puissance sur le groupe de l'hôtel des Vagues — les « *happy few* » gracquiens, comme aimantés par l'enjeu de l'œuvre ? — et sur la narration — et la repose aussitôt, dans le même espace, mais pas tout à fait à la même place : « Pour faire place nette à Jacques[1615], j'enlevai la lettre du guéridon — elle me brûlait les doigts : dans ma hâte à m'en débarrasser, je la posai gauchement[1616] sur le lit[1617] ». Même enjeu supposé sexuel de la lettre : chez Poe, la lettre, volée dans le boudoir royal, lieu de l'intimité, est peut-être celle d'un amant de la reine ; chez Gracq, « l'adresse était d'une longue écriture de femme, élégante et impérieuse », le narrateur la

---

D'après Véronique Avignon, le signe fonctionne selon un double mouvement analeptique et cataleptique, le sens étant issu d'un déchiffrement rétrospectif des signes (qui sonne comme une incitation à la relecture) : il s'agit pour le lecteur-herméneute de « replier le texte » pour comprendre la fonction prophétique des signes. La démonstration est faite à partir des rêves prophétiques de Grange et du « personnage-signe » qu'est Mona (*monere*= avertir), qui, en lien permanent avec la guerre, annonce l'issue tragique du roman (image de la guêpe, scène de luge, maison/fortin …). La lecture de l'œuvre de Gracq consiste donc davantage en un « repli » des signes (pour les faire coïncider) qu'en une explication.

[1612] Lise Frenkel rapproche à l'instar de Jean-Pierre Richard jouissance et instinct de mort : « La mort s'y donne concrètement comme équivalent, ou si l'on préfère, comme le plein accomplissement de la chute-jouissance. Jouir, c'est se détruire », dans « Le vivant et le figé. Dialectique d'Eros et de Thanatos dans Un Balcon en forêt », *Julien Gracq, Fragments d'un visage scriptural, Roman 20-50, art.cit.*, p. 136.

[1613] « 'Suggestions profondes, presque hypnotiques,', 'vide fascinant', si le sujet de l'écriture se définit par son ellipse, celle-ci est aussi (surtout ?) un pouvoir. Le pouvoir sur ou de l'autre, toujours vécu par les personnages sur le mode magique, et donc d'ordre fantasmatique, est un élément essentiel de la thématique gracquienne », E. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq, op.cit.,* p. 170-171.

[1614] *Un beau Ténébreux*, p. 152-155.

[1615] Ironie du hasard onomastique !

[1616] Jacques Lacan traduit *to purloin* par « mise à gauche » : « il ne veut pas dire au loin, mais au long de ; il s'agit donc de mettre de côté, ou, pour recourir à une locution familière qui joue sur les deux sens, de : mettre à gauche », « Le Séminaire sur la Lettre volée », *Écrits, op. cit.*, p. 29.

[1617] *Un beau Ténébreux*, p. 153.

suppose de Dolorès et ne peut s'empêcher de la déposer sur le lit plutôt qu'à sa place initiale et ce, sans prendre le temps de la lire, tout saisi qu'il est d'une défaillance que lui-même ne s'explique pas. Deux éléments attirent notre attention : l'insistance du narrateur-personnage sur la « panique inconjurable » ressentie dans la chambre d'Allan, « crainte qu'Allan revînt et ne nous surprît — ne me surprît dans sa chambre » :

> En relisant ce qui précède, je souris amèrement de voir les écarts auxquels peuvent se livrer une imagination qui prétend être bien gouvernée. Comment m'expliquer cette défaillance presque incroyable, et si injustifiée, — ce relâchement de tous les nerfs devant une terreur infantile ? Au souvenir de cette angoisse ridicule, une sueur glacée me monte encore au visage, — mes mâchoires se serrent involontairement[1618].

Son insistance sur la vacuité de la pièce est aussi l'indice de sa dimensions symbolique de chambre vide[1619], dans laquelle s'exprime « l'appel irrésistible du vide qui le cerne, qui s'offre…[1620] » Cette lettre, au centre de la pièce, semble concentrer, appeler autour d'elle quelque chose qui rend la présence de l'autre — Gérard, en l'occurrence — intrusive, transgressive, tant elle subsume le secret d'Allan, secret si puissant qu'il fait se sentir perdu qui s'en approche de trop près[1621]. Comme dans « la lettre volée », le personnage qui la détient, même provisoirement, est comme détourné, ravi de lui-même[1622], *possédé*[1623] :

> Allan, un peu surpris de ce trouble, me regardait par moments de côté d'un air bizarre. J'étais extraordinairement surexcité. « Il y a une lettre pour vous sur le lit », prononçai-je avec une visible contraction de la gorge. Je sentis la sueur perler à mon visage et à mes mains. J'avais jeté le mot au pire moment, au beau milieu d'une phrase d'Allan, comme quelqu'un arrive, hors d'haleine, annoncer un incendie ou une mort subite[1624].

« Qu'elle [la lettre] soit en souffrance[1625], et c'est eux qui vont en pâtir », conclurait Lacan, jouant sur la polysémie de *purloined*. Loin de cacher la lettre, Gérard s'en fait le relais auprès d'Allan, prolongeant ainsi le geste et le mot de son auteur, dont on pressent l'identité en

---

[1618] *Ibid.*, p. 155.
[1619] *Un beau Ténébreux*, p.150 : « dès la porte ouverte, j'avais eu l'impression d'une pièce singulièrement vaste, et rien pourtant dans les dimensions, grandioses, certes, mais non démesurées, de la chambre ne semblait à la réflexion me justifier » ; « de quelle urgence singulière pouvait témoigner cette lettre tombée au milieu du vide, du silence de cette chambre ? », *ibid*., p. 153.
[1620] *Ibid.*, p. 152.
[1621] « enfin j'allais me remettre lorsque du coin de l'œil j'aperçus la lettre, et brusquement je me sentis perdu, — je sentis que j'allais me perdre », *Ibid*., p. 154.
[1622] Ibid., p. 155-156 : « Dans mon désarroi, je cherche encore à comprendre ce qui dans cette chambre a pu me causer hier cette impression lugubre, cette panique. Je ne vois rien. C'était une chambre comme une autre. C'était une chambre tout à fait rassurante. Dès son entrée, le geste d'Allan, ce geste d'accueil bénin, casuel (à peine eut-il une imperceptible seconde d'hésitation), semblait me dire : 'mais il n'y a rien à chercher ici' ». Je souligne.
[1623] J. Lacan, « Le Séminaire sur la Lette volée », *Écrits, op.cit.*, p. 30 : « A tomber en possession de la lettre, — admirable ambiguïté du langage, — c'est son sens qui les possède. […]
[1624] *Un beau Ténébreux*, p. 155.
[1625] Il n'est d'ailleurs par anodin que le personnage se nomme *Dolor*ès.

même temps que les personnages[1626], Dolorès : « c'est le rôle de la Reine dont il lui faut se revêtir, et jusqu'aux attributs de la femme et de l'ombre ». Si la lettre lui brûle les doigts, c'est bien qu'elle est parée des mêmes signes que le féminin, ce que Lacan nomme dans son analyse « *noli me tangere*[1627] » ; elle est un signifiant du désir. Pour finir, cette lettre est comme prolongée (*purloined*), détournée, déplacée dans un détail de la pièce : « sur le bureau d'Allan, un calendrier à minces feuillets amovibles d'ivoire portait bien en évidence la date : 8 octobre[1628] ». Contrairement à la « lettre volée », celle destinée à Allan n'est pas cachée, mais plutôt présente absente et arrive à destination, comme le roman, tout entier tendu vers la dernière phrase : « De nouveau il entendit la porte s'ouvrir, et, calme, du fond de la chambre, il vit venir à lui sa dernière heure[1629] ». Gérard, quant à lui, s'est effacé, mis à couvert, après une dernière conversation avec Allan et ne prend pas en charge la dernière partie du récit, menée par un narrateur anonyme et extradiégétique.

Un dernier détail peut permettre de prolonger la réflexion : une autre lettre peut sembler, dans sa symbolique, retourner celle adressée à Allan ; il s'agit de la lettre qu'Irène écrit à la mère de Christel afin qu'elle « vienne mettre un peu d'ordre dans une aventure sans issue[1630] ». Allan lui a révélé quelques minutes auparavant que « son air de Werther perpétuel » n'avait rien d'une « mascarade », comme elle semblait le penser. Que signifie une telle réaction, de l'ordre de la vengeance[1631] ? De même que le ministre D., puis Dupin volent /détournent la lettre adressée à la Reine, Irène, à qui Allan a donné accès à la « lettre » en lui révélant son secret malgré elle, se venge de savoir en ré-adressant ce signifié à un autre :

> De son pas retrouvé de bête noble, une lueur dangereuse dans les yeux, Irène va faire la lumière dans la pièce noire, et, soudain délivrée, dénouée, résolue, comme un nageur qui se jette à l'eau oublie comment l'instant d'avant il pouvait marcher, calculante et froide, un cruel sourire sur les lèvres, commence à écrire une lettre[1632].

Contrairement à Gérard, elle ne voulait pas être sortie de son ignorance : « Je n'ai rien entendu. Je ne veux pas avoir entendu ». Ré-adresser le signifié lui permet de « faire la lumière », de ne plus être aveuglée par le ça-voir. Juste après elle recouvre sa perspicacité :

[1626] Et dont le lecteur a confirmation p. 195 : « 24 août. Dolorès est de retour. C'est elle qu'annonçait cette lettre ».
[1627] Jacques Lacan, « Le Séminaire sur la Lettre volée », *Écrits*, *op.cit.*, p. 31.
[1628] *Un beau Ténébreux.*, p. 156.
[1629] *Ibid.*, p. 257.
[1630] *Ibid.*, p. 228.
[1631] C'est ainsi que l'on peut interpréter et son « cruel sourire sur les lèvres » lorsqu'elle écrit et la réaction scandalisée et méprisante d'Henri (« il la fusilla d'un regard furieux, narquois, insoutenable », *Un beau Ténébreux*, p. 228) à son encontre lorsqu'il apprend qu'elle est responsable de la venue de la mère.
[1632] *Un beau Ténébreux*, p.226.

« Folle ? allons donc. Je vois clair. Je vois clair dans tes yeux[1633] ». Auparavant, Gérard, rapportant des propos désobligeants d'Irène envers Allan et Christel, réaffirme en même temps le pouvoir aveuglant du Beau Ténébreux. Enfin, un commentaire de Gérard sur la lettre qu'il a reçue auparavant de Grégory semble en éclairer la fonction :

> Certaines lettres, écrites sur un certain ton, en annoncent avec certitudes d'autres, seulement il n'est pas dit que les interlocuteurs resteront les mêmes. Au contraire. Il s'agit plutôt de signaux qui, vous croisant tout à coup dans le noir comme le pinceau lumineux, tâtonnant d'un phare, semblent faits pour vous renseigner sur votre position, vous signaler l'approche de certaines zones dangereuses[1634].

Le parallèle entre la « Lettre volée » et l'œuvre gracquienne éclaire doublement son enjeu. A l'échelle de l'œuvre entière, il donne du sens à la façon dont Gracq opère à la fois la rétention et le déplacement de la sexualité, faisant de son œuvre un point de touche entre le lecteur et lui, l'écriture de la séduction instaurant un rapport désirant à l'autre qu'est le lecteur. D'autre part, comme mise en abyme, la scène de la lettre dans la chambre d'Allan extraite d'*Un beau Ténébreux* fonctionne comme une sorte d'emblème de l'œuvre, une métonymie de la dynamique désirante que ne cesse de raconter Gracq, dynamique tendue entre sexe et mort, masculin et féminin. Enfin, cette tentative de lecture de Gracq à la lumière de Poe et de Lacan, montre, s'il en était besoin, que ce qui est mis en fiction n'a rien d'inconscient chez Gracq mais relève d'une maîtrise distanciée des pouvoirs de l'écriture dans son rapport au désir, excepté le face-à-face avec le lecteur qui est en revanche ce qui échappe, ce qui reste. Julien Gracq propose donc finalement un pacte de lecture éminemment original. En effet l'œuvre médiatise deux jouissances auto-érotiques qui se rencontrent, ou plutôt qui se réfléchissent en miroir : celle de l'auteur, celle du lecteur. Difficile de parler de rencontre quand seul un point de touche renvoie à soi.

2. Un rapport ambivalent au lecteur : une dialectique attraction/répulsion.

Il y a donc, dans la lecture de l'œuvre fictionnelle, la jouissance de la perte et de la ressaisie et quelque chose de l'ordre du corps à corps, corps du lecteur et corps de l'auteur, corps de la lettre, tout au moins.

> Dans ce corps à corps de l'écrivain et du lecteur où c'est à qui possédera l'autre, j'accepte de jouer perdant et je me prête à la description insinuante de cette Flandre que le poète nous montre à demi immergée, et pour parler comme

[1633] *Ibid.*, p. 227.
[1634] *Ibid.*, p. 162.

> Enea Balmas « à mi-chemin entre le solide et le fluide, entre la forme achevée et le mouvement[1635] ».

Le rapport à l'Autre que l'œuvre met en abyme se retrouve entre les deux instances auteur/lecteur, avec la même ambiguïté entre attraction et répulsion. Julien Gracq la considère à la fois comme nécessaire et réciproque et pourtant à bien des égards, inégalitaire et éminemment complexe :

> Rien de plus ambigu et de plus complexe, rien peut-être de moins exploré, que la relation d'attitude réciproque qui s'établit — en général dès les premières phrases — entre l'écrivain et le lecteur […][1636]

Conçu comme une rencontre incarnée et ritualisé par « un cérémonial mêlé d'humeur et de politesse, cérémonial destiné à ne plus varier jamais[1637] », le rapport entre auteur et lecteur est surtout une modalité de confrontation à l'autre médiatisée par le texte, et, à ce titre, véritable contact[1638], mais dans laquelle l'auteur garde la maîtrise de l'autre. Le lecteur accepte, de fait, d'entrer dans le cercle achevé, clos de l'œuvre — et ce, d'autant plus significativement chez Gracq qui refuse l'idée qu'une œuvre publiée puisse être modifiée ensuite pour quelque raison que ce fût, arguant le principe immuable selon lequel « *quod scripsi scripsi* » — dans lequel il est immanquablement livré au bon vouloir de l'auteur, y compris dans son cheminement herméneutique[1639]. Réciproquement, l'auteur doit accueillir la réception de son œuvre « comme un destin » :

> L'écrivain doit accepter la publication comme un destin, dès que le contact avec le public lui a retiré tout contrôle sur les conséquences : on ne rectifie pas une graine semée. Je ne raturerai jamais pour ma part que sur le vif : il faut s'en tenir au mot assez hautain de Ponce Pilate, qui n'était pas, ici du moins, l'âme évasive qu'on a stigmatisée : *Quod scripsi, scripsi*[1640].

De plus, en soulignant la spécificité de la relation auteur/lecteur, il insiste sur le fait que tout un cérémonial la régit, sur le modèle de la conversation silencieuse et désincarnée de « voix sans corps[1641] ». Cette ritualisation, sinon fictive, du moins implicite et impalpable, encadre la

---

[1635] Suzanne Lilar, « La Sieste en Flandre hollandaise », *Qui vive ? Autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989, p. 115-120,
[1636] *Préférences, O.C.* I, p. 960.
[1637] *Ibid.*, p. 961.
[1638] « J'ai parfois l'impression, en feuilletant un livre aimé, de sentir au-dessus de mon épaule l'auteur penché qui, comme dans les jeux de notre enfance, d'un certain clin d'œil dur m'indique que je brûle ou que je m'éloigne », *Un beau Ténébreux*, p. 80.
[1639] « Le texte est un écrit – un passé — que, dans une fausse apparence de présent, un auteur cache et tout-puissant, en pleine maîtrise de son produit, présente au lecteur comme son avenir », Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op.cit.*, p. 13.
[1640] *Lettrines 2, O.C. II*, p. 328.
[1641] Bernard Vouilloux, *Gracq autographe, op.cit.*, p. 17. Julien Gracq décrit ce cérémonial dans *Préférences, O.C. I*, p. 961 : « L'écrivain et le lecteur eux aussi, entrent en relations, et le même cérémonial mêlé d'humeur et de politesse, cérémonial destiné à ne plus varier jamais, s'instaure entre eux avec les plus subtiles variations

relation à l'Autre par la codification tacite qu'elle impose à chacun, et permet de se/le maintenir à distance, au point que l'auteur qu'est Gracq semble, lorsqu'il évoque sa conception du lectorat, absorber la figure du lecteur dans la psyché auctoriale : le lecteur n'y a plus d'existence que d'objet, sans corps, comme une sorte de projection :

> Le sentiment implicite, au sein même de la solitude, de la « communion des lecteurs », constitue le fondement rudimentaire, mais essentiel cérémonial de la lecture ; et ne tolère pas sans une répugnance intime que « l'Ami lecteur » des préfaces puisse signifier jamais pour l'auteur autre chose qu'une pure formule de politesse[1642] ».

Que l'auteur prime sur le lecteur dans un rapport codifié permet d'envisager une relation pacifiée à l'Autre. La lecture, considérée par Gracq comme « investigation inquiète », « reconnaissance poussée autour de la personne de l'*autre*[1643] », a un pendant, si ce n'est un répondant, de l'autre côté de l'œuvre : « la lecture met en contact deux esprits » ; « elle est d'un homme seul qui s'adresse à un autre homme seul : c'est d'un tête-à-tête presque toujours qu'il s'agit, d'un tête-à-tête ans truchement ni traducteur[1644] ». Le face-à-face s'est mué en « tête-à-tête », comme désincarné et la formulation du rapport semble exclure la lectrice, ce qui ne manque pas de poser question sur la réception/conception de l'œuvre. En effet, le lecteur semble nécessairement attendu par la nature même de l'œuvre gracquienne, véritable magnétique du vide, exacte inverse de l'œuvre roborative de Proust. Appel d'air ou plus justement appel du lecteur, cette œuvre, dont bon nombre de personnages mettent en abyme la fonction herméneutique, semble conjurer contradictoirement sa présence, dès lors que le lecteur sujet envisagerait l'œuvre comme objet dont on se saisit, que l'on s'approprie[1645]. Cette méfiance, défiance même de Gracq à l'égard d'un lecteur trop désireux[1646] de l'œuvre, presque agressivement désireux — type même du lecteur qu'il suscite— est révélatrice à la fois de la menace que constitue le rapport à l'Autre et corrélativement de la nature érotique de l'œuvre.

---

d'attitude — tête penchée, yeux mi-clos, rides du front, sourire — qui marquent dans la conversation les nuances de l'amusement, de la componction, de la déférence, de l'émerveillement. […] il [l'acte de lecture] est disposition cérémonielle par rapport à ce *numen* invisible et pourtant manifesté ».

[1642] *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, Corti, p.182. Constat que Bernard Vouilloux reformule ainsi dans *Gracq autographe*, p. 17 : « Que le destinataire du texte ne soit qu'une fiction construite à l'intérieur de ce dernier, cette proposition appelle obligatoirement pour corollaire que le je écrivant ne saurait être perçu autrement que comme « une pure formule de politesse » ».

[1643] *Préférences*, « Ricochets de conversation », *O.C. I*, p. 961.

[1644] *Ibid.*, p. 961-962.

[1645] *Lettrines*, Corti, p. 55 : « Que dire à ces gens qui, croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre œuvre en forme de serrure ? ». Ces critiques un peu inquiétants qui savent parler des œuvres des autres comme s'ils les avaient faites – *de l'intérieur* : ce que j'appelle la critique d'annexion – avec cette divination stupéfiante de la femme amoureuse qui comprend tout de l'homme, sauf l'érection.

[1646] Julia Kristeva, *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil collection « Tel quel », 1969, p. 181 : « Le verbe « lire » avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension de la pratique littéraire. « Lire » était aussi « ramasser », « cueillir », « épier », « reconnaître les traces », « prendre », « voler ». « Lire » dénote donc, une participation agressive, une active appropriation de l'autre. « Ecrire » serait le « lire » devenu production ».

En effet, « le déchiffrement d'un tel texte [le texte érotique] engage le lecteur par une étrange perversion que la lecture implique, à marquer la lecture du sceau de ses propres désirs et à recréer le sens équivoque d'un texte qui en semble ironiquement privé[1647] ».

D'ailleurs, l'ombre portée de ce lecteur laisse une marque dans le texte de la présence surplombante, vécue par le personnage comme source de malaise, par exemple dans « La Presqu'île ». Il est un œil démesuré, à la fois menaçant, intrusif et nécessaire. Ainsi la récurrence du motif de la torche vive, toujours à l'horizon ou surgissant au détour de la route, devenant un œil cyclopéen à la fin du récit, peut métaphoriser la présence-absence, comme en surplomb, de l'œil du lecteur. Si l'on poursuit la lecture métalittéraire[1648] de l'itinéraire de Simon, l'emploi de l'italique invite à déplacer la signification ou à envisager un surcroît de sens ; ce « *mauvais œil* » que craint Simon, « superstitieux, comme chaque fois que l'heure de retrouver Irmgard était toute proche (il n'avait jamais cessé, tout en roulant allègrement, de songer à la panne possible)[1649] » pourrait être celui du lecteur indélicat. Enfin, un dernier rapprochement éclaire une forme de réticence gracquienne à livrer son œuvre aux regards. Et c'est une comparaison de Gracq qui nous y conduit. Dans *Lettrines*, il exprime sous la forme brève et fragmentaire de l'apologue ou du récit anecdotique sa gêne à parler de son activité littéraire :

> Des gens pourtant délicats et décents, et qui certes ne songeraient pas à aborder un inconnu à qui on les présente en lui lançant : « Alors, encore amoureux ? » se croient pourtant obligés de vous dire dès les premiers mots, comme si c'était une politesse : « Et alors, vous avez quelque chose en train ?[1650] »

Cette réticence à livrer aux inconnus l'intimité de l'activité littéraire est à rapprocher, au moins pour la perspective qu'elle ouvre, de l'image du malaise qui envahit Simon songeant au rapport qu'Irmgard entretient à la sexualité, et à son orgueil :

> —mais il ne pouvait s'empêcher de penser avec un peu de malaise qu'elle eût souhaité peut-être obscurément qu'on la vît ainsi, nue et investie, les seins gonflés, non point dans l'insouciance étalée de l'assouvissement, mais plutôt affermis et témoignant, comme une petite Victoire[1651].

[1647] Jean-Pierre Martinon, *Les Métamorphoses du désir et de l'œuvre. Le texte d'Eros ou le corps perdu,* Paris, Klincksieck, 1970, p. 136.
[1648] « La Presqu'île" serait alors à lire, c'est une hypothèse qui mériterait peut-être d'être explorée plus avant, comme une réflexion sur l'abandon de la fiction comme écriture des histoires (avec toute la séduction et la force d'attraction de l'écriture fictionnelle métaphorisée par le désir d'Irmgard) au profit de l'écriture fragmentaire, à saut et à gambade, du paysage, comme une errance, une attente ou un retour aux sources — en particulier géographique.
[1649] « La Presqu'île », p. 102.
[1650] *Ibid.*
[1651] *Ibid.*, p. 126.

3. Dimension libidinale du rapport auteur / lecteur : le texte comme point de touche.

Le texte littéraire met donc en tension auteur et lecteur autant qu'il médiatise[1652] leur rapport, si bien que là encore, Gracq ne manque ni de souligner la dimension libidinale[1653] par une formulation périphrastique qui renvoie à la prostitution — ailleurs il définit la fonction même du roman comme « *provocation au désir* » intensifiant l'expression par la puissance vibratoire de l'italique[1654] —, ni d'exprimer, sinon une forme de condescendance[1655], du moins de l'indifférence pour l'Autre qu'est le lecteur en affirmant la totale autonomie de l'écrivain :

> Le public est un réseau qu'on peut toujours court-circuiter sans que rien d'essentiel au phénomène littéraire s'annule : le voyant-témoin qui s'allume dans la cervelle de l'auteur est nécessaire et suffisant. Le courant qui passe au fil de la plume ne *va* vers personne ; il faudrait en finir une bonne foi avec l'image égarante des « chers lecteurs » levés à l'horizon de l'écritoire et de l'écrivain, ainsi qu'à celui d'un orateur public la foule dans laquelle il transvase la liqueur enivrante. La littérature va du moi confus et aphasique au moi informé par l'intermédiaire des mots, rien de plus : le public n'est admis à cet acte d'autosatisfaction qu'au titre de voyeur, et généralement contre espèces — et c'est, je le concède, dans cette affaire, le côté peu ragoûtant[1656].

Et pourtant, il y a bien un narrataire à l'horizon du texte gracquien, et même intégré au texte, masculin, évidemment : « le narrataire sans doute n'est jamais femme chez Gracq », note Elisabeth Cardonne-Arlyck[1657], ne serait-ce que parce que, dans l'univers gracquien, *connaître* est dans toute sa polysémie un acte viril. Mais le sexe du narrataire envisagé par Gracq ne constitue pas un enjeu crucial de l'érotique de son œuvre, dans la mesure où elle est essentiellement autoérotique ; il suffit qu'un autre survienne de l'autre côté du texte, qui n'est pas forcément l'autre sexe[1658].

[1652] « Le rapport que l'écrivain souhaite entretenir avec le lecteur est un rapport médiat, et si le lecteur reste bien isolé dans sa lecture, sa communication avec l'auteur passe par un intermédiaire obligé, qui lui, est pluriel », *Préférences,* « Ricochets de conversation », *O.C. I,* p. 964.

[1653] Michel Murat analyse l'érotique de la lecture : « toute critique est mue par l'envie de « tirer l'affaire au clair », dans *L'Enchanteur réticent, op.cit.,* p.131. Mais chez Gracq c'est plutôt le roman qui dérobe et dévoile. Une des dimensions de la quête est une herméneutique insistante et truquée : le sens fuyant, miroitant, imminent nourrit le désir de lire ».

[1654] Autrefois, dans les familles bourgeoises bien gouvernées, on défendait la lecture des romans aux jeunes filles comme dangereux […] mais plus que certainement encore il a perdu corps et biens ce qui précipitait le lecteur sur son coupe-papier et lui faisait dévorer les pages, ce qui faisait de naissance son venin et sa vertu, sa force agitante, et même sa seule vraie possibilité révolutionnaire, et qui s'appelait *provocation au désir* — à tous les désirs », *Lettrines, O.C. II,* p. 195.

[1655] Cette conception du rapport de l'écrivain au lecteur peut venir éclairer l'inexistante diffusion de son œuvre en livre de poche, qui déprécierait l'œuvre en ce qu'elle ne laisserait plus assez à désirer, si elle devenait accessible à moindre coût.

[1656] *En lisant en écrivant, O.C. II,* p. 667.

[1657] E. Cardonne-Arlyck, *La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq, op.cit.,* note 2, p. 153.

[1658] Je me réfère à l'analyse de Jacques Derrida à propos du rire kantien : « il faudra dire que l'auto- se relance et se rompt à la fois dans le rire kantien, qu'un *autre* y survient, qui n'est pas forcément l'autre sexe, mais peut-être

Il est, sinon un double du narrateur ou du personnage masculin du moins un compagnon[1659], un autre à l'altérité maîtrisée, un interlocuteur en mesure de toucher le texte, au moins par l'œil, et d'entendre la voix de l'auteur dans le face-à-face ou le corps -à- corps de l'œuvre. Le lecteur gracquien est aussi capable en prendre en charge, si nécessaire, dans une connivence intime avec l'auteur, celle de la jouissance du texte, le *fading* du sens, la béance fondamentale du projet gracquien, l'abolition ou la dissolution du sens. Une page du *Château d'Argol*[1660], qui, seule, compromet le lecteur en le nommant, illustre ce lien symétrique, ce point de touche entre auteur et narrataire.

Ainsi la matérialité du texte lui-même semble faire signe du côté de l'érotisme et d'une symbolisation du sexuel. Le sexe passe dans le texte par une sorte de glissement dans la chaîne des signifiants, mais aussi parce que « lire, écrire » sont « une affaire de tact », en lien direct avec le corps, par le corps de la lettre, la corporéité du mot, sa « lettricité[1661] » : celui du lecteur, la lecture passant par l'œil mais aussi par le toucher, celui du livre-objet. L'auteur est touché symétriquement : l'écriture, en miroir, passe par les mêmes sens. Ecrire, c'est être regardé, être touché dans une activité on ne peut plus intime. Le refus de Gracq de laisser éditer son œuvre en édition de poche a certainement de multiples raisons, comme celle de ne pas alimenter la commercialisation des lettres mais parmi elles, il tient à être désiré par son lecteur, à avoir du prix à ses yeux, à ce que l'achat de l'objet livre soit le signe d'un rendez-vous, au sens plein du terme, ce que matérialisait très bien, jusqu'il y a peu, le choix des éditions José Corti de commercialiser des livres non coupés. Au lecteur de déchirer les pages au rythme de son désir pour le texte ; ouvrir le livre devenait le signe de sa possession ; tout lecteur tenait son livre, et qui, souvent en tant qu'objet, *laissait à désirer*. « Ecrire touche au corps, par essence […] c'est là que ça touche[1662] ».

D'ailleurs les métaphores sexuelles ou érotiques[1663] sont fréquentes pour évoquer l'écriture :

Dans son étude sur *Le Rivage des Syrtes*, Michel Murat étudie la disparition du sujet induit par la fonction anaphorique à propos de la fille fouettée et de la femme de la fête. Il considère que la fonction de ces deux épisodes dans le récit renvoie pour le premier à un autre

---

le même qui s'indécide, ambivalent, ou médusé, ou les deux à la fois, médusé par soi et privé de soi… ; ce jeu d'altération a lieu à chaque fois que le Witz intervient », *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, p. 51.

[1659] L'image du compagnon est d'autant plus juste de la mise en abyme de la figure de lecteur dans le personnage herméneute crée une sorte de connivence entre le lecteur et le personnage.

[1660] *Au Château d'Argol*, p. 147.

[1661] Jacques Derrida, *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, *op.cit*., p. 146.

[1662] Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Métailié, collection « suite sciences humaines » n°4, 1992, réed. 2000, p. 13.

[1663] Deux exemples parmi d'autres, dans *Lettrines, O.C.,* p. 160 *:* « Breton. Il a toujours dans les choses de l'art le goût violent qu'on a soudain pour une robe fraîche de femme qui se déplisse avec le premier soleil d'avril […] » ; p. 176, « Après tout, cet élan, un peu insensé si on y réfléchit bien, (mais *si on y réfléchit bien aussi*, c'est insensé de devenir amoureux), cela s'appelle l'élan créateur ».

épisode, celui des « missionnés » ou à celui des « instructions reçues par Aldo. Ce qui me paraît très intéressant dans la suite de son analyse, c'est le lien qu'il établit entre le motif érotique de la flagellation et l'écriture :

> On passe de l'écriture comme agression (« la signature indéchiffrable sabrait le bas de la feuille ») à l'agression comme écriture (« la croupe se zébrait de marbrures rouges » — je souligne). En outre dans la « note » de Danielo, la dissimulation de l'écriture est la contrepartie du surgissement d'une « voix » qui s'impose alors que dans l'interrogatoire, l'écriture exhibée sur la chair » rémunère le défaut », si l'on peut dire, d'une parole qui se refuse : « Tu ne veux pas parler (…) Fouettez-la[1664] ».

D'une certaine manière, la caresse ou le coup sont les deux facettes d'une même réalité érotique, le toucher, et dans une forme de réversibilité métaphorique.

B. Le texte comme lieu du « *rendez-vous »,* avec le lecteur, la langue, l'autre

Ce frayage qu'est la trace écrite est la voie qui conduit l'un à l'autre lecteur et auteur ; il mène parfois qui lit à écrire. Ce *continuum* des deux activités, *En lisant en écrivant* montre bien à quel point il est crucial pour un écrivain-lecteur comme Gracq :

> Le monde et la bibliothèque font partie à titre égal des éléments auxquels je me réfère, quand j'écris, et je ne ferai jamais preuve d'aucune fausse honte à ce sujet. Fictions et réflexions de lecture se sont d'ailleurs dès le début toujours entrelacées plus ou moins étroitement dans la série de mes livres. Mais cela n'est possible qu'à condition de laisser de côté la « science de la littérature » et de ne lire qu'en fonction de ce qui, pour vous, dans les livres, vit réellement. Je ne m'occupe que de mes préférences[1665].

La lecture, comme l'écriture, sont envisagées par Gracq en termes de préférence, d'émotion, de plaisir. Celui de la lecture mène au plaisir de l'écriture comme jouissance autre : « c'est donc au lecteur, voire au lecteur « en moi », que je vais donner cela, faire plaisir. C'est dire que la jouissance a toujours lieu de l'autre côté : ça ne veut pas dire qu'elle est perdue pour autant[1666] ».

[1664] Michel Murat, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq. Etude de style I, Le Roman des noms propres, op.cit.*, p. 51.
[1665] Entretien de Julien Gracq avec J. Carrière, *O.C. II*, p. 1249.
[1666] Jacques Derrida et Mireille Calle-Gruber, « Scènes des différences » Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture, *Littérature*, n°142, p. 21.

1. Une jouissance de part et d'autre du texte. La mise en fiction dans Au Château d'Argol.

Publier, c'est « donner rendez-vous », selon l'expression de Breton[1667]. Cette dernière fiction, qui a été lue comme le récit analogique des adieux de Gracq à l'écriture fictionnelle, met en abyme cette relation érotique en miroir que constitue le rendez-vous de l'auteur et du lecteur dans l'espace/la chambre littéraire qu'est le texte[1668].

A la fin du chapitre intitulé « L'Allée », juste avant que les protagonistes ne retrouvent le cheval d'Herminien qu'ils identifient à sa « *selle vide*[1669] », la page, qui évoque un moment de comble émotionnel d'une promenade-errance d'Albert et Heide, est tout autant marquée par la pulsion de mort qu'au niveau métalittéraire, elle est désignée comme un « carrefour de sens », par le motif du rond-point : autrement dit, ce moment de comble en est aussi un pour le lecteur et il est conçu et désigné comme tel par le narrateur pour son narrataire. Les personnages vont vivre, par leur présence au cœur de ce paysage symbolique, une expérience préfiguratrice et prémonitoire de leur propre mort ou abolition ; le texte est hérissé de signes mortifères — « éclat […] lugubre », « cordons de pierres semés çà et là » qui préfigurent les tombes qui émaillent le bord de « la Route », d'autant qu'elles ont « la couleur d'ossements longuement blanchis ». Le lecteur, quant à lui, est plongé dans une expérience de jouissance au second degré, jouissance de la jouissance des personnages face à la représentation spatialisée de la mort[1670].

> L'allée gigantesque finissait au sommet même du plateau. Au milieu de ces landes rases, que parcourait à ce moment un vent funèbre du matin, apparaissant puis disparaissant dans le jeu capricieux des écheveaux de brume, 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, et tranchait par son éclat sur le caractère échevelé, broussailleux, et à tout prendre entièrement lugubre, des buissons qui tapissaient la colline. Des cordons de pierres semées çà et là dans un ordre négligent et qui devaient à la croissance du lichen qui les recouvraient alors la couleur d'ossements longuement blanchis, en soulignaient pour l'œil l'exorbitante circonférence et redoublaient dans l'âme une perplexité à peine soutenable. Car des allées convergentes et en tous points *exactement semblables* à celle qu'avaient suivis Albert et Heide venaient ici confluer de tous les bords de l'horizon où le regard pouvait saisir partout leur

[1667] « Dès qu'une phrase a du sens, elle suppose un lieu d'énonciation, un rapport à l'autre, un corps […] et sexuellement marqué. Cela implique une stratégie sexuelle, un dessein et un désir, une marque sexuelle, en quelque sorte, comme toute adresse à l'autre », Jacques Derrida et Mireille Calle-Gruber, « Scènes des différences », *Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture, Littérature*, n° 142, 2006/2, p. 28.
[1668] Jean Bellemin-Noël rappelle à quel point « le 'texte' est le fruit, à chaque lecture nouvelle, d'une 'co-opération' qui active, met en œuvre et met à nu sa cohérence secrète », *Plaisirs de vampire*, *op.cit.*, « Filles, femmes, flammes, fantômes » (*Les Eaux étroites*), p. 134, note 2.
[1669] *Ibid*, p.146.
[1670] Rappelons que « la *mort* est le signifié absolu, le bouclage du sens. […] Il n'est certainement ni faux, ni excessif de dire que toute production de sens — d'un sens faisant sens *en ce sens* — est une œuvre de mort », Jacques Derrida, *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, *op.cit.*, p. 66.

> vaste perspective. Il me serait difficile de faire bien comprendre au lecteur l'impression que Heide et Albert ressentirent de cette manifestation très exactement *incongrue* des efforts conjugués de la nature et de l'art si l'on ne discerne que le motif le plus probant de l'oppression qui se communiquait de toutes parts à leur esprit était celui d'une irrémédiable *nécessité*. Et peut-être seul le mot *rendez-vous*, avec le double sens qu'il implique — par un jeu dont on peut saisir ici la profonde cruauté — de machination exacte et combinée et en même temps d'entière abdication de tous les réflexes proprement défensifs, pourrait traduire l'impression éperdue que communiqua à l'instant aux spectateurs de cette scène la perverse inutilité de ce grandiose décor.

Le paysage manifestement symbolique, stimule la tentation herméneutique du lecteur, dans une page significativement pléthorique, et faisant signe du côté de l'impossible : désigné comme un carrefour de sens — et peut-être même symbolique du fonctionnement de l'œuvre tout entière, comme l'image de l'enceinte fermée, chère à Gracq, nous invite à le penser[1671] — il figure aussi un espace doublement aporétique : il est le point où l'allée se termine en impasse et dans une convergence qui fait coexister de multiples chemins. La forme même de l'espace ainsi défini, cercle à « l'exorbitante circonférence », rappelle celle du cerne, enceinte de la béance du désir et du deuil, et inscrit dans le texte la présence du lecteur voyeur tout autant que le risque qu'il y encourt à contempler l'impossible, dans une tournure elle-même oxymorique. La jouissance de l'auteur affleure dans l'intensité stylistique du passage — phrases longues et complexes, emploi récurrent de l'italique, thématique du comble et de l'ineffable — au point qu'il semble, rompant l'illusion romanesque en désignant le lecteur dans le texte et son rôle herméneutique, désigner sa propre jouissance scripturale — à laquelle ne manquent pas de renvoyer probablement un peu ironiquement, et le signalement de « la profonde cruauté » de cette « machination » qu'est le texte lui-même et « la perverse inutilité de ce grandiose décor » — afin que symétriquement, le lecteur partage cette expérience de « sécession intime de sens[1672] ». Finalement le mot « *rendez-vous* », censé traduire seul « l'impression éperdue » des « spectateurs de cette scène » adresse plus aux lecteurs qu'aux personnages son *ultimatum*, dans un effet de syllepse : impossible d'échapper à la nécessité de ce *lâchez tout* intimé par le texte, à « l'entière abdication » de sa volonté. Cette mise en récit de la pulsion de mort révèle ainsi la force libidinale de l'œuvre gracquienne, qui fonctionne comme surface réfléchissante de la jouissance de part et d'autre du texte.

[1671] « un vaste rond-point, immédiatement délimitable sur tout son pourtour au vert tendre et lumineux du gazon qui en remplissait l'exacte enceinte », *Au Château d'Argol*, p. 146.

[1672] Elisabeth Cardonne-Arlyck, *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq, op.cit.*, p. 164 : le discours fait croire à la résistance de l'objet alors qu'il en crée la dissolution. Il pose ainsi la lecture entre la tentation de l'herméneutique, toujours frustrée (quel au-delà ?) et la connivence avec cette sécession intime du sens, qui est centrale au projet gracquien ».

Publier, c'est donc attendre le lecteur, le désirer, en avoir besoin ; et le texte est l'objet-témoin de ce désir[1673] ; réciproquement, le lecteur vient au-devant de l'auteur. Marie-Sophie Armstrong, étudiant « Le Roi Cophetua » selon la méthode « paragrammatique » saussurienne que Michel Murat, le premier, a appliquée à l'œuvre gracquienne[1674], a montré avec une grande virtuosité que la nuit d'amour du narrateur avec la femme anonyme peut se lire comme un équivalent de l'écriture. Cette analyse matricielle ouvre d'autres perspectives interprétatives, le sexe ouvrant métaphoriquement au texte[1675]. Ce « rendez-vous » de l'écriture se colore doublement d'érotisme : la rencontre sexuelle figure « simplement *ainsi* » l'énergie, la force et la beauté de l'activité créatrice quand il s'agit de fiction. Ce « *rendez-vous* » est la rencontre intime et indicible entre un auteur et la langue, mais dont on ne peut gommer l'horizon, c'est-à-dire l'existence d'un lecteur, comme le souligne Sylvie Guichard[1676], et d'un lecteur voyeur. Car c'est bien la place qui lui est assignée : « il y a du *peep show* dans la lecture : on nous admet au plaisir solitaire d'autrui[1677] », rappelle Philippe Berthier. Par le récit rétrospectif du narrateur personnage, l'œil du lecteur (*to peep* signifie en anglais « jeter un coup d'œil ») est admis ici au spectacle (*show*) de la scène primitive de la création littéraire. D'ailleurs, la maison de La Fougeraie est présentée comme « une de ces boîtes d'optique dépaysantes[1678] », *camera obscura* du désir qui attire l'œil : l'image de la flamme, omniprésente et associée à la femme anonyme autant qu'à l'écriture, cristallise la manifestation du désir, celui du « regard désœuvré », c'est-à-dire à la fois celui de l'auteur, désœuvré car en quête/ en manque d'écriture et du lecteur, désœuvré car relégué à l'extérieur de l'œuvre, « aquarium de cet intérieur inconnu[1679] ». Devant ce double regard, la rencontre entre le narrateur et la femme anonyme est

[1673] Roland Barthes considère le texte comme un « objet fétiche » : « le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc. ; et, perdu au milieu du texte, il y a toujours l'autre, l'auteur ». Il envisage la réciprocité du « rendez-vous » : « mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur », *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 39.
[1674] Michel Murat, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq. Etude de style.* Vol. 1 : *Le Roman des noms propres,* Paris, José Corti, 1983.
[1675] « C'est la préparation à l'acte d'écriture que la servante allégorie de manière saisissante, un acte d'écriture qui se résout métaphoriquement dans l'acte d'amour. Dans la lumière o-BL-ique des bougies [qui] jetait au travers du lit froissé des ombres d'encre d'où émergeaient un sein, un genou, le pli d'une h-ANCHE se profilent l'image de l'encre et celle de la page BLANCHE et l'on devine que le texte se souvient ici du double signifié de l'anglais « sheet » (drap/feuille) lequel avait déjà inspiré Gracq dans le poème en prose *Written in Water*, l'expression « les feuillets de mon lit » […] », Marie-Sophie Armstrong, « Le Roi Cophetua : les adieux de Julien Gracq à l'écriture fictionnelle », *Australian Journal of French Studies,* volume XXXII n°1, p. 86.
[1676] Sylvie Guichard, « Le Roi Cophetua : la lecture comme tentative de fuite », *L'information littéraire*, 2007/3, p. 11-18.
[1677] Philippe Berthier, *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 250.
[1678] « Le Roi Cophetua », p. 218.
[1679] *Ibid.*

particulièrement théâtralisée et désignée comme un « rituel » initiatique et orphique[1680], visant « au fond de cette cavée perdue dans les feuilles » à « éveiller je ne sais quoi d'enseveli[1681] », « espèce de cérémonial souligné à plaisir[1682] » et mené par la femme lampadophore, au « geste à la fois gracieux et imperceptiblement théâtral[1683] » :

> Il n'y eut pas de mot échangé. Depuis que j'étais entré à la Fougeraie, elle m'imposait son rituel sans paroles : elle décidait, elle savait, je la suivais. Je n'étais même pas troublé, ni perplexe : pris en charge seulement, tiré de moment en moment par un fil léger que je ne songeais plus à rompre[1684].

Dans cette demeure de la Fougeraie saturée de signes scripturaux — les feuilles des arbres renvoient aux feuilles de papier, le gravier ratissé au papier ligné, le crissement du pas à celui de la plume —, le désir d'écrire, « enseveli » est réveillé par la servante maîtresse et se confond avec le désir sexuel : « Je la désirais. Je l'avais désirée, je le savais maintenant, dès la première seconde, dès que mon pas à côté du sien avait fait craquer le gravier de la cour[1685] ».

3. Une érotique en miroir.

Ce rituel créatif et spectaculaire, orienté par le service de la femme anonyme, déploie une érotique en miroir : ni le narrateur ni Nueil ne peuvent s'apparenter univoquement à la figure du lecteur ni à celle de l'auteur. Ils sont chacun un peu des deux : on l'a vu, le narrateur renvoie au lecteur dans sa fonction herméneutique, dans la quête de sens qui est la sienne, lui qui se raconte et se montre à l'affût du moindre signe, dans les journaux, les tableaux, le comportement de la femme. Il endosse aussi le rôle de l'écrivain, lui qui désire depuis le premier pas sur le gravier cette femme-flamme anonyme qui, comme l'inspiration[1686], mène le rituel, le rythmant de ses allées et venues entre lumière et obscurité et finissant par se donner sans rien perdre de son énigme. En Nueil semblent se résorber la distance entre auteur et lecteur. Certes Nueil peut être considéré comme une figure auctoriale et même gracquienne[1687], avec sa duplicité, la

---

[1680] L'assimilation finale du personnage à un Orphée qui volontairement ne se retournerait pas sur Eurydice dans un royaume des Morts particulièrement déroutant et aporétique — La Fougeraie, lieu où « là, fou, j'errais » — rappelle que le lecteur est le témoin -voyeur d'un rituel de l'écriture et du désir, qui fait écho à la pensée blanchotienne sur Orphée dans *L'Espace littéraire,* « il fallait qu'Eurydice soit absente pour qu'Orphée continue de chanter. La poésie suppose l'absence de ce dont elle réclame la présence. Le regard d'Orphée est une sorte d'acte manqué symptomatique qui maintient Eurydice dans la mort, dans l'absence pour que le chant demeure possible », Eric Benoit, « Ecrire de ne pas écrire », *op.cit.,* p. 31. Cette interprétation du mythe est à rapprocher de ce que Gracq fait du mythe du Graal, l'échec de Perceval perpétuant le désir.
[1681] « Le Roi Cophetua », p. 195.
[1682] *Ibid.,* p. 221.
[1683] *Ibid*., p. 205.
[1684] *Ibid.,* p. 240.
[1685] *Ibid*., p. 241.
[1686] Le poème « Les Pas », de Paul Valéry, paru dans *Charmes* en 1922, fait écho à cette assimilation du pas féminin et de l'inspiration.
[1687] Marie-Sophie Armstrong propose une très convaincante une analyse paragrammatique montrant la proximité phonétique et graphique entre AviaTEUR et AuTEUR, le lieutenant JACQues NUEIL « tenant lieu » de GrACQ

césure entre vie sociale[1688] et vie artistique[1689] et sa propension à l'ironie et au mordant de la plume[1690] ; mais il est aussi l'Autre-lecteur, sorte de fantôme qui vient hanter l'écriture, indicible entre les deux protagonistes. Il donne un nom au regard fixe devant le nu de la servante : N'œil, œil nu du lecteur ou tentative de négation de sa présence[1691]. Les deux se touchent *via* la femme-écriture et sont renvoyés chacun à son désir, — le narrateur attend Nueil ; Nueil a invité le narrateur— leur solitude et leur voie.

L'écriture, dont la présence indirecte est vaporisée dans le décor, est surtout incarnée par la servante maîtresse[1692], mais aussi répercutée dans la fécondité imaginative et interprétative du héros : le souvenir de « la *mala noche* » peut être lu comme métaphore de l'écriture et de l'inspiration. Il s'agit à l'origine d'une « gravure de Goya » qui semble conserver dans l'esprit du héros toute sa puissance scripturale : ce n'est pas l'image qui est à l'origine de la rêverie fantasmatique mais le mot, et il trace un « sillage éveillé » dans l'esprit du personnage[1693]. La gravure représente des femmes dont les silhouettes tournées vers l'inconnu, « quelque chose qu'on ne voit pas », marquées du sceau du désir —le vent fou— et de l'écriture, par la métaphore de la flagellation « dans cette silhouette troussée et flagellée ». Leur dualité complémentaire pourrait enfin faire penser à celle qui relie auteur et lecteur face au texte. De même, la désignation du tableau représentant le roi Cophetua aux pieds de la servante surgit à l'esprit du héros d'une référence littéraire, — « mais pourtant Shakespeare » — et pourrait symboliser l'ambiguïté des rapports entre l'auteur et la langue, l'auteur et l'imagination créatrice ou l'inspiration. Cette assimilation de la figure féminine et systématiquement érotisée

---

JULIEN, « Le Roi Cophetua : les adieux de Julien Gracq à l'écriture fictionnelle », *Australian Journal of French Studies, art. cit.*, p. 79.

[1688] L'aviateur qui faisait partie de « ces sportsmen de 1910 — un peu anglomanes, un peu snobs, parlant entre eux leur langue secrète, entrés dans l'ère du moteur comme on entre en religion […] » ne manque pas de rappeler, ne serait-ce que par l'onomastique, le Vinteuil de Proust, « Le Roi Cophetua », p. 190-191.

[1689] « Il existait un autre Nueil que je ne connaissais guère ; le compositeur qui cachait sa musique, et dont pourtant on commençait à parler dans un public très distinct des *looping the loop* — celui qui se cloîtrait pour de longues périodes de travail dans sa villa de la grande banlieue où pour la première fois j'allais le retrouver », « Le Roi Cophetua », p. 192.

[1690] « De temps en temps, je recevais des lettres brèves, ironiques, très affectées, où le ton du front n'avait pas mordu, *parisienne*s au dernier degré », *Ibid.*, p. 190.

[1691] Bernard Vouilloux, dans le prisme du miroir et du dispositif triangulaire du désir, envisage que « les deux configurations hétérosexuelles (héros/servante et Nueil/servante) excluent la configuration homosexuelle (héros/Nueil). Dans le nom de Nueil, peut-être est-ce l'O (de l'Œdipe ?) de l'œil qui tombe : à l'œil nu, chacun voit la servante nue devant lui (il) — cet Autre qui pourrait être le lecteur, *De la peinture au texte*, p. 273. La configuration homosexuelle ne me semble pas avérée, pas plus que dans la relation triangulaire comparable du *Château d'Argol*, mais cette remarque a le mérite d'éclairer le point de touche entre auteur et lecteur, symbolisé par ce rapprochement Neuil/héros, auteur/lecteur.

[1692] « Les rapports ambigus et alternatifs de l'écrivain avec la langue sont à peu près ceux qu'on a avec une servante-maîtresse, et sont non moins qu'eux, de bout en bout, hypocritement exploiteurs », *En lisant en écrivant*, p. 144.

[1693] « Le Roi Cophetua », p. 214 : « La *mala noche*… Le mot me traversa l'esprit et y fit tout à coup un sillage éveillé ».

à l'écriture constitue le point de touche entre auteur et lecteur, car elle médiatise la double fonction du héros et de Neuil, auteur/narrateur.

Ainsi, parce qu'elle substitue le texte au sexe et qu'elle trace une zone de touche entre auteur et lecteur, de réverbération de leur désir et de leur jouissance respective, la dernière fiction gracquienne est-elle la plus érotique de toutes, y compris d'un point de vue métalittéraire.

*a. Expérience du lecteur : de l'*épochè *à la perte du sens.*

Dans l'hypothèse où Nueil incarne en partie la fonction auctoriale — il est celui qu'on ne voit nulle part et qui pourtant est présent partout —et le narrateur le lecteur, l'impression qu'il exprime au fil du récit d'être manipulé, d'être à une place assignée dans un scénario érotique étrange et pervers, peut aussi être celle du lecteur gracquien. Et de même que le héros ne sort pas indemne de la Fougeraie, le lecteur en partage le malaise, comme coincé entre deux regards, et dans un rituel proche de la magie noire Il est le voyeur vu, dans une concaténation optique très angoissante : « sous le regard d'un voyeur aérien[1694] » — Nueil, l'aviateur et grand ordonnateur, au moins fantasmé, du cérémonial —, il est lui-même spectateur du cérémonial auquel il est contraint de participer : « Je me sentais entrer dans un tableau, prisonnier de l'image où m'avait peut-être fixé ma place une exigence singulière[1695] ».

Le lecteur est donc partagé entre suivre un sens sur lequel il est guidé, et qui consisterait à redoubler la démarche herméneutique du héros, et sa propre tentative de déchiffrement d'un texte manifestement symbolique, qui en appelle à une nécessaire élucidation[1696]. Le fil narratif — un homme invité par un ami absent et potentiellement mort passe une nuit d'amour avec la femme qui l'accueille et qu'il identifie comme la servante-maîtresse de cet ami — est tissé avec d'innombrables fils aussi secondaires qu'obliquement nécessaires : l'italique creuse un réseau de sens souterrain et intermittent, de même que certaines images ou mots repris obsessionnellement, comme autant de clignotants à l'esprit du lecteur — « perdu », « flamme », « pas ». Comme le personnage dans la maison de la Fougeraie, le lecteur erre dans des références intertextuelles riches et multiples : le scénario érotique d'*Histoire d'O*[1697], dont Gracq reprend les principales caractéristiques du lieu et le principe érotique de la femme objet de possession et de don à l'Autre ; le mythe du Graal, la femme anonyme s'apparentant à

[1694] Sylvie Guichard,», *L'information littéraire*, 2007/3, p. 12.
[1695] « Le Roi Cophetua », p. 246.
[1696] Sylvie Guichard parle de « cryptogramme », « *Le Roi Cophetua* : la lecture comme tentative de fuite », *L'Information littéraire, art. cit*., p. 15.
[1697] Julien Gracq évoque sa lecture du roman érotique à propos du théâtre dans Lettrines, *O.C. II*, p.179 : « il y avait une atmosphère feutrée et close à la fois de sérail, de harem et d'ouvroir, et sans qu'il s'y passât sûrement rien d'étrange, ces couloirs rouges sont ce que j'évoque malgré moi dans mon souvenir en lisant les premiers chapitres de l'*Histoire d'O* ».

Kundry[1698] et la place du « Roi » Cophetua ? Nueil ? au roi « méhaigné » ; le mythe d'Orphée et d'Eurydice. Les allusions littéraires renforcent l'impression de vertige du lecteur face à l'épaisseur signifiante du texte : Goya, Burnes-Jones, Shakespeare, mais aussi Balzac ou Hugo. Le lecteur est maintenu dans une fascination[1699] qui implique une forme de dessaisissement et de suspension de la signification, qui échappe, et qui est entretenue dans le texte lui-même par un « principe de dualité : ceci en regard de cela »[1700] : Gracq semble jouer avec ou plutôt aux dépends du lecteur, à un « jeu d'esprit surréaliste » qui consiste à « créer une attente en refusant de la résoudre[1701] ». L'émotion esthétique naît bien plus de ce brouillage, de ce miroitement du signifiant et de cette *époché* que d'une relative saisie interprétative, et relève davantage de cette expérience de la perte que d'un rapport intellectualisé à l'œuvre.

La fiction dessine bien un espace de coïncidence, de rencontre de l'ordre du *boomerang*[1702], entre écriture fictionnelle et renoncement à la fiction, auteur et lecteur, extase de la rétention et de l'*époché*, sens et aporie. Cette extase, comme ancrée au cœur du texte et dans sa profondeur, celle du tableau, est même explicite : « aveu au-delà des mots — reddition ignoble et bienheureuse – acceptation stupéfiée de l'inconcevable[1703] » et rejaillit de part et d'autre du texte, pour le lecteur et pour l'auteur.

Si « Le Roi Cophetua » est bien la dramatisation des adieux de Gracq à l'écriture fictionnelle, on peut alors lire ce récit comme une tentative d'*époché*, de suspension de l'écriture du désir, de l'énergie, de la dépense[1704]. Ce cérémonial érotique consiste en une tentative de réanimation de la flamme créatrice du héros narrateur à la lumière et à la chaleur de la femme anonyme dans un contexte tout entier marqué par la mort, la frigidité, la panne d'électricité. Mais le dénouement orphique de l'expérience sexuelle consiste pour lui à partir sans se retourner : le héros semble ainsi renoncer à l'écriture fictionnelle avant de connaître une forme de rencontre dégradée et de peur d'en arriver à cette extrémité ; sa décision s'accompagne d'une

---

[1698] Dans Le Parsifal de Wagner, Kundry est la fois servante du Graal et du roi Klingsor. Le personnage est repris dans *Le Roi Pêcheur*.

[1699] En latin, *fascinus* désigne tout à la fois le charme ou le maléfice et le membre viril. Cette double signification se retrouve chez Gracq, le récit tendant tout autant au charme et à la magie noire qu'à la sexualité comme rituel mystérieux.

[1700] Anne-Yvonne Julien parle d'une « poétique du leurre » et analyse à la fois l'effet de « décentrement thématique », « l'impasse formelle » due à l'hybridité générique de la fiction, « Jeux de références croisées dans 'Le Roi Cophetua' », *Julien Gracq 5 : « Les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île »*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p. 223-239.

[1701] *Ibid.*, p. 233.

[1702] On sait à quel point le boomerang a été un souvenir d'enfance fondateur pour Gracq, *Lettrines, O.C. II*, p.1 92-194, « *Du rôle joué dans mon enfance par les objets étranges* ».

[1703] « Le Roi Cophetua », p. 224.

[1704] Roland Barthes, *Le plaisir du texte, op.cit.*, p. 87 : « Ne jamais assez dire la force de suspension du plaisir : c'est une véritable *époché*, un arrêt qui fige au loin toutes les valeurs admises (admises par soi-même) ».

« hâte panique » qui lui fait « dévaler l'escalier[1705] ». Au moment de son départ, comme pour annoncer cette dégradation possible, « le bruit de vaisselle[1706] » est présent en arrière-plan et fait écho à la vision triviale d'un lendemain amoureux déceptif : « J'imaginai brusquement qu'elle allait venir — irréparablement cette fois — le tablier noué à la ceinture, le bonnet blanc serré sur les cheveux sages, les deux bras ouverts sur le plateau du déjeuner matinal[1707] ». Continuer d'écrire de la fiction reviendrait pour Gracq à « faire fonctionner la *planche à billets*[1708] » littéraire : « Une parenthèse s'était refermée, mais elle laissait après elle je ne sais quel sillage tendre et brûlant, lent à s'effacer[1709] ». Par cette *parenthèse* vécue par le héros, Julien Gracq met donc en fiction une expérience scripturale par sa dramatisation érotique, celle de la rétention de l'écriture, qui tend à l'extase, sentiment intense de tension entre joie et angoisse, qui fige le sujet dans une immobilité presque complète[1710] : c'est bien dans cet état de passivité et de malaise que le narrateur traverse les événements.

b. Expérience de l'auteur : le rendez-vous déjoué avec l'Autre.

Dans *Au Château d'Argol*, Albert refuse d'aimer Heide pourtant offerte à lui : « Mais surtout il lui semblait impossible qu'à Heide entre toutes pût convenir une solution d'une si équivoque facilité — que la possession de ce corps abandonné et splendide fût — à quelques égards que ce soit —une solution[1711] ». La jouissance physique comme aboutissement, passage — *poros*, voie — vers quelque chose d'autre semble ici niée, au profit d'une jubilation intellectuelle, esthétique et donc déplacée : d'une certaine manière, de l'impasse de la sexualité jaillirait un *transport* autre. La seule transitivité érotique possible se manifesterait dans la suspension et l'aporie. Cette réflexion vient clore une description extrêmement chargée sexuellement de Heide, comme si la jouissance refusée par le personnage, déchargée dans l'écriture, avait été prise presque simultanément par l'auteur[1712]. Pour lui aussi, le texte fictionnel constitue donc un point de rencontre avec l'Autre de la jouissance, source de suspension, touche d'un impossible et qui confine à l'aporie.

[1705] « Le Roi Cophetua », p. 250.
[1706] Cette image renvoie aussi à la répugnance que Gracq exprime à rendre public « l'arrière- cuisine » de son œuvre.
[1707] *Ibid.*, p. 250.
[1708] *Lettrines 2, O.C. II*, p. 320 : « J'ai toujours su pour ma part, et pour cette raison toujours hésité longuement à les entreprendre, que chaque livre devait être payé par l'écrivain en monnaie forte. Et j'espère — sachant trop combien c'est dérisoire — ne jamais faire fonctionner la planche à billets ».
[1709] « Le Roi Cophetua », p. 251.
[1710] D'après la définition du TLF.
[1711] *Au Château d'Argol*, p. 76.
[1712] *Ibid.*, p. 74-75.

C. De l'épochè à l'aporie : un accès à la jouissance coupé de la génitalité.

Ne pas dire le sexe, le cerner en l'évidant, le montrer par le transport, le déplacer dans la métaphore, tout, d'un même mouvement reviendrait à interroger les possibilités et les manifestations de l'écriture en termes de désir et de signification. Suspension, extase, coexistence des contraires, l'aporie est une impasse qui, paradoxalement, ouvre un chemin non génital d'accès à la jouissance :

> C'est cette jouissance involuée sans satisfaction génitale que les moines du tantrisme ont si éloquemment décrite ; durant deux mille ans, dans les grottes des montagnes du Tibet. […] Infinie recherche autoérotique de l'origine du corps dans le corps. Impossible pensée originaire. Affût vide de l'aporie[1713].

1. La Route emblème de l'écriture aporétique.

a. De l'écriture de l'impasse à l'aporie de l'écriture.

« La Route », texte fragmentaire, impasse littéraire, peut être lu comme l'emblème de cette écriture aporétique[1714], une sorte d'art po(r)étique selon Julien Gracq. Point de blocage de l'écriture fictionnelle, elle correspond en effet au fragment d'un roman commencé en 1953 et abandonné en 1956[1715]. Elle est aussi une sorte d'inter-dit, un texte entre-deux autres textes, à la fois prolongement du *Rivage des Syrtes* et préfiguration d'*Un Balcon en forêt*. Un premier mouvement décrit la route dans toute sa matérialité, son instabilité, et la dissolution du monde qui l'entoure ; après une rupture narrative, un hiatus matérialisé par un blanc, un second mouvement évoque les femmes de la route et l'érotisme qui en émane. Le chronotope de la route, traditionnellement celui de tous les possibles, de l'aventure, du romanesque, s'avère dérouté, détourné de cette fonction, ou poussé à l'extrême, ce qui finalement, revient au même :

[1713] Pascal Quignard, *Mourir de penser*, *op.cit*., p. 178.

[1714] Nous avons peu fait référence au texte publié à titre posthume et intitulé *Les Terres du Couchant*. « La Route constitue un fragment de ce roman entrepris par Julien Gracq. Nous continuons de le considérer comme tel, dans la mesure où l'auteur lui-même n'a pas jugé souhaitable de voir publié ce texte qui n'a pas trouvé sa version définitive à ses yeux. Ce point de vue me semble encore justifié par le fait que Gracq considérait comme inenvisageable de revenir sur quelque chose de déjà publié.

[1715] 25 pages d'un dossier de 250 édité sous le titre *Les Terres du Couchant* aux éditions Corti en 2014. Julien Gracq choisit de publier ce texte, pourtant signe d'une écriture impossible, en réponse à la demande d'André Dalmas pour sa revue *Le Nouveau Commerce*. Le projet initial est connu grâce à Bernild Boie dont je reprends les éléments donnés dans sa notice de « La Route » (édition de la Pléiade, tome.2) : envisagé comme « nouvelle fiction d'Histoire » « autour du destin d'une ville forte du Royaume, assiégée dans un pays envahi, protégé par sa position sur une colline au milieu d'un lac, maintenue dans une survivance précaire et assurée d'être tôt ou tard conquise ». Le récit devait s'ouvrir sur le tableau rétrospectif « d'un pays qui se défait, qui retourne à la sauvagerie », puis se poursuivre par « les épisodes quotidiens du siège et de l'étrange vie recluse dans la forteresse isolée du reste du monde par l'invasion ». Le narrateur devait appartenir à l'un des « petits détachements de renforts, des volontaires qui prennent la route pour venir soutenir les forces de la cité ». Bernild Boie attribue l'abandon du projet à l'inconsistance du sujet, récit de l'extrême du possible, sans futur si ce n'est révolu, monde post-apocalyptique, impossible à concilier avec les techniques narratives classiques : d'après elle, il n'y avait plus de point de fuite si nécessaire au récit gracquien. Issu du deuxième état du récit, mené comme un journal, à la première personne, l'œuvre tire sa cohérence de la seule image de la Route, qui cristallise toute la rêverie gracquienne autour du chemin, du voyage, du déplacement.

il est vidé de toute charge romanesque. La quête du narrateur, envisagée rétrospectivement, sans futur, n'est plus qu'une trace mémorielle ; son cheminement semble sans fin, puisque dans le texte publié, on ne le voit pas arriver à la forteresse, qui de toute manière, assiégée, représente davantage une impasse qu'une issue.

Cette œuvre, Julien Gracq la publie, assumant son statut de texte qui ne cesse pas de ne pas s'écrire, qui ne cesse pas d'être une « route » aporétique, à plus d'un titre. Cette route, comme œuvre et comme motif, est en effet, bien déroutante, étymologiquement plus proche de l'*aporos* que du *poros*. Ecriture qui va à sa limite, « la Route » associe à cette description physique la dimension dynamique du déplacement, de l'infixable de cette marche vers les confins de l'inconnu et du désir[1716] confins de la mort, omniprésente à la fois sur la route et à sa marge et de l'érotisme, le *co-it* dénotant à la fois le compagnonnage des marcheurs et le rapport sexuel. Enfin, le motif du chemin, décliné dans le texte à l'extrême représente l'écriture gracquienne, en suspension.

b. Paradoxe de la « via rupta » : une voie aporétique.

Cependant, où mène-t-elle ? Une « *direction* », pour autant qu'elle ouvre des possibilités, crée une dynamique, ne garantit pas d'issue. La Route gracquienne conduit paradoxalement à la déroute, le *poros* à l'aporie, l'œuvre, à son propre désœuvrement. La route se double de l'a-route.

Ainsi, la Route est une œuvre qui écrit sa propre abolition, qui exprimerait le rapport de Gracq à l'écriture romanesque/fictionnelle, rapport difficile, aporétique, avant de devenir impossible, après « Le Roi Cophetua », en 1968[1717]. En termes d'énergie, la Route, qui est décrite comme le lieu du *co-it*, est celui du *coïtus interruptus*[1718] : « dans le roman, structure lâche, aux rouages très approximativement ajustés, le frottement destructeur, la déperdition d'énergie guette à chaque page[1719] ». Pollution, perte d'énergie, perte de sens, la Route exhibe les trois dans son autoréférentialité.

[1716] Presque toujours associés, comme dans cette phrase du *Rivage des Syrtes*, p. 167 : « dans cet air transparent, je me sentais flamber comme du bois sec, tout mon corps en marche, intensément, dangereusement vivant ».
[1717] Julien Gracq fait non seulement le rapprochement métaphorique entre écriture et route, chemin, mais conforte l'idée d'aporie pour un texte dans lequel la description prend le dessus sur la narration : « En littérature, **toute description est chemin (qui peut ne mener nulle part)** chemin que l'on descend, mais qu'on ne remonte jamais ; (…) La totale impossibilité de l'instantané –due à l'étalement dans le temps de l'opération de lecture, laquelle à chaque instant élimine en même temps qu'elle ajoute- fonde **l'antinomie** propre à la littérature descriptive », *En lisant en écrivant*, p. 14-15, Corti, je souligne.
[1718] Expression de P. Berthier, « Faire l'amour, faire la guerre », *Roman 20-50, art.cit.*, p. 7-16.
[1719] *Entretiens* avec J. Roudaut, Corti, p. 137.

Impasse, ce n'est pourtant pas au rien qu'elle aboutit, mais plutôt au bout d'elle-même, du dicible. Ecrire la marge en même temps que la ligne : faire *limen*. La « direction » de cette « ligne de vie » qui arrive au bout d'elle-même inscrit l'indicible dans le texte et ouvre la voie à une autre forme d'écriture, antithétique et pourtant conjointe : la transgression, comprise comme autre façon de cheminer, y compris dans le paysage. Transgresser, c'est envisager une autre forme de déplacement, ne pas négliger les chemins de traverse, en marge de l'écriture linéaire et fictionnelle jusqu'à « l'ensauvagement ». L'impression de trouble manifeste l'écriture du désir, la présence d'indicible révélé par une stratégie d'évitement, la présence d'un secret du texte (ce qu'il cache mais qui est aussi ce qu'il sécrète), d'un inter-dit. La Route, motif de la perte et de l'impasse, semble parfois trouver une issue dans son absence même d'issue, du sens dans son absence de sens : c'est au moment où « cette voie forestière perdue » (…) paraissait si abandonnée (…) qu'on luttait difficilement contre l'impression qu'elle allait d'un instant à l'autre finir en impasse », que « la Route indéfiniment s'enfonçait », que le « sens » semble surgir : « un retour vers la sauvagerie[1720] ».

2. L'aporie de la fiction : de « La Route » aux autres fictions.

D'un point de vue narratologique, Gracq met en œuvre une temporalité aporétique, qui vise l'a-temporalité : libéré de toute contrainte romanesque (« une chronologie vraie », une « morphologie géographique orthodoxe »), ce fragment de récit se construit contre ses propres règles génériques, celles de la nouvelle ou au moins du récit : sans décor ni temporalité déterminés, sans action véritable. Certes quelques repères temporels sont présents, mais sans être structurants ni liés à une trame véritable qui garantisse une linéarité diégétique ; ils désignent donc par leur présence, l'absence de cohérence temporelle : la temporalité est évidée, vidée de sa substance. Hormis l'itération et la description, l'imparfait (à sept exceptions près, au passé simple) exprime la durée, une extra-temporalité. Par ailleurs, la narration même coupe la « route » temporelle, rend sinon impossible, du moins difficile l'intellectualisation de toute temporalité en la mettant à distance du lecteur. Deux strates temporelles sont juxtaposées : le temps précédant ce que le lecteur doit supposer avoir été une guerre et le temps du voyage du narrateur le long de la route, temps d'après la guerre, les deux coupées du lecteur, parce que n'ayant d'existence que via les souvenirs menacés d'effacement du narrateur : le récit mnésique comme reconstitué, est assuré de loin. Dans cette sorte d'espace-temps mythique indépendant de toute référence[1721], la fiction anhistorique, qui a cependant toutes les caractéristiques d'un

[1720] « La Route », p. 16-17.
[1721] Les noms propres sont pour l'essentiel des noms communs : « la Crête », « le Royaume », « le Perré », « la Montagne ». Une seule référence à une temporalité connue-chrétienne- : « je me souviens que c'était le temps de Pâques », p. 26.

temps d'après la guerre, d'après la civilisation, contient en creux la « hantise de l'Histoire », qui relève de l'impossible : si la fiction était située dans l'histoire, *quelque chose* pourrait être raconté. L'histoire est donc finie, abolie.

De même, le lieu est un non-lieu : si la route est le lieu principal de l'œuvre, elle s'apparente plus à une frontière, un entre-deux ; si le lieu est le paysage, il se définit négativement et par rapport à la route : il est ce qu'elle n'est pas. La Route est en effet à la fois une « portion déterminée de l'espace[1722] » comme en témoignent ses désignations, qu'elles soient métaphoriques ou non (« chemin », « ligne », « fil », « voie », « ruban »), mais en voie d'effacement, de disparition. Mais elle est un lieu[1723] non « déterminé par l'ensemble dans lequel il se situe ». Le récit n'a pas de décor au sens traditionnel, dans la mesure où le voyage du narrateur-personnage n'est situé dans aucun pays nommé ni réel ni fictif ; il est seulement délimité par « la lisière des Marches d'une part et les « passes du Mont-Harbré » d'autre part. Il n'est qu'une abstraction, une hypothèse permettant l'existence de la Route. D'ailleurs, pourquoi y aurait-il un décor ? L'espace se confond avec le sujet du récit : la route magnétise, conditionne tout ce qui n'est pas elle. Ainsi, les abords de la Route n'ont pas d'existence propre ; ils semblent n'en être qu'une émanation, un corollaire[1724] : « La Route » s'avère être une forme-limite, une sorte d'extrême des possibles fictionnels : la présence n'a pour fonction essentielle que de désigner l'absence en son sein même.

On retrouve un certain nombre de ces traits dans les autres fictions, qui finissent toutes plus ou moins en impasse, symboliques ou non : Herminien voit l'allée magique se transformer sous ses pas en impasse à mesure que « les pas le suiv[ent] » puis vont « le rejoindre » ; l'itinéraire de Simon dans « La Presqu'île » forme une boucle, achoppe sur une barrière et sent « son genou heurter les croisillons de métal » ; la mort, forme d'impasse, clôt *Un beau Ténébreux* (où les motifs de l'impasse se multiplient : le journal de Gérard est inachevé, par exemple) ou *Un Balcon en forêt*. On tombe toujours sur le bout du chemin. Seul « Le Roi Cophetua » peut être lu comme à rebours des autres, de l'impasse (au bout de la ligne de chemin de fer, au bout du village, au bout de l'écriture) à autre chose (une sorte de renaissance). On peut pourtant aussi la considérer comme une aporie scripturale, puisqu'elle constitue la dernière fiction gracquienne. Mais c'est justement à ce titre qu'elle est intéressante. Elle représente peut-

[1722] Selon la définition du TLF.
[1723] *Idem.*
[1724] Même les lieux suffisamment lointains pour lui échapper n'existent que par référence à elle : « c'était toujours très au large de la Route, parfois à des lieues », « La Route », p. 22.

être pour Gracq une façon de s'en sortir sans sortir de l'écriture, un passage dans l'impasse. Qui vive, dans le texte gracquien proprement déserté ?

> […] c'est comme une fresque d'ombres chinoises, un de ces écrans de théâtre peints qui montent du sol par une machinerie et viennent fermer la scène quand l'exige le suspens de l'action. Tout à coup le déclic bizarre des fresques en trompe-l'œil vous fige sur place : le mur n'est qu'une ombre portée, et les sentinelles sont peintes sur la toile — et derrière cette rampe crénelée qui déjà n'est plus de ce monde un grand jour blanc, mystérieux, éclairé par-dessous ainsi que les nuages qui montent sur la mer, fume vers la hauteur comme la vapeur qui monte sur une cuve[1725].

Autrement dit, si le texte gracquien peut être considéré comme aporétique, c'est bien parce qu'il ne cesse d'écrire « « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire » : il fait bien exister le sexuel, mais comme cheminement infini-illimité autour de la béance de la Chose, matrice du texte. Le Grand chemin gracquien explore l'entre/ antre, la cavité, le vide à l'échelle de l'œuvre.

[1725] *Les Terres du couchant*, p. 244.

Chapitre III De quoi le sexe est-il le nom ?

A Entre, écriture de l'antre : la chambre vide du texte (matrice et tombeau) /exhibition du littéraire.

L'érotisme, par la frustration de son évidement, donne à voir et à vivre l'expérience de la béance : la sexualité fait trou dans le texte gracquien, puisque, déplacée, la sexualité ne peut faire transport dans sa spatialisation, qu'elle soit géographique ou poétique, dans le « demi-mot » que l'auteur livre, hermétisme offert à l'herméneutique du lecteur, médiatisant et érotisant ainsi leur rapport. Ecrire l'*entre* dans toutes ces dimensions implique d'explorer ce Vide médian[1726], d'inventer un rapport qui le tienne, le maintienne, le contienne dans la représentation comme dans sa figuration. « La Route » semble inventer une solution, une possibilité de faire tenir voie (le faire- sans nom – n'ayant désir) et voix (le parler – le nom – ayant désir[1727]) tout en étant aporétique. On l'a dite emblématique. Car tout s'effondre chez Gracq, passée l'instabilité jouissive et miroitante des métaphores, elles aussi construites autour d'un écart fondamental. Entamer une lecture de la fiction gracquienne par la chambre vide de l'érotisme, c'est, d'une certaine manière, choisir d'explorer l'antre[1728], la petite pièce inter-dite, à la fois matrice et tombeau, comme le fait la jeune femme épousée par la Barbe bleue dans le conte[1729], mais surtout prendre en compte sa signification d'intervalle.

1. Une « maïeutique des signes »[1730] : une écriture en creux.

Comme dans le conte, le lecteur est attendu dans la petite pièce, sorte de piège signifiant[1731], monde de signes dont la signification se dérobe sous les yeux de quiconque y pénètre. Tout, dans l'œuvre gracquienne, est signe, et chaque signe ouvre à autre chose qu'à lui-même, dans

---

[1726] Expression proposée à Lacan par François Cheng, d'après Éric Laurent, *op.cit.*

[1727] D'après le schéma élaboré par Lacan lors d'entretiens avec François Cheng et rappelé par Eric Laurent : « La Voie/voix, en tant qu'elle est avant tout nomination puis l'effet de nomination, qui fait venir quelque chose, mais quoi ?, car c'est là où ça n'est pas grec : il ne s'agit plus de faire venir à l'être, mais à un certain usage. Le chinois n'est pas une langue indo-européenne, il ne connaît pas le verbe être, à la place de la copule il y a cette invention propre au chinois qui est que le mot Tao veut dire tout à la fois faire et dire, énoncer », *op. cit.*

[1728] Jacques Derrida rappelle la proximité des « deux (e)(a)ntres » et approfondit l'étymologie d' « antre » : Littré : « ANTRE, s.m.1. Caverne, grotte naturelle, profonde et obscure. « Ces antres, ces trépieds qui rendent les oracles », Voltaire, *Œdipe*, II, 5. 2.Fig. Les antres de la police, de l'inquisition. 3. Terme d'anatomie. Nom donné à certaines cavités des os. — *S. Antre, caverne, grotte*. Caverne, lieu vide, concave, en forme de voûte, est le terme générique. Mais l'autre est une caverne profonde, obscure, noire ; la grotte est une caverne pittoresque, faire par la nature ou de main d'homme. E. *Antrum*, αντρον ; sanscrit, *antara*, fente, caverne. Antara signifie proprement intervalle et se rattache ainsi à la préposition latine inter (voy. entre). Provenç. *antre* ; espagn. Et ital. *antro*. », *La Dissémination*, *op.cit.*, p. 261-262.

[1729] Preuve, s'il en est que le rapport au texte gracquien est de séduction !

[1730] Véronique Avignon, « La main de l'escamoteur : la dynamique des signes dans *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq, *Littérature* n°32, *art.cit.*, p. 139.

[1731] D'après Patrick Marot, le travail de Michel Murat dans *Etude de style* renforce aussi l'idée que l'antre de l'œuvre gracquienne est bien un entre : « La dissémination paragrammatique repérée dans le roman (T. 1) permet dans cette optique de lire l'autoréférenciation et l'autocontextualisation d'un texte qui orchestre à la fois le désir du déchiffrement herméneutique et l'évacuation de tout objet possible », « Julien Gracq et le surréalisme », *Œuvres & Critiques*, *art.cit.*, p. 138.

des renvois incessants, analeptiques et de cataleptiques, l'enceinte fermée de l'œuvre qui ne cesse de les répercuter tendant à faire de la lecture elle-même un parcours déchiffrant en circuit tout aussi fermé. « Machine outrageusement littéraire[1732] », l'œuvre gracquienne fait fonctionner à plein sa lanterne magique, un kinétoscope[1733] « qui absorbe la référence au monde dans les ambiguïtés de la référence à soi ». Dans le petit cabinet[1734] qu'est le texte gracquien, tout se passe *entre*[1735].

L'*entre* se fait antre, autrement dit creux, vide, matrice. Mais comme dans la caverne platonicienne[1736], pour l'œil qui a su ou pu s'en extraire momentanément, l'illusoire matière vivante, mouvante, qui fait de ce texte sinon un monde habité, du moins une *terre habitable*, s'évanouit. Les personnages, eux-mêmes signes, semblent se replier les uns sur les autres, les uns contre les autres, s'absorber les uns les autres, chacun étant le double de l'autre, une déclinaison, une direction ou encore un avertissement. Albert, Herminien, Aldo, Grange, Gérard, Simon, le héros du « Roi Cophetua », tous semblent n'être que des avatars du Même, guetteurs aux yeux tendus, déclinaisons d'un masculin, d'une virilité qui s'apparente essentiellement au désir — de connaissance, de transgression, de fusion dans un monde matriciel avec l'angoisse d'une impossibilité de retour. Ils ne sont finalement qu'une posture, une direction. Sous leurs yeux, la femme est nulle femme. Insaisissable par essence, parce que la féminité est éparpillée dans une multitude de motifs, elle s'efface dans la pléthore de phénomènes naturels qui empêche toute individuation, toute intériorité ou profondeur. Réduite à une fonction, la médiation, et à des clichés, essentiellement surréalistes, la femme n'est qu'une silhouette. Postures, silhouettes, les personnages ne sont que des ombres dans la grotte textuelle,

---

[1732] Patrick Marot souscrit à la réflexion de Michel Murat sur le cliché, qui considère que « le récit se donne comme mise en scène d'un renversement touchant […] affichant dans l'aporie d'un sens démultiplié son statut de 'machine outrageusement littéraire' », « Julien Gracq et le surréalisme », *Œuvres & Critiques, art.cit.*, p. 136.

[1733] Je reprends l'image proustienne qui symbolise aussi, dans la chambre du narrateur enfant évidée de la présence maternelle, la nature illusoire des images projetées qui préfigurent la littérature : « On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où l'on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe ; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané », Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu, I, Du côté de chez Swann*, Gallimard, collection « Folio classique » n°1924, p. 9.

[1734] Il est vrai que Gracq nuance cette conception de la chambre vide, en réponse à la question « La chambre vide, c'est-à-dire le lieu interdit ? La pièce condamne, où il est interdit d'entrer ? », « Les Yeux bien ouverts », *Préférences, O.C. I*, p. 853, ; il n'en reste pas moins que nous abordons ici, non pas la chambre vide en tant que motif mais plutôt métaphore de l'œuvre littéraire.

[1735] Derrida parle de « syncatégorême » « entre ». Le texte permet de faire exister l'opposition désir/perpétration ; « qui à la fois met la confusion entre les contraires et se tient entre les contraires » (mais ce milieu n'a rien à voir avec un centre » ; Jacques Derrida, *La Dissémination, op.cit.*, p. 261.

[1736] L'image se trouve chez Gracq : « Quand j'ai commencé à écrire, il me semble que ce que je cherchais, c'était à matérialiser l'espace, la profondeur d'une certaine effervescence imaginative débordante, un peu comme on crie dans l'obscurité d'une caverne pour en mesurer les dimensions d'après l'écho », *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 656.

en-deçà de l'être. Seule la relation, l'interaction entre masculin et féminin[1737] persiste, comme énergie, le tout dans une atemporalité (essentiellement itérative), qui est attente, vacance, temps mythique, un présent vidé de substance, qui est surtout anhistoricité dans des décors vides. De plus, le style gracquien fait exister une sorte de tension vibratoire entre une forme d'exigence de sens, de compréhension de ce sens, et son empêchement. Pour reprendre encore une fois la métaphore du conte, de même que la Barbe bleue donne la clé du petit cabinet à sa jeune épouse tout en lui en interdisant l'entrée, le lecteur est tout à la fois et contradictoirement invité à jeter un regard dans la chambre qui lui est pourtant désignée comme interdite. L'emploi de l'adverbe « ainsi » ou du pronom « cela » ou encore de « pire » donne une idée dans deux œuvres différentes, « La Presqu'île » et « Le Roi Cophetua », de cette attirance pour la chose non nommée, jouissance du non-savoir. Le motif de la silhouette ou du profil perdu, omniprésent dans le texte gracquien, emblématise cette rhétorique de l'indicible.

Cet Antre se révèle être la place, l'espace que Gracq assigne à la relation à l'autre : un lecteur connivent, qui repère le discours de l'autre. Le plaisir qui consiste à toucher au texte d'un autre répond en miroir à celui du lecteur, dans la complicité qu'implique le texte. La lecture gracquienne est, comme celle de Stendhal, destinée aux *happy few*, une lecture d'entre soi : « le texte garde en lui la trace d'une parole venue d'ailleurs et qui subrepticement fait appel à la lecture de reconnaissance. Le 'terreau culturel', le déjà formulé se glisse entre les mots neufs et reverse dans l'écrit inédit l'imaginaire des écrits antérieurs[1738] ». Si l'érotisme gracquien paraît secondaire, traditionnel et finalement aporétique, c'est qu'il exhibe bon nombre de clichés, comme si seul le discours de l'autre était possible sur le sexe : l'accumulation et l'entrecroisement de références intertextuelles, de références picturales, d'images issues de la culture populaire creuse le texte de sa propre abolition, de l'absence d'érotisme propre. L'érotisme gracquien, à l'image de l'œuvre tout entière[1739], est nourri de références littéraires. Pour Ruth Amossy qui étudie l'allusion littéraire dans *Un beau Ténébreux,* certes « le processus de réitération et de réaménagement qui fonde [le corpus romantique intertexte du roman] opère sur une série de discours, de stéréotypes et de valeurs datés. En même temps que l'ordonnance d'éléments « littéraires », c'est en effet un système de valeurs que retravaille par le biais des allusions le récit gracquien », mais le lecteur sera surtout sensible au « mouvement incessant

[1737] « Il n'était plus qu'un homme qui marche derrière une femme, tout entier sang remué et curiosité violente », *Un Balcon en forêt,* p. 54.
[1738] Notice de Bernild Boie pour *Un beau Ténébreux, O.C. I,* p. 1164.
[1739] Le travail de Ruth Amossy sur *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau Ténébreux* est particulièrement riche et éclairant sur le sujet.

où se défait et s'effrite le sens garant de l'ordre ancien[1740] ». Ce réseau intertextuel[1741] nourrit l'œuvre gracquienne. Si Julien Gracq se considère comme l'héritier d'une véritable lignée d'écrivains, au nombre desquels les Surréalistes et les Romantiques allemands (Novalis, Jünger, Hölderlin, Nietzsche, Wagner), il y associe certains auteurs comme Racine, Balzac, Vigny, mais aussi Poe et Baudelaire. La littérature érotique de son temps (Georges Bataille, mais aussi Jean-René Huguenin, Pauline Réage) n'en reste pas moins un intertexte plus discret mais présent.

La *Béatrix* de Balzac[1742], que Gracq admire autant pour la clôture du cadre spatial choisi, « Guérande, corsetée de sa minuscule enceinte »[1743], où il ne manque pas de situer lui-même l'une de ses dernières fictions, « La Presqu'île », et son personnage féminin, Béatrix, constitue un modèle de femme fatale.

> Béatrix, c'est à la fois le faubourg Saint-Germain interprété par l'imagination balzacienne, c'est-à-dire une femme merveilleusement belle, élégante, hautaine, intelligente, égoïste et orgueilleuse jusqu'aux moelles, scélérate et profonde politique, une sœur de Mme de Beauséant et de la duchesse de Langeais (mais une sœur intérieure, une nature moins riche, plus profondément égoïste), et c'est aussi – déjà étrangement proche de l'image que nous impose le cinéma de notre époque –cette apparition *malgré tout* fascinante qu'il faudrait se décider à sauver après Balzac des sourires entendus et du dédain de la boue et qui s'appelle (je n'y puis rien) la *femme fatale* ; blonde élancée auprès de la brune et mate Camille, au visage de lumière, aux langueurs absorbantes, aux détentes de serpent[1744].

[1740] Ruth Amossy, *Les Jeux de l'allusion littéraire dans* Un beau Ténébreux, Neuchâtel, A la Baconnière, collection « Langages », 1980, p. 28.

[1741] Julia Kristeva, *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse, op.cit.*, p. 113 : « Le [texte] est une permutation de textes, une intertextualité » ; *ibid*., p. 181, « Le texte littéraire s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique (fonction ou négation) d'un autre (des autres) texte(s) ».

[1742] Gracq rapproche ce roman de la tragédie racinienne *Bajazet* dans sa préface.

[1743] *Béatrix de Bretagne, Préférence*s, *O.C.* I, p. 951.

[1744] *Ibid.*, p. 955. Les similitudes entre la situation de départ de *Beatrix* et d'*Au Château d'Argol* sont frappantes, - la Bretagne, la description du château -, correspondent au huis-clos tragique érotique et ne manquent pas de rappeler non seulement l'univers sadien, mais aussi la déréalisation mystérieuse du lieu surréaliste décliné dans toutes les fictions –la forêt, la mer, « halo de l'innommable »[1744]. Le commentaire que fait Gracq de ce roman l'assimile aussitôt à la veine du roman breton et au mythe du Graal, assimilant les Touches au « Château Périlleux » « où s'embusque l'Epreuve », Camille Maupin à Kundry, et soulignant le motif de la musique – « Rien ne manque aux sortilèges de cette demeure, pas même le suprême dissolvant, la musique – musique de perdition s'il en fut- que viendra incarner à l'heure dite le compositeur-acteur Conti » par allusion probable à Wagner. D'ailleurs, la présentation gracquienne du roman balzacien conviendrait à son propre roman : « une tragédie presque anonyme de la fascination amoureuse, et par là même une œuvre incontestablement religieuse » ou encore « double drame de la fascination de la femme tombée par pureté, de la fascination du héros chaste par l'ange noir ». Dans *Au Château d'Argol*, le Graal, par ailleurs traité au théâtre avec *Le Roi pêcheur*, est bien employé par Gracq comme métaphore de la quête du « point sublime » ; l'érotisme y transcendé par une mystique qui fait d'Heide, figure féminine sacralisée, l'objet d'un sacrifice : le viol de Heide par Herminien revêtant l'allure d'une véritable profanation, de la part de l'« ange noir », double maléfique du pur Albert. L'initiation dans les deux œuvres est de même nature faite du mélange entre amour et mort. L'érotisme du roman sourd de la question du sacrilège et de la souillure, de la collision entre violence et pureté. Bernild Boie rappelle la simplicité du fil narratif, qui tient à une situation de relation sexuelle au sens d'interaction entre masculin et féminin : « deux hommes et une femme que 'le drame de la fascination' réunit et retient dans un château isolé ».

Le mythe du Graal, omniprésent, charge le texte d'une sorte de profondeur et de mystère, inscrivant une nouvelle dialectique entre chair et esprit.

2. De la lettre au corps ; du corps à la lettre.

On le sait, la dernière fiction, « Le Roi Cophetua », met en scène une histoire de désir, de rencontre de l'Autre médiatisée par une relation triangulaire. C'est aussi celle d'une levée possible de la violence envers l'Autre, d'une métamorphose du désir de la mort de l'autre en un nouveau rapport, autre. Dans la fiction, le rapport se fait essentiellement par la lettre — entre Nueil et le narrateur — ou par le corps — entre l'homme, qu'il s'agisse de Nueil ou du héros et la femme anonyme — et surtout, de la lettre au corps. L'amitié entre les deux hommes est dès le début présentée comme essentiellement épistolaire : « de temps en temps [il] recevai[t] des lettres ironiques, très affectées [1745]» ; « en ouvrant ses lettres, [il] recevai[t] chaque fois au visage une petite bouffée chaude[1746] », comme si la relation s'y incarnait, au point de provoquer des réactions physiques. C'est donc dans une continuité logique que l'invitation à la Fougeraie est signifiée par télégramme[1747] au narrateur : là encore se pose LA question du rapport à l'autre : *comment rejoindre* ? Du télégramme qui annonce la rencontre de l'autre au lipogramme qui en signale finalement l'absence, il n'y a que peu de lettres, celles que lit le narrateur dans le train — « […] et je parcourus un moment les journaux que j'avais achetés à la gare. L'aviation française avait bombardé de nuit les casernes de Kaiserlautern[1748] » — et qu'il ne lit plus une fois arrivé dans la propriété de Nueil :

> Tandis que je relisais le communiqué d'un œil distrait — comme la sonnerie insistante du téléphone dans une pièce lointaine force soudain l'accès de l'oreille qui 'assoupissait et qui s'éveille — le nom Kaiserslautern fit dans mon esprit une encoche imperceptible. J'approchai le journal de la lueur du feu et je lissai les feuilles d'un doigt nerveux. L'annonce rituelle que tous les avions étaient rentrés manquait. Je dépliai vivement les feuilles achetées à la gare ; la petite phrase rassurante y manquait de même, agaçante comme une clé perdue[1749].

Le mouvement de la lettre dérobée/*purloined letter* de la lettre au corps, l'absence de l'une hypothéquant l'existence de l'autre, le geste presque conjuratoire qu'a le héros de lisser les

---

[1745] « Le Roi Cophetua », p. 190.
[1746] *Ibid.*, p. 191.
[1747] « Son télégramme *m'invitait à le rejoindre* chez lui, où une courte permission devait l'amener dans l'après-midi de la Toussaint. Je tirai le rectangle bleu de ma poche, déjà froissé, et je vérifiai encore une fois la date de notre rendez-vous : j'y trouvais je ne sais quelle trace d'un sombre humour qui ne lui était pas étranger », « Le Roi Cophetua », p. 192, je souligne.
[1748] « Le Roi Cophetua », p. 188.
[1749] *Ibid*., p. 201.

feuilles[1750], comme si les plier reviendrait à en réadresser ou à en modifier le sens, rendent ce passage particulièrement fécond.

L'absence physique de Nueil — car il est comme fantôme, comme fantasme présent partout — est absorbé dans le corps du héros par l'intermédiaire de son Nueil ; son héritage est transmis par le corps et par le sexe. Possédé d'abord par le maître des lieux, le corps de la femme anonyme — comme non marquée de quelque lettre que ce soit, pas même O — l'est ensuite par le héros dans un « rituel sans paroles[1751] ». Le sexe a comme levé le désir de mort en laissant la place de l'un à l'autre, en incorporant l'un dans le corps de l'écriture, rôle de la femme-flamme, à destination de l'autre : « le héros et Nueil échangent leurs places autour d'un objet qui se dérobe constamment et dilue son objectalité dans la nuit de l'indifférencié[1752] ». Autrement dit, moins que le désir de sa mort, la dernière fiction invente un nouveau rapport à l'autre par l'écriture. De cette « parenthèse[1753] », le héros sort tel un Orphée, lancé sur les routes d'une écriture neuve, « le *Jour des Morts*[1754] » : la nuit d'amour se situe encore entre, elle est d'une certaine manière l'antre de l'écriture, entre soi et l'autre, entre la mort et la vie.

Anne Fabre-Luce l'a bien montré la présence par exemple du Surréalisme dans l'œuvre gracquienne est celle du deuil, d'un évidement plus qu'une présence pleine. La place de la jouissance, c'est la place de l'objet perdu à travers les effets de sens : cette jouissance est bien une zone de touche, de rapprochement pour l'auteur et pour le lecteur, et plus précisément source de jubilation (jouissance seconde, plus positive) de celui qui écrit et de celui qui déchiffre). Gracq aurait transformé le deuil du modèle perdu qu'est le surréalisme « en une pratique scripturale qui conserverait l'esprit du disparu[1755] ».

3. Dérision et évidement.

Parfois, c'est la dérision qui évide de sens, non pas le texte, qui en est doublement chargé, mais le regard du lecteur qui se trouve un peu cruellement désamorcé par le mépris. Tout en exhibant devant l'objet textuel, son auteur le désigne en creux comme in-signifiant : le

---

[1750] Bernard Vouilloux analyse les trois mouvements de la lecture dans *Mimésis. Sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne, op.cit* ; p. 62-63 : « Non pas faute d'impression (l'impression mécanique du texte sur la page), mais faute de lecture (l'impression psychique du texte) où se croisent la chute (le lapsus) d'une phrase et celle d'un corps — le héros relit le communiqué d'un Nueil distrait, escamoté par la guerre puis par la censure, ainsi que le désir qui en occulte tout d'abord la manifestation, pour ensuite forclore le manque dans le corps du texte, fût-ce sous la forme de la dénégation finale ».
[1751] « Il n'y eut pas de mots échangés », « La Route », p. 240 ; « De toute cette nuit, nous n'échangeâmes pas une parole », *ibid*., p. 242.
[1752] Bernard Vouilloux, *Mimésis. Sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne, op.cit.,* p. 77.
[1753] « Le Roi Cophetua », p. 251.
[1754] *Ibid.*
[1755] Patrick Marot, « Julien Gracq et le surréalisme », *Œuvres & Critiques*, *art.cit*., p. 135.

ratage, la déception fait partie de la « cochonnerie » de la relation autour du texte. Ils rendent l'herméneutique plus nécessaire et en même temps plus exigeante, les efforts du lecteur toujours plus raffinés et un peu vains, le sens toujours fuyant et miroitant et objet d'un jeu renouvelé.

Dans *La Forme d'une ville*, Julien Gracq fait le récit d'un souvenir d'enfance[1756], chose suffisamment rare pour retenir l'attention du lecteur à l'affût : durant les vacances d'été, accompagné de ses parents, il traversait la ville de Nantes en train. Dans cette ville que Pierre Campion présente comme « à la fois mère et maîtresse d'un enfant qui doit être son propre père[1757] », le récit devient celui d'une pénétration. Féminisée, et même érotisée — elle dont « la chaleur sensuelle d'un lit défait et répand et coule pour [lui] à travers les rues[1758] » et dont le « parfum reste lié, est toujours resté lié pour [lui] à une saison, saison élue, où tous les pouvoirs secrets, presque érotiques, […] se libèrent »[1759] —, Nantes est le lieu de l'irruption d'un train qui, sous les yeux interdits de Louis Poirier enfant, laisse la ville « coupée en deux comme un ver » : la comparaison superpose représentation enfantine de la violence et du sexe : « comme un ver », on est aussi nu…. Et en effet, l'œil enfantin voit une scène qui lui semble imprégnée de violence : contrastant avec une « une impression d'intimité peu commune », les images de coupure et de mutilation s'accumulent :

> ici la ville […] s'ouvrait en deux brusquement devant le voyageur, surpris de couper par le milieu une fourmilière tranchée par la bêche, une circulation bourdonnante qui coagulait le long de la voie en caillots instantanés à chaque passage à niveau[1760] .

Ces images sont redoublées, dans une mise en abyme qui annonce le vertige à venir, par une réminiscence de cette réminiscence première : comme en écho à la débâcle de ce jaillissement ferroviaire dans la ville aux yeux de l'enfant qu'il était, Gracq raconte comment ce souvenir lui est revenu lors d'une tout autre débâcle :

> J'ai vu ressurgir vingt ans plus tard, de façon très inattendue, cette impression d'enfance oubliée dans un faubourg de l'agglomération lilloise — peut-être Menin — où le train qui nous ramenait de Hollande s'était arrêté un moment, à la fin de mai 1940, au milieu de la débâcle. Les réfugiés en route vers le sud s'agglutinaient contre les passages à niveau ; de l'autre côté de la voie,

[1756] Il prépare le récit d'enfance par une référence proustienne : comme pour le Narrateur les pavés de la cour des Guermantes, les lignes d'un journal local annonçant le retour des tramways à Nantes font surgir la réminiscence. *La Forme d'une ville*, *O.C. II*, p. 781.
[1757] Pierre Campion, « La 'scène primitive' dans la vie d'un écrivain : Gracq, *La forme d'une ville »*, *Littératures* n°28, printemps 1993, p. 139-154.
[1758] *Ibid.*, p. 784.
[1759] *Ibid.*
[1760] *Ibid.*, p. 782.

> d'autres réfugiés en route vers le nord, et qui tentaient de rentrer chez eux, remontaient de la Somme, où les Allemands coupaient déjà le passage[1761].

Après la superposition de ces souvenirs mêlés de violence et de plaisir, de crainte et de curiosité, le lecteur est prêt pour le vertige :

> Le même sentiment d'agitation désorbitée, d'affairement incontrôlable, que j'avais ressenti, enfant, à la traversée de Nantes renaissait, précisant la nuance de malaise et de vertige dont mon premier contact avec la ville s'était teinté. Un trouble, dont rien d'abord ne dégage le sens, marque plus d'une fois la rencontre avec ce qui doit compter pour vous ; mais l'aiguille aimantée un long moment oscille et s'affole avant de désigner la masse métallique qui l'a perturbée[1762].

Comme le remarque Pierre Campion, Gracq souligne lui-même le caractère fondateur de cette scène, qui, métonymique du fantasme, peut se lire assez immédiatement comme sexuelle. « Acte de pénétration du train dans la ville[1763] », la scène prend la coloration freudienne d'un récit inversé de « l'homme aux loups[1764] ».

> […] Moment assez grave, où la vie monte à la tête comme un vin corsé, et dont l'enfance de la ville ne connaît pas le déclic, aussi décisif, aussi troublant presque à sa manière qu'une première puberté. Les rythmes naturels, protecteurs, berceurs, et presque naturellement porteurs, cèdent tout d'un coup de toutes parts à l'irruption inattendue de l'effréné, au pressentiment de la jungle humaine. Ambivalence à laquelle Nantes m'a éveillé, que le souvenir de Menin souligne, et dont j'essaierais inutilement de me libérer : je suis resté, l'enfant collé à la vitre du wagon, qui regarde monter jusqu'à lui, interdit, l'agitation furieuse d'une grande ville coupée en deux comme un ver[1765].

Lecteur, vous n'aurez pas le récit de l'origine à si bon compte : pas de roman familial[1766], ni de voie pour une critique freudienne des origines. Aussitôt, la voix gracquienne semble nous en détourner. La thématique sexuelle, exhibée sans résistance, tend à livrer le lecteur à l'impasse : si scène d'initiation il y a, c'est bien celle du lecteur qui doit ici faire face à l'évidement et la mise en dérision d'une lecture considérée comme opération de serrurerie. Si la scène interroge une origine, c'est probablement, comme *La Forme d'une ville in extenso*

[1761] *Ibid.*, p.782.
[1762] *Ibid.*
[1763] Pierre Campion, « La 'scène primitive' dans la vie d'un écrivain : Gracq, *La forme d'une ville »*, *Littératures* n°28, *art.cit.*, p. 139-154.
[1764] Sigmund Freud, « L'homme aux loups », *Cinq psychanalyses*, PUF, 1954, p. 342.
[1765] *Ibid.*, p. 782-783.
[1766] Bernard Vouilloux a déjà démontré comme l'autobiographie gracquienne était évidée de son « (bio) », *Gracq autographe*, Paris : Corti, 1989. Par ailleurs La lecture des *Eaux étroites* rappelle s'il en était besoin, que l'origine est impossible pour Gracq, l'Evre étant coupée et de sa source et du delta auquel elle débouche, comme le montre l'étude d'Ann L Murphy, « Julien Gracq's Les Eaux étroites : The Origin of the Impossible and the Impossibility of Origin ». Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures, 49 (3), automne 1995, p. 217-228.

celle de l'imagination, sous la métaphore du jaillissement, celle du train, celle des rhizomes[1767]. Sur un autre plan, Julien Gracq semble procéder un peu comme dans « Un Cauchemar », en exploitant les clichés du mythe possible pour mieux l'évider :

> « A la différence de Bataille, il manie les clichés de la bassesse et de la veulerie sans toucher aux objets, coupant court au fétichisme. (…) Gracq transpose les accessoires de la légende dans un registre histrionesque –les clous recollés sur la tige, la descente pastichant un sauvage sur son cocotier. La violence du texte réside dans la complicité qu'il nous impose « comme on glisse un papier dans une main ». A « l'absence de mythe », interprétée comme sacralisation d'un rituel masochiste, il rétorque que le mythe est présent, inévitable, impur et faux[1768] ».

Au train, Julien Gracq préfère le tramway et son trajet en pointillé :

> Si le plan ne comportait pas le tracé en pointillé qui figurait le réseau des tramways électriques je tournais la page, définitivement inintéressé, et je *passais*[1769].

Conseil au lecteur de passage : passer sur le risque de l'impasse, ne pas hésiter à se laisser sé-duire. Cette dégradation parodique de la séduction (vis-à-vis du lecteur, au sens plein du terme) en sexualité trouve un écho dans l'érotisme gracquien, dont l'avers spirituel et *sacer* se double d'un envers dérisoire : l'érotisme gracquien, très éloigné de toute forme d'obscénité, se charge de la présence d'une imagerie populaire, en contrepoint : qu'il s'agisse des « carnets de silhouettes » que Varin partage avec Grange comme des images pornographiques ou des injonctions de déjeuners militaires — « parlons de fesses ! », que l'adultère d'Irène et Jacques côtoie le don de Christel d'autant plus sublime qu'il est refusé par Allan ; qu'enfin dans les pensées de Grange, la relation entre Mona et sa serve Julia se trouble dans une sorte de clin d'œil au lecteur, tout cela tend à montrer que la mort est toujours plus noble que le sexe dans leur inévitable réversibilité.

B. Un rapport « entre autres » : incorporation, invocation.

On peut donc sortir de l'aporie du rapport à l'Autre sans véritablement en sortir : l'œuvre gracquienne, si elle tend à l'évacuation de l'Autre menaçant, à l'expression de l'impasse que constitue la rencontre de l'Autre, ménage néanmoins en son sein une autre place. Et une place vraiment intime et profonde, dans le corps du texte, dans le tressage des voix qu'implique sa

---

[1767] « Ce passé-là, de sept années plus rêvées que vécues, ne dort que d'un œil : ce qu'il restait d'inaccompli dans une vie à demi cloîtrée continue à l'arrière-plan de ma vie son cheminement souterrain à la manière de ces rhizomes qui crèvent de loin en loin le terreau du jaillissement inattendu d'une pousse verte », *La Forme d'une ville, O.C. II*, p. 781.

[1768] Michel Murat, *L'enchanteur réticent,* p. 180, à propos d' « Un cauchemar », *Appendices, O.C. I,* p. 1005-1007.

[1769] *La Forme d'une ville, O.C. II*, p.780.

nature polyphonique : dans cette perspective, la traduction est une expérience de décentrement et de rencontre avec l'Autre à double entrées. Il s'agit à la fois de se couler dans la voix d'un autre, dans la langue d'un autre, tout en se laissant guider par le lecteur « en soi » pour produire une œuvre hybride, limite entre soi et l'autre[1770]. Cette étrangeté de l'œuvre traduite, Julien Gracq la souligne lui-même par sa difficulté à définir son propre texte et par les excuses qu'il présente à Kleist, preuve, s'il en est, qu'il a bien *touché* au texte :

> Il ne s'agit, en fait, ni d'une traduction véritable, ni d'une adaptation. Une « traduction libre », plutôt, où j'ai suivi le texte de Kleist dans sa signification à peu près ligne à ligne, sans me priver de moduler — si vous voulez — différemment. La sonorité et le volume de la phrase au théâtre imposent de chercher souvent des équivalences à un texte poétique, plutôt qu'une transcription littérale qui, étant donné les différences de valeurs d'une langue à l'autre, sonne comme un instrument désaccordé[1771].
>
> Le nom d'adaptateur m'a toujours inquiété : lorsqu'il s'agit en outre d'un texte comme *Penthésilée*, on ne peut se résoudre à ces quelques modifications qu'à la condition de présenter au génie de Kleist des excuses un peu bien embarrassées. Ce que je tiens à faire ici[1772].

Il s'agit donc bien d'un travail de réécriture poétique, qui implique une rencontre intime avec le texte de l'autre, de l'ordre de « l'affinité élective », un autre que l'on a choisi, parce qu'il nous a séduit :

> Il y a ceci d'agréable dans le rôle du traducteur qu'il lui est permis de dire du bien d'une pièce qu'il aime, tout en se sentant quand même participer à elle si peu que ce soit[1773].

1. La traduction comme mélange des voix : l'expérience de Penthésilée.

Traduire, c'est donc dans un espace-temps clos, celui de l'œuvre, couler son propre désir dans le désir d'un autre[1774]. La littérature permet de se glisser dans le désir d'un autre, ce qui est plus facile parfois que d'exprimer son propre désir.

[1770] Cette rencontre entre Gracq et l'autre — et cela est suffisamment étonnant pour être précisé, dans le cadre d'une traduction — a nécessité le recours à un tiers médiateur, « sa connaissance fort limitée de l'allemand ne lui [permettant] pas d'aborder le texte original », comme le précise Bernild Boie dans sa notice à *Penthésilée, O.C. I,* p. 1434.

[1771] *Entretien sur « Penthésilée » de H. von Kleist, O.C. I,* p. 1120.

[1772] *Penthésilée, O.C. I*, p. 1119.

[1773] « Le Printemps de Mars », *Préférences, O.C.* I, p. 974.

[1774] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent, op.cit.,* p.107, « l'écrivain se glisse, pendant un moment, dans le désir d'un autre » (Murat parle de la façon dont Gracq parle de Barbey d'Aurevilly ou de Breton) ; il reconstruit avec une minutie quasi amoureuse (Murat utilise là la métaphore érotique) le décor « de bal masqué et de volière tropicale » où Breton se sent chez lui ».

> Pour l'écrivain, dans ces sujets plus qu'ailleurs, le problème essentiel est celui de la justesse de ton. (…) Lorsqu'il s'agit d'émotions extrêmes, la bonne distance pour Gracq est celle de la traduction (cf. Kleist)[1775] ».

Outre son étude sur Kleist dans *Préférences*, Julien Gracq propose une « traduction libre[1776] » de *Penthésilée*, parce qu'il reconnaît la force de ce que Nietzche a considéré comme « la transposition poétique du « duel mortel des sexes », et la fascination qu'exerce « l'alternance continuelle et brusque, sans aucun passage, de signes contraires, masculins et féminins[1777] ». C'est ce qui d'après lui démarque Kleist des autres auteurs romantiques et qui fait sa modernité : avoir su écrire « le drame de la sexualité », en dégager « l'infracassable noyau de nuit ». Sur un champ de bataille, Penthésilée, reine des Amazones, affronte Achille, dans un combat qui mêle amour et haine, vie et mort. Gracq semble frappé par la liberté et l'étrangeté qui sourdent de cette œuvre qui représente le désir dans toute son ambivalence et sa contradiction, eros et thanatos. L'érotisme se mêle à la violence pour représenter le trouble de « – la déchirante, la géniale ambivalence de ce champ de bataille qui pourrait tout aussi bien être un lit bouleversé – cette *suerte de muerte* impitoyable où un homme et une femme, toutes pudeurs abolies, toutes contraintes larguées, décidés à *signifier* exemplairement, jusqu'aux dernières conséquences, la redoutable ambiguïté des pulsions qui les traversent, s'étreignent corps à corps, se mesurent, s'atteignent, de la dent et du couteau, des lèvres et des ongles, jusqu'à la mise en pièces incluse, dans une fureur d'absolu et d'assouvissement[1778] ». Il propose une lecture symbolique de la dualité primordiale entre lumière et obscurité, inconnu/inconscient et raison, et met en valeur l'acte sacrificiel que constitue pour lui « le sommet de la pièce : le meurtre du héros solaire déchiqueté par le peuple lunaire, nocturne, des femmes[1779] ». D'ailleurs le motif contradictoire de l'ombre et de la lumière est omniprésent dans l'œuvre gracquienne, et semble plus particulièrement associé aux scènes érotiques, comme s'il venait redoubler en arrière-plan la représentation dialectique des pulsions à l'œuvre dans le récit ou la description ; l'exemple le plus évident en est l'atmosphère du « Roi Cophetua », fiction dans laquelle la rêverie autour de l'ombre et de la lumière, du noir et du blanc semble fondatrice et organisatrice.

Cette pièce montre que la conception gracquienne de l'érotisme est indissociable de la violence et du tragique : Julien Gracq fait le rapprochement entre *Penthésilée* et la tragédie de Racine, *Bajazet*. D'après lui, même force tragique, même conception de la fatalité comme « forces obscures ». Gracq en retient la dramaturgie et la scénographie de la clôture : Racine

---

[1775] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent*, *op.cit.*, p. 79.
[1776] *Entretien sur « Penthésilée » de H. Von Kleist, O.C.* I, p. 1121.
[1777] *Ibid.*
[1778] *Le Printemps de Mars*, in *Préférences*, O. C. I, p. 973-974.
[1779] *Ibid*.

intensifie, par l'atmosphère du sérail et l'omniprésence de la mort, le huis-clos d'un monde féroce et violent magnétisé par un amour impossible et destructeur. D'après Philippe Berthier, « dans cette perspective, la tragédie n'apparaît plus que comme la dramatisation de la pulsion sexuelle[1780] », comme une sorte de révélation des forces à l'œuvre dans l'inconscient. L'intérêt que Julien Gracq manifeste pour *Bajazet* se cristallise autour du malaise de la mise à mort :

> Bajazet me paraît être la seule tragédie de Racine qui fasse appel précisément comme ressort à ce qui, dans d'autres pièces, n'est qu'expédient : le fait de la mort. L'angoisse lourde et prenante de la mort concrète, sanglante, de la mort présente, de la *mise à mort*, est ce qui lui donne tout son nerf[1781].

Dans cette pièce, c'est le sadisme de la belle et séduisante Roxane, qui intéresse Gracq, la superposition de l'amour et de la haine de ce personnage féminin pour Bajazet, qu'elle finit par faire pendre[1782] après avoir tenté en vain de l'épouser. Elle est un personnage particulièrement fascinant pour Gracq, dans la mesure où sa féminité n'atteint toute sa mesure que dans l'accomplissement de la mort et dans sa proximité, tout autant que Salomé, autre figure de femme fatale, et de séductrice mortifère, comme parente dans l'imaginaire gracquien de Roxane, ou de la Béatrix de Balzac.

Le travail de Gracq porte sur la langue dans toute sa matérialité, et même sa sensualité ; il transfigure le texte d'origine, rédigé en un alllemand volontairement désuet, probablement pour mettre à distance l'émotion, en une

> prose heurtée qui coupe à tout instant le mouvement de la phrase, fait éclater la syntaxe, bat au rythme des passions. La langue exprime le violent et soudain éclat de l'amour ou de la haine, saisit les frémissements d'une tendresse inquiète, vacille dans une sorte de vertige entre la conscience et l'inconscient ; elle se compose d'interjections, de fragments de phrases, mais aussi de longues périodes coupées par des pauses et rebondissant par le saut des reprises anaphoriques[1783].

Le rapport entre le contenu de la pièce et ce qui se joue dans l'acte de traduction est loin d'être anodin : car c'est justement quand il accepte de traduire et d'adapter, malgré sa méconnaissance de l'allemand, une pièce qui touche à l'innommable et à l'irreprésentable[1784] — que le texte accomplit symboliquement l'incorporation de l'autre dans son texte propre. Car la pièce se clôt

---

[1780] Philippe Berthier, *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*, *op.cit*., p. 203.
[1781] *Préférences*, « A propos de Bajazet », *O.C.* I, p. 935.
[1782] Gracq ne manque pas de souligner toute la charge érotique du corps à corps que suppose la mort par étranglement : « le genre de mort du héros est toujours symbolique : ici c'est la plus charnellement sauvage, celle qui mêle longuement l'exécuteur à la victime dans la plus atroce intimité physique : l'étranglement », *A propos de Bajazet*, dans *Préférences*, *O.C.* I, p. 935.
[1783] Bernild Boie, notice, *O.C. I*, p. 1436.
[1784] Julien Gracq exprime lui-même cette difficulté de s'attaquer à une pièce « précédée d'une redoutable réputation de pièce à lire », de *Buchdrama*, « Le Printemps de Mars », *Préférences*, *O.C. I*, p. 974.

sur une scène de dévoration, substitut ou paroxysme de la pulsion sexuelle. Penthésilée incarne l'assimilation du désir d'aimer et du désir de tuer et réalise ce double fantasme de pulsion orale :

> Il y a tant de femmes pour se pendre au cou de leur ami, et pour lui dire : je t'aime si fort —oh ! si fort ! que je te mangerais. Et à peine ont-elles dit le mot, les folles, qu'elles y songent, et se sentent déjà dégoûtées. Moi, je n'ai pas fait ainsi, bien-aimé ! Quand je me suis pendue à ton cou, c'était pour tenir ma promesse — oui — mot pour mot[1785].

Et d'une certaine manière, c'est aussi oralement, par les mots, en prenant le mot au mot[1786], qu'elle se tue :

> Car maintenant je descends en mon cœur comme dans le fond d'une mien — et j'en retire — aussi froide que le métal — la pensée qui va m'anéantir. Ce métal, je le purifie au feu de la détresse — j'en fais un dur acier — je le trempe de part en part dans le venin du remords — je le porte sur l'enclume infrangible de l'espérance — et je l'affile et je l'effile en poignard — et à ce poignard enfin je tends ma poitrine. Là ! — là ! — là ! — là ! — Et encore ! Et c'est bien[1787].

Les choix esthétiques figurent les mouvements inconscients qui travaillent toute l'œuvre pour faire surgir l'émotion littéraire. Le texte médiatise donc un rapport à l'Autre, rendu possible dans la langue, et en l'occurrence un rapport fortement rattaché à la sexualité et la pulsion. Ce que fait advenir la traduction, le rapport sexualisé à l'Autre, peut advenir aussi dans l'intertextualité, qui est une forme d'assimilation des textes antérieurs, encore une fois d'incorporation du texte de l'autre à son propre texte, d'une voix autre à sa propre voix. La réciproque n'est pas vraie ; Gracq exprime à propos de son propre texte la volonté « d'être intraduisible[1788] », comme si cette forme de pénétration était impossible à son droit.

2. Incorporation dans l'intertextualité : assimilation de l'Autre.

Si Didier Anzieu[1789] considère « le symbolisme littéraire » de Gracq, « organisation symbolique très poussée du récit », « symbolisme probable des prénoms des personnages », « symbolisme des paysages (lequel ne saurait se réduire à une tradition romantique allemande revue par le surréalisme) » comme la figuration du « passage de la position dépressive à la phase de réparation », on peut aussi voir dans ce recours aux modèles antérieurs un modèle d'assimilation/digestion de l'autre. Dans l'ordre de la fiction comme de la non-fiction, le

[1785] *Penthésilée, O.C. I*, p. 1117-1118.
[1786] Le présent a ici valeur performative.
[1787] *Penthésilée, O.C. I*, p. 1119.
[1788] « Mon souhait — irréalisable —aurait été plutôt qu'ils tiennent tellement à la langue qu'ils en soient pratiquement intraduisibles », *Entretiens. Avec Jean Carrière, O.C. II*, p. 1251.
[1789] Didier Anzieu, « Julien Gracq, les figures de la position dépressive et le procès de la symbolisation », *Etudes philosophiques n°3*, 1971, p. 301-302.

rapport à l'Autre, principal Indicible gracquien, semble si chargé d'angoisse qu'il s'efface progressivement des œuvres[1790]. Toutefois l'écriture gracquienne tisse dans le texte les conditions d'un possible rapport à l'Autre, dans la dialectique de l'écriture et de la lecture[1791]. On sait combien pour Gracq les œuvres de ses « grands intercesseurs », constituent son paysage littéraire et même plus, le « terreau » de son œuvre. Le palimpseste constitue donc une forme de corps à corps, le corps du texte gracquien se frottant à celui de l'intertexte qu'il englobe. Ainsi, la scène de rencontre entre Grange et Mona, dont le récit serpente au gré de leur cheminement forestier, s'allonge, pour poursuivre l'image, sur le corps de son intertexte, « le petit chaperon rouge » ; ce texte autre, se frottant au corps du texte gracquien, se décharge de merveilleux qui se reporte sur le personnage de Mona et sur la forêt.

A ce titre, l'intertextualité semble être vécue sur le mode de la jubilation scripturale, une sorte de plaisir propre à l'intertextualité et à l'allusion littéraire :

> [La jubilation] tient à ce que j'ai à faire fructifier l'héritage, en quelque sorte, à l'exploiter, à l'explorer, mais comme la chose de l'autre. Peut-être que je ne jouirais pas si les mots étaient les miens. Je jouis dans la mesure où c'est la parole de l'autre –c'est l'autre dont vient la parole, dont vient le legs, le don. La jubilation est la mienne mais elle est la mienne comme la chose de l'autre. Je ne conçois pas de jubilation autrement[1792].

De la présence-absence, en palimpseste, de l'œuvre d'un Autre sourd une jubilation, en tant qu'elle l'intègre comme un don, que Gracq, par son travail « second » d'écriture, fait fructifier : non seulement il peut jouir de sa propre maîtrise scripturale, mais peut-être surtout, *via* le livre, d'un rapport pacifié, désamorcé à l'Autre qu'est l'auteur en « *profil perdu* », le pair ou le maître. Dans *Les Eaux étroites*, Julien Gracq enchâsse, au cœur même d'une œuvre très personnelle qui relate une promenade sur L'Evre, l'intertexte balzacien des *Chouans* et lui associe des références à Jules Verne et à Gérard de Nerval, Rimbaud, Poe et un tableau de Vermeer[1793]. Mais ces échos sont de véritables réécritures suffisamment différentes du modèle pour y voir le plaisir d'explorer « la chose de l'autre », mais aussi l'étrangeté et la profondeur de son propre imaginaire. Au cœur de l'œuvre — centre du livre, milieu de la navigation sur l'Evre, eau-mère — surgit le fantasme d'une Femme-Flamme, « image d'un feu follet humain voletant par la terre nocturne — image si immédiatement séduisante que j'entends presque le

---

[1790] Je renvoie sur ce point à l'analyse de Mar Garcia sur l'imaginaire gracquien du déchet intitulé « L'Autre comme rebut », Compar(a)ison : International Journal of Comparative Literature 1-2, *art.cit.*, p.193-202.

[1791] Christelle Defaye, « Julien Gracq ou la jubilation du paysage » dans *Modernités* 39, *Littérature et jubilation*, textes réunis et présentés par Eric Benoit, presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 333-345.

[1792] Jacques Derrida et Mireille Calle-Gruber, « Scènes des différences », Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture, *Littérature*, 2006/2 n°142, p. 20.

[1793] Je m'appuie sur l'analyse que mène Jean-Noël Bellemin dans *Plaisirs de vampire : Gautier, Gracq, Giono*, « Filles, femmes, flammes, fantômes (*Les Eaux étroites*) », p. 119-149.

sillage d'effroi et de silence surnaturel qui se creuse derrière sa course papillonnante — [1794] », née de Marie de Verneuil, personnage balzacien, et aussitôt associée à « la *Flamme errante*, qui vient vaguer la nuit sur le plateau indien de Ripore, autour d'un homme attaché à la bouche d'un canon, dans l'épisode final d'un des plus étranges romans de Jules Verne : *La Maison à vapeur*[1795] ». D'après Jean Bellemin-Noël, « Marie de Verneuil, la Flamme errante, l'eau morte ou noire, malgré toutes les hésitations malgré tous les déguisements, forment une seule et même substance fantasmatique. Elles incarnent la maternité-vampire à l'état pur[1796] ».

Or, juste avant le surgissement de cette image, Julien Gracq analyse le fonctionnement de son imaginaire, la façon dont les images se produisent dans son esprit et leur rapport avec l'intertexte. Et c'est l'isotopie certes géologique, probablement en accord avec la description du paysage minéral dans lequel s'insère ce commentaire, mais aussi métaphoriquement physique, organique qui lui permet d'exprimer l'amalgame qui s'opère : avant d'évoquer « une de ces concrétions[1797] », il décrit le mouvement d'attraction d'éléments autres vers son esprit :

> 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 imagination, autour d'une vision d'enfance, pêle-mêle des fragments de poésie, de peinture ou de musique[1798].

Il s'agirait donc moins[1799], comme le pense Jean Bellemin-Noël, d' « envahissement de Balzac par Gracq[1800] », en faisant le constat des variantes nombreuses que subit l'image balzacienne en passant par « les eaux étroites » de la psyché gracquienne que l'enrichissement de la voix gracquienne par l'adjonction des voix convoquées, presque invoquées pour être involuées de ces « grands intercesseurs ». Il écrit, dans une œuvre non fictionnelle, très personnelle et intime, le récit d'un fantasme originel, dans la gorge de l'Evre — nom de rivière dont Jean Bellemin-Noël ne manque pas de souligner la portée symbolique, les lèvre(s) connotant une oralité associée autant au plaisir nourricier du sein que de l'activité de la parole. Et à ce moment même, il a recours, dans sa voix propre, à d'autres voix, des voix d'autres, comme si cette association

---

[1794] *Les Eaux étroites, O.C. II,* p. 540.
[1795] *Ibid*.
[1796] Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire,* « Filles, femmes, flammes, fantômes (*Les Eaux étroites*) », p. 146.
[1797] *Les Eaux étroites, O.C. II*, p. 535.
[1798] *Ibid.*, p. 534.
[1799] Que cette nuance apportée à l'analyse pourtant si convaincante de Jean Bellemin-Noël nous soit autorisée par sa conclusion-même, encourageant son lecteur au « plaisir de vampire » : « Pourquoi mes associations-lectures ne deviendraient-elles pas les vôtres, si je réussis à les charger d'assez de feu pour que, zigzaguant selon leur propre modeste fulgurance, elles viennent briller chez vous, et enflammer, sinon consumer, celles que, en lisant, vous aviez spontanément formées ? On ne le redira jamais assez, le vrai vampire ne se satisfait pas de pomper du sang à ses proies, il faut encore qu'il fasse d'elles des vampires à leur tour ; et ainsi *ad infinitum* », *Plaisirs de vampire, op. cit.*, p. 149.
[1800] Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire, op. cit.*, p. 134.

permettait plus facilement de faire venir au bord de(s) l'Evre et dans un paysage de gorge[1801] une image d'une si inquiétante-étrangeté. En altérant sa voix, le voile esthétique et artistique de ces références enfouies évite la perte d'énergie ; elles « ont donné le branle[1802] » à l'imagination.

De cette richesse intertextuelle et de ce qu'elle fait advenir dans le texte lui-même, malgré la grande méfiance dont il fait preuve à l'endroit de la psychanalyse, évidemment Julien Gracq n'est pas dupe. Il en joue même, pratiquant une forme d'ironie. Un dernier exemple : *Un beau Ténébreux* et plus précisément la scène du bal, constitue une réécriture des « amants de Montmorency » en rupture avec le modèle de Vigny. Le couple formé par Dolorès et Allan semble désexualisé au profit de la fascination et de l'élection de la mort. La sexualité est somme toute rejetée dans la secondarité de l'intrigue : non seulement les scènes sexuelles concernent seulement le couple Jacques et Irène magnétisé par l'interdit et la fascination pour la mort d'Allan, pressentie par Irène, mais elle est reléguée à la marge du texte ou dans ses profondeurs. La mort se substitue à la sexualité dans la relation de couple et gomme l'individualité des personnages : « plutôt que sur le plan de la passion amoureuse, c'est sur le terrain de la mort que se réalise cette abolition des individualités, cette communion située au-delà du langage » au point que, contrairement au poème de Vigny, « la mort ne conclut pas l'histoire d'amour : elle s'y substitue[1803] », l'amour venant recharger la mort de violence et réciproquement. L'amour ouvre à l'expérience de l'impossible à deux degrés différents : « la dissolution de l'être dans la fusion érotique » mais surtout « l'extase quasi mystique d'une communion réalisée à l'ombre vénéneuse de la mort[1804] ».

L'intertexte de Vigny, qui orchestre l'amour comme recherche d'Absolu, est bien présent, mais Julien Gracq creuse ironiquement l'écart avec le modèle romantique dans sa façon de concevoir l'amour, et la mort. Dans la pensée romantique, l'amour vidé de toute sexualité, s'assimile à l'aspiration mystique et idéale du retour à l'Unité et au paradis perdu que l'on

---

[1801] « Ainsi que toutes les gorges pittoresques qui 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*, et, plus peut-être que le point de vue, j'ai toujours aimé ce nom : s'y reflète le sentiment naïf que j'éprouvais si vivement de l'envoûtement de la vallée par sa rivière, de cette gorge immobile penchée comme Narcisse au-dessus de la flaque vénéneuse de son eau plane, le sentiment aussi du sortilège de ce miroir aux teintes fumées 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 », *Les Eaux étroites, O.C. II,* p. 537, je souligne.
[1802] *Les Eaux étroites, O.C. II,* p. 541.
[1803] Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans* Un beau Ténébreux, *op.cit.*, p. 109.
[1804] *Ibid.*, p. 108.

retrouve ensuite dans le Surréalisme et même chez Gracq, comme Désir, désir total et absolu, que rappelle Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident* :

> L'Eros, c'est le désir total, c'est l'Aspiration lumineuse, l'élan religieux originel porté à sa plus haute puissance, à l'extrême exigence de pureté qui est l'extrême exigence d'unité. La dialectique d'Eros introduit dans la vie quelque chose de tout étranger aux rythmes de l'attrait sexuel […] C'est le *dépassement infini,* l'ascension de l'homme vers son Dieu[1805].

Or Gracq, qui fait cette remarque à propos de Kleist avant lui, considère qu'on ne peut plus écrire le Désir avec la même « candeur[1806] » :

> 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, la « bataille d'hommes », le destin, la mort [1807].

Le motif érotique ne semble présent que comme contrepoint, comme accès possible à la fascination de l'impossible exercée par l'orbe de la mort, dans le profil du texte, mais il semble renforcé par cette réécriture des amants de Montmorency, qui accentue la fascination des personnages pour la violence et le Mal et qui colore les thèmes de l'amour et de la mort d'une nuance plus brutale et pulsionnelle… Eros et Thanatos. On peut faire référence en ce sens à un autre intertexte, celui des *Chants de Maldoror* de Lautréamont dans l'allusion à la jeunesse d'Allan à l'internat et sa disposition pour les actes sadiques – « la fascination sauvage exercée sur une jeune fille, la joie d'une cruauté perfide contre un enfant délicat[1808] » extase trouble « d'Allan au chevet d'un mort-. Le couple et son projet se colore bien plus que chez Vigny de transgression et de jouissance dans le Mal, (d'autant que la femme s'appelle Dolor-ès).

Julien Gracq inscrit dans son œuvre une autre béance que la béance sexuelle mais qui a d'une certaine manière la même signification dans son rapport à l'altérité : son infratexte, ce que Ruth Amossy nomme « les allusions littéraires », l'usage ironique des traditions narratives[1809]. Ainsi Pierre Michon considère que le traitement gracquien du stéréotype et du cliché constitue la force et la beauté de son œuvre :

[1805] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972, p. 40, cité par R. Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau Ténébreux, op.cit.,* p. 111.

[1806] « Le romantisme allemand, avec la candeur enfantine de qui croit vraiment ouvrir les yeux sur lui pour la première fois, investit le monde sans fureur et sans violence … », *Novalis et « Henri d'Ofterdingen »,* in *Préférences, O. C.* I, p. 997.

[1807] *Ibid.,* p. 996.

[1808] *Un beau Ténébreux*, p. 63.

[1809] *L'Enchanteur réticent, op.cit.,* p. 41 « cette contradiction doit être distinguée de l'ambivalence propre à la clôture (à la fois abri et prison) et au pouvoir (à la fois protection et exaction), dont l'œuvre de Sade illustre le

> Chez Gracq, on n'a affaire qu'à des clichés, mais subvertis par un réagencement génial et un suremploi rhétorique. Un réagencement car il y a chez Gracq des télescopages de clichés beaucoup plus imprévisibles que la fameuse rencontre du parapluie et de la machine à coudre. Mais un suremploi rhétorique aussi, parce qu'à la différence de Flaubert qui dégraisse le stéréotype au scalpel, lui il joue positivement la surenchère et l'accumulation : au-delà d'un certain seuil critique, le quantitatif passe au qualitatif, la saturation produit la mutation, et c'est ce trop-plein de clichés qui devient du Gracq [1810].

Les allusions littéraires et plus particulièrement l'utilisation de certains clichés ouvrent la possibilité d'un autre jeu de séduction avec le lecteur, à tous égards. Comment sé-duire, c'est-à-dire à la fois égarer son lecteur herméneute tout en ouvrant la voie à un dessaisissement jouissif ? Par la suggestion de double sens, l'insistance presque obsédante, sinon obsessionnelle, sur certaines expressions, Gracq parvient à dérouter son lecteur, à créer le mirage d'un chemin, créé pour chacun et vécu par le lecteur comme personnel et singulier : à montrer l'indicible, chacun peut y voir non ce qu'il veut, mais ce qu'il désire s'anamorphoser sous ses yeux. C'est dans cette perspective que l'on peut lire la modalisation hyperbolique de l'indicible et de l'insaisissable. A force de signaler la nature ineffable de ce que l'on veut exprimer, le mirage se forme :

> Même quand Gracq use d'une formule aussi usée que « rien ne saurait dépeindre » (*Au Château d'Argol*, p. 50), il parvient à donner le sentiment d'un acharnement de l'écriture à rejoindre un objet sui se dérobe[1811].

C'est d'ailleurs ce que le texte fait advenir pour l'érotisme : à force de faire signe vers l'évidement de la scène sexuelle et sa réification par le suremploi de clichés érotiques, le lecteur est faussement guidé par l'auteur vers le constat d'un interdit ou d'un indicible, alors même que justement il est transposé sur un autre plan, celui de la poétique et du rapport au lecteur.

3. Ecriture critique : Autre comme objet du discours.

Il existe aussi chez Gracq une érotique de l'essai, une jubilation de l'essai et de la posture critique.

---

versant noir. Chez Gracq il n'y a pas de Barbe-Bleue ; on ne peut dire que Heide, qui passe ses jours en promenades, soit séquestrée. Les héros construisent eux-mêmes les pièges qui se referment sur eux ».
C'est le cas du château, à la fois « lieu maternel » ET « caveau de famille », *ibid*., p. 42, mais aussi de la propriété de La Fougeraie : lieu « château-chambre. Prolongement du « dedans-dehors », l'œuvre gracquienne est à la fois œuvre romanesque close ET œuvre fragmentaire « ouverte ». « Gracq a lu Poe, mais aussi les commentaires de Bachelard […] et les échafaudages psychanalytiques de Marie Bonaparte ; c'est un registre dont il sait jouer » ; *ibid*., p. 44.

[1810] Pierre Michon, « Une littérature de l'attente », *Magazine littéraire* n°465, *art.cit.*, p. 37.

[1811] Michel Murat, « Voyage en pays de connaissance ou Réflexions sur le cliché dans Argol », *Actes du colloque international Angers*, Presses de l'université d'Angers, 1981, p. 408.

> La réflexion critique est le fruit chez lui d'une activité naturelle, incessante, multiforme, qui accompagne durant toute sa carrière le travail d'écriture et de lecture ». Pourtant réquisitoire contre le « métier », la « fonction du critique dans l'institution ». Ses œuvres critiques = un « égotisme critique » (ex : Préférences) : p.104, « parlant des livres d'un autre, le plus souvent disparu, on peut s'engager tout entier sans être assujetti à soi-même ; on échappe à la contrainte et à la mauvaise foi. La critique est par là complémentaire de la fiction romanesque[1812].

Ce plaisir implique une perversion du regard du lecteur, au second degré. Il s'agit en effet d'un plaisir rapporté — le plaisir de Gracq à entrer en Stendhalie, par exemple — ; le lecteur gracquien devient donc le témoin du plaisir de l'autre lecteur qu'est Gracq critique :

> J'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion ; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (son plaisir d'écrire est sans fonction), double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l'infini[1813].

L'écriture non fictionnelle gracquienne est une sorte d'accès à l'écriture à haute voix dont parle Roland Barthes. On touche, en tant que lecteur, au « grain de la voix » de l'auteur, « qui est un mixte érotique de timbre et de langage[1814] ».

Ecrire, c'est contourner l'impossible de l'autre[1815] . Ecrire, c'est faire corps avec l'autre : « l'écriture réitère ainsi l'exigence, chaque fois spécifique, d'être l'intime geste qui permet de faire-corps avec les objets de pensée[1816] ». Autrement dit, l'enjeu du texte écrit, « c'est de retrouver le corps[1817] ». Dans l'espace gracquien, le masculin ne fait pas vraiment corps, n'a pas de corps véritable, visible, hormis de façon métaphorique, quand il s'agit de faire corps avec la nature, ou d'avoir « *l'esprit de corps*[1818] » dans le contexte militaire, et encore, le corps est plus souvent absent, dans la vacance et le désengagement. Le corps masculin c'est la sensation, abstraite, coupée du corps. Et d'après Jacques Derrida, « cette façon de passer sous silence le corps, est déjà le premier geste de qui écrit. On écrit. On abandonne la trace au papier, à la publication, ce qui est une manière de retrancher le corps[1819] ». Ecrire c'est une façon de transférer le corps au texte — « le corps au corpus », si l'on peut dire. Son propre corps et le corps de l'autre.

[1812] Michel Murat, *L'Enchanteur réticent, op.cit.,* p. 103.
[1813] Roland Barthes, *Le plaisir du texte, op.cit.,* p. 27.
[1814] *Ibid*., p. 88.
[1815] Pour Julien Gracq, l'équation pourrait se formuler ainsi : « si aimer, c'est rencontrer l'Autre, écrire c'est le penser en tant qu'impossible », Pascal Quignard, *Mourir de penser, op.cit.,* p. 201.
[1816] Jacques Derrida et Mireille Calle-Gruber, « Scènes des différences » *Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture, Littérature*, n°142, *art.cit*. p. 25.
[1817] *Ibid.*
[1818] *Un Balcon en forêt,* p. 42.
[1819] Jacques Derrida et Mireille Calle-Gruber, « Scènes des différences » Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture, *Littérature*, n°142, *art.cit.* p. 25.

Ces remarques renvoient à la question de l'autobiographie gracquienne ou de l'absence d'autobiographie ; Gracq n'a pas à écrire d'autobiographie puisque le texte est coupé de Louis Poirier par la signature Julien Gracq ; donc il n'y a pas d'autobiographie chez Gracq ou alors tout est autobiographie dans la mesure où le corps de Gracq c'est le texte. C'est donc par le texte que peut s'écrire et advenir le rapport à l'autre et ce rapport si spécial et intime qu'est le rapport au sexe. Le textuel remplace le sexuel[1820] ; le sexuel passe nécessairement par le texte, qui fait corps.

C. Le texte gracquien a-t-il un sexe ? Du tissu à l'hymen.

Le texte met en tension ce vide, coud, en faufil, cet espace aporétique, lieu de l'autre, antre/entre. Reprenant l'étymologie du « texte », c'est la couture comme métaphore de l'écriture que choisit Gracq pour définir le travail de l'écriture :

> Un ouvrage littéraire est bien souvent la mise bout à bout et le tricotage intime dans un tissu continu et bien lié —telles ces couvertures de laine multicolores — de passages appuyés à l'expérience réelle, et de passages appuyés seulement à la conformité au caprice de la langue […][1821].

Comme une sorte de clin d'œil, une image vient renforcer cette intuition, celle de la vieille tricoteuse qui surgit au détour de certaines fictions[1822] souvent à l'arrière-plan de l'action, à proximité d'une scène sexuelle éludée, comme dans *Un beau Ténébreux*, et/ ou dans la proximité de la mort. Dans la fiction ou dans la vie, donc, ce qui semble faire tenir la béance, le vide, le manque, c'est le fil, la route, la ligne, autrement dit, l'écriture[1823]. L'image matricielle du trait est particulièrement présente dans les trois dernières fictions, comme si c'était ce *fil conducteur* qui permettait de les réunir en recueil. Elle se trouve dans les premiers mots de « La Route » : le fil de l'écriture se confond à celui de la Route dans les métaphores du « rai de diamant », de la « cicatrice indurée ». Devant le risque de fragmentation — du texte, de soi, du monde—, comment tenir, comment garder une forme d'unité ?

> Lorsque l'écriture, qui consiste à faire couler d'une plume un liquide sur une feuille de papier blanc, a pris la signification symbolique du coït ou lorsque la marche est devenue

---

[1820] « Hypostase de la chair en une chaire ». Bernard Vouilloux, « Julien Gracq. Auto, soma, germen. De la paternité en littérature », *Littérature*, n°67, *Le mystérieux des familles. Écriture et parenté, art. cit.*, p. 23.
[1821] *En lisant en écrivant*, p. 158.
[1822] Et que la critique, E. Cardonne-Arlyck en particulier, a interprété du côté de la pulsion de mort, comme une référence aux Euménides.
[1823] Il existe sur ce point une similitude frappante entre cette métaphore du trait chez Gracq et la pensée de François Cheng dans *Vide et plein* sur ce même trait comme retour à l'origine comme création qui permet d'unifier le Chaos dans sa réflexion sur l'écriture chinoise.

> substitut du piétinement du corps de la terre mère, écriture et marche sont toutes deux abandonnées, parce qu'elles reviendraient à exécuter l'acte sexuel interdit[1824] »

La phrase freudienne[1825], qui semble presque faite pour l'œuvre gracquienne dans sa façon d'associer écriture et marche, s'avère, pour le lecteur gracquien, particulièrement déroutante, pour ne pas dire aporétique : si Julien Gracq écrit et marche, s'il écrit sur la marche et sur l'écriture, s'il prend même un malin plaisir à souligner dans certains écrits comme *Lettrines* la dimension *à l'évidence* érotique de l'écriture[1826], il ne semble en rien dans la posture décrite par Freud : renoncer à l'écriture qui serait une transgression trop grande du tabou de l'inceste. « Le moins qu'on puisse dire », constate Bernard Vouilloux, « est que, chez Gracq, cette « signification » n'a pas pris[1827] ». Gracq écrit la marche, la route, le paysage, l'attachement à la terre-mère dans la fiction comme dans la non-fiction[1828]. Mais ce n'est pas la figure maternelle qui garantit la cohérence du paysage gracquien. La marche, le voyage, le parcours des routes, chemins, layons, même et peut-être parce qu'ils mènent aux femmes et au féminin, sont avant tout une affaire d'hommes. Deux textes, l'un fictionnel, l'autre exceptionnellement autobiographique, nous mettent sur la piste du Père.

1. De l'accès à une écriture féminine…

Dans son approche de l'altérité, le texte touche aussi à la féminité et l'explore, dans une ambivalence trouble. Ce sont des images féminines qui viennent sous la plume de Julien Gracq quand il s'agit de parler d'écriture et le rapport qu'il entretient à la langue est un rapport érotisé :

> Car les rapports ambigus et alternatifs de l'écrivain avec la langue sont à peu près ceux qu'on a avec une servante-maîtresse, et sont non moins qu'eux de bout en bout, hypocritement exploiteurs[1829].

La métaphore de la servante-maîtresse renvoie immédiatement à la représentation féminine de l'écriture dans les fictions : la femme anonyme du « Roi Cophetua », bien sûr, mais aussi Irmgard, qui, dans son absence, ouvre l'appel d'air nécessaire au départ sur la route, à

[1824] Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, traduction M. Tort, 6e ed. Paris, PUF, 1978, p. 4.

[1825] Elle a néanmoins l'intérêt de poser le rapport entre sexualité et figures parentales. D'après Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, *op.cit.*, p. 299 : « sur la scène érotique, l'échange ne se produit pas entre un homme et une femme, mais entre deux hommes, et l'être féminin n'intervient qu'en tant qu''instrument d'échange' ». La sexualité c'est donc « un rapport au père, vécu dans l'espoir de lui plaire et dans l'angoisse de lui déplaire », *ibid*., p. 309. « Ce retour obsédant du corps féminin dans le fantasme, s'il inquiète tant, c'est qu'il rappelle l'archaïque pourvoir de la mère qui menace à chaque instant de reprendre le dessus. La nostalgie de la mère vient toujours barrer le corps de la f*emme*. », *Les Châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, o*p.cit.*, p. 311.

[1826] *Lettrines*, *O.C. II*, p. 176 : « Après tout, cet élan, un peu insensé si on y réfléchit bien, (mais *si on y réfléchit bien aussi*, c'est insensé de devenir amoureux), cela s'appelle l'élan créateur ».

[1827] Bernard Vouilloux, *La littérature habitable*, *op.cit.*, p. 102.

[1828] On pense en particulier aux *Eaux étroites* ou aux *Carnets du grand chemin* ou encore à certains poèmes de *Liberté grande* comme « La sieste en Flandre hollandaise ».

[1829] *En lisant en écrivant*, *O.C. II*, p. 656.

l'exploration de l'espace, thèmes fondateurs de l'écriture gracquienne. Noire sur le blanc de la page, l'écriture gracquienne restitue sans la résoudre, l'énigmatique nature de la féminité, continent de blanche noirceur, de noire blancheur : « la maison devenue femme devient une autre maison, qui s'appelle littérature[1830] ».

La Route, on l'a vu, est un motif autoréférentiel particulièrement imprégné de féminité, au long de laquelle le narrateur opère comme une lente conversion aux « converses du long voyage[1831] ». La femme ouvre les routes, est une médiatrice entre l'homme et le monde. Si elle prépare à la mort, l'anéantissement, la transgression, elle semble aussi mener à l'écriture[1832]. Les femmes y sont marquées par la « gaucherie », comme l'écriture italique par l'oblique. L'emploi de l'italique souligne la polysémie du « seul *grand chemin* que j'aie jamais suivi » tout en reliant féminin (féminité du grand chemin, route et corps sexué) et écriture (comment ne pas penser aux *Carnets du Grand chemin* ?). Par ailleurs, tout comme l'écrivain ou le lecteur *via* la littérature, les femmes de la route *via* le don érotique explorent un accès au savoir « de choses plus lointaines », imprégnées sinon de mysticisme, du moins de mystère. La Route, métaphore de l'écriture comme « Route coupée où il ne passe plus personne », évoquée à la dernière page, ne désigne-t-elle pas l'inachèvement du roman entrepris ? Car la fraternité est plusieurs fois évoquée entre ces femmes et le narrateur : « si proches de nous, si fraternelles », gravité tantôt attribuée au narrateur[1833], tantôt aux femmes[1834]

De plus, il existe une certaine proximité entre femmes, « dont le désir essayait de balbutier une autre langue[1835] » et auteur, — on sait l'admiration de Julien Gracq pour Rimbaud, et ce, d'autant que « 'La Route' » n'est pas un simple retour à l'esprit du roman d'aventures, elle allégorise le parcours des grands marginaux, des voyants, comme toutes les lignes magnétisées que Gracq évoque dans son œuvre[1836] ». Le narrateur-personnage est une figure de l'écrivain, « sur la piste difficilement frayée d'un sens aléatoire, toujours au bord de s'annuler dans le maquis de ce qui le nie, et qui réussit l'exploit d'intégrer son potentiel de dilution, de construire avec ce qui détruit[1837] ». Or l'effacement[1838] de la Route, entre perte et don, peut se

---

[1830] Albert Nguyên, « De l'éloge de l'Ombre à la loge de l'Autre », *L'en-je lacanien* n°1, *La névrose idéale*, Toulouse, Erès, 2003/I p. 59-75.
[1831] « La Route », p. 31.
[1832] « A l'instar de Bernard Vouilloux, je propose de relever entre les lignes de trois textes de Gracq un fantasme de femme qui met en scène la création littéraire, ou le processus de symbolisation », Carol J. Murphy, « Gracq, lecteur de Poirier », *The French Review*, vol. 72, n°4, p. 701
[1833] « avec une espèce de grave tendresse », « La Route », p. 30.
[1834] « je me souviens de leurs yeux graves », *ibid.*
[1835] « La Route », p. 31.
[1836] *Ibid*., p. 142-143.
[1837] Philippe Berthier, *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*, *op.cit.*, p. 168.
[1838] Gracq, à propos de la prose de Stendhal : « le secret qu'a la prose de Stendhal de nous faire, en quelques instants, quand on le reprend, 'tomber sous le charme' serait à chercher (…) non pas dans la coulée unie de

lire comme une « petite mort » : la Route, comme les femmes, se donnent physiquement et jusqu'à la perte, aux hommes qui s'aventurent à leur contact. Le récit, petit à petit, s'ex-ile dans une écriture féminine. Muriel Santamaria souligne d'ailleurs que le texte de la Route est « victime d'une amputation déconcertante[1839] » : signe de la féminité de l'écriture, objet de désir parce qu'en tant que fragment, « pas-toute ».

Dans « Le Roi Cophetua », le narrateur -personnage est un Orphée qui laisserait Eurydice dans le royaume des morts sans se retourner. Or la première assimilation fait du héros, double de l'écrivain, une Eurydice et c'est la femme flamme qui est associée à Orphée :

> Je songeais qu'on pouvait suivre Orphée très loin, dans le sombre royaume, tant qu'il ne se retournait pas. Elle ne se retournait jamais. Je l'avais suivie. Encore maintenant je la suivais presque, protégé de tout faux pas tant que je mettais les miens dans les siens l'un après l'autre — étrangement pris en charge, étrangement charmé[1840].

C'est seulement dans les dernières pages que les rôles s'inversent :

> Dès que mon pas commença à faire crier le gravier, le bruit de la vaisselle s'arrêta net, mais je ne me retournai pas. Je marchais vite, les dents serrées, le regard fixe abaissé devant moi sur le sable. Je refermai la grille derrière moi sans me retourner[1841].

Ces dernières fictions semblent faire coexister écriture masculine et écriture féminine : voie du père dans un dehors déserté de maternel, regard oblique, et pas suspendu entre vie et mort en amont et en aval d'une nuit d'amour, l'écriture est *limen* faufilant/faux filant ces deux fils en un texte qui tient de l'un et de l'autre.

Le texte fictionnel devient une sorte de sexte[1842], notion qui ici convoquée (invoquée), demande examen : car si ce terme interroge le rapport de Gracq à l'écriture, on y reviendra, il nécessite de revenir sur le rapport —en tant qu'auteur, pas en tant qu'homme — de Gracq à la femme et à la féminité, et de dessiner une évolution de l'écriture gracquienne : d'une écriture

---

l'écriture et dans sa richesse cumulative, mais plutôt **dans les valeurs exquisement négatives ; dans la variété des moyens qu'elle étale à déjouer l'attente, dans le registre largement ouvert de ses ruptures »**, *En lisant en écrivant, O.C. II,* p. 580.

[1839] Muriel Santamaria, « Poétique de la phrase dans l*a Route* de Julien Gracq », *Littératures* n°20, *art.cit.*, p. 141.

[1840] « Le Roi Cophetua », p. 249.

[1841] *Ibid*., p. 250.

[1842] Le terme de « sexte » est emprunté à Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies,* collection « lignes fictives », Paris, Galilée, 2010 ; il est proposé pour qualifier l'écriture féminine. Hélène Cixous les rares auteurs masculins à avoir accès à la féminité dans l'écriture et fait de la passion pour l'opéra un critère d'ouverture au « sexte » : « et je dis que seuls les hommes capables de cette émission-là, les tourmentés, ceux que leur féminité fait ployer, peuvent aimer l'opéra », *op.cit.,* p. 155. Or Julien Gracq lui-même rappelle le rôle qu'a joué l'opéra dans sa formation esthétique : « Ce qui a compté dans ma formation à côté de la littérature, c'est la musique et plus exactement l'opéra […]. Le *tout autre*, la 'vraie vie', libérée de toute souillure pédagogique, c'était l'opéra […]. L'opéra, avec son emprise totalitaire sur son public — le livret, le texte, les décors, l'action, la musique — est sans doute resté pour moi l'image même, en art, de l'indépassable, en même temps que de l'ébranlement affectif maximum », *Entretien avec Jean Roudaut, O.C. II,* p. 1219.

« masculine », qui est aussi l'écriture de son temps marquée par le surréalisme, les clichés d'une époque, la littérature érotique, Mandiargues *Histoire d'O*, vers une sorte de féminisation, d'ouverture à une altérité qui serait hétérité, c'est-à-dire altérité spécifiquement féminine. Cette féminité de l'écriture, c'est peut-être avec Kleist que Gracq s'y livre le plus, adoptant à l'instar de l'auteur allemand « ce coup d'œil si particulier qu'ont les femmes, où l'image vient se former sur la frange extrême de la rétine *(the tail of the eye)*[1843] ». Il le souligne lui-même, et ce trait n'est probablement pas pour rien dans la séduction qu'elle opère sur Gracq et sur d'autres[1844], « dans *Penthésilée*, on dirait que soudain tout explose dans une liberté souveraine, que Kleist s'abandonne les yeux fermés aux figures qui surgissent de ses brouillards[1845] », tout comme les femmes seules savent le faire, « s'abandonner ainsi les yeux fermés à des yeux ouverts[1846] », ou peut-être le très androgyne Orphée, poète démembré, dans le tableau de Gustave Moreau[1847].

L'écriture fictionnelle, au moment où Gracq en finit avec elle, les deux étant probablement liés, débouche sur une exploration conjointe des deux voies du désir, féminine et masculine : « [u]n texte peut avoir plusieurs sexes : simultanément, successivement, les voix féminines et masculines peuvent se tresser dans la même phrase[1848] ».

2. à la virilité textuelle… Le père est.

Le sens du voyage, tout comme la direction qui mène Louis Poirier à la littérature, est donné par le père, et par la figure, secondaire mais tout aussi virile, de l'oncle. L'un et l'autre voyageaient pour leur maison de commerce, une mercerie de demi-gros[1849]. Les pages qui leur sont consacrées insistent sur l'affinité masculine[1850] entre voyage et tissu dans la famille — le verbe « voyager », répété, est suivi, dans une sorte de gourmandise onomastique, de l'évocation des lieux traversés, visités pendant leurs tournées —.

> Mon père. Pendant une trentaine d'années, entre 1888 et 1918, me semble-t-il, il « voyagea » pour la maison de commerce — une mercerie en gros, mais je crois qu'on dirait aujourd'hui plutôt de demi-gros — qu'il avait créée en association avec mon oncle. […]

[1843] *Lettrines, O.C. II*, p. 153.
[1844] Au rang desquels Hélène Cixous, qui dit avoir « dû la vie à Kleist » et se réfère, comme pour en marquer la grande proximité, à « la splendide traduction de Julien Gracq », *Le Rire de la Méduse*, p. 163 et p. 172.
[1845] *Préférences, O.C. I*, p. 970.
[1846] « Le Roi Cophetua », p. 248.
[1847] Gustave Moreau (1826-1898), *Orphée*, 1865, huile sur bois, 155 x 99,5 cm, Musée d'Orsay, annexe IV.
[1848] Jacques Derrida et Mireille Calle-Gruber, « Scènes de différence », *Littérature* n°142, *art.cit.*, p. 28.
[1849] Gracq consacre une page de *Lettrines 2* qu'il intitule « mon père », *O.C.II*, p. 349-353.
[1850] « Il voyage (en italique dans le texte) pour sa propre maison de commerce, une mercerie en demi-gros. Il vend du tissu. Julien Gracq, ou plutôt Louis Poirier avant qu'il ne se révèle lui-même écrivain en Gracq, sera élevé dans le tissu, apanage, pour une fois, de l'activité virile, incarnée en un homme qui a de l'étoffe — qui en a, comme on dit », Bernard Vouilloux, « Julien Gracq : auto, soma, germen. De la paternité en littérature », *Littérature*, n°67, *Le mystérieux des familles. Écriture et parenté*, *art.cit.*, p. 3.

> Mon oncle voyageait dans le secteur au nord de la Loire, mon père au sud […]. Parfois il rentrait le soir, parfois tous les deux ou trois jours ; les tournées les plus longues, où il visitait les confins pour moi à demi mythiques, l'*Ultima Thule* de son aire commerciale : le Doré, la Poitevinière ou Joué-Etiau, prenaient toute la semaine[1851].

Le tissu se surimprime donc au réseau de routes parcourues régulièrement et en tous sens par le père, au point que « le tissu paternel entretienne un certain rapport avec les lieux, l'espace à *couvrir*, les trajets à *décrire*, que le tissu donne sa trame aux topographies[1852] ». Du tissu au texte, il n'y a qu'un pas ... Si l'écriture, celle dont on est comptable, est féminine, sédentaire et maternelle — « Ma mère et ma tante tenaient les « écritures » avec de gros registres noirs à garniture de cuivre installés sur des espèces de lutrins » —, le récit, lui comme la poésie viennent du père et de la terre. Il se fait conteur, animant de ses récits la terre arpentée et la poétisant, « bizarre principauté de cinquante mille hectares, qui le soir, autour de la table de famille, avait ses légendes, sa chronique et ses menus drames, ses héros rabelaisiens ou picaresques où s'enroulait toute une saga villageoise : Jules Abélard, de Sainte-Christine, ou Joseph du Doré[1853] ». L'écriture, poétique, géodésique, est essentiellement paternelle : « si j'ai quelque penchant pour la poésie, et souvent pour celle qui monte de la Terre, c'est de mon père que je le tiens[1854] ».

Trouve-t-on un écho de cette vocation littéraire, *libido* masculine[1855], dans « La Route » ? Dès la première phrase, cette Route autoréférentielle, nommée « le Perré », est celle

---

[1851] *Lettrines 2*, *O.C. II*, p. 349-350.
[1852] Bernard Vouilloux, « Julien Gracq : auto, soma, germen. De la paternité en littérature », *Littérature*, n°67, *Le mystérieux des familles. Écriture et parenté*, *art.cit.*, p. 3.
[1853] *Lettrines*, *O.C. II*, p. 350.
[1854] *Ibid.*, p. 351.
[1855] Julien Gracq, à propos de la poésie de Rimbaud : « Poésie d'où s'absente le plus systématiquement tout 'principe humide' et, jusqu'au soupçon même d'une moiteur, faite pour incarner — mais peut-être presque exclusivement — tous les attributs chinois du *yang* : mâle, solaire, torride, turgescente, baignée dans l'ozone, identifiable à son crépitement sec continu, sa déchirure bleu éclair d'arc voltaïque », « Un centenaire intimidant », *Préférences*, *O.C. I*, p. 928.

où le Père est[1856], « la dernière ligne de vie, vingt fois tronçonnée et ressoudée[1857] ». C'est la superposition écriture/ chemin[1858] qui nous met sur la voie du père. Dans la métaphore lacanienne, la Route-NDP est ce qui rassemble, organise et de ce fait polarise la signification : elle est un « point de fixation » qui vient « empêcher la dérive du sens[1859] », ce que Jacques Lacan nomme aussi « point de capiton ». Or, c'est bien la même fonction que semble remplir « la Route » gracquienne : elle est le centre du texte, qui la décrit plus qu'il ne raconte et en tant que motif autoréférentiel, donne la direction de l'œuvre. Le narrateur et ses compagnons « volontaires », les populations, sont aimantés par la route ; les femmes en sont, comme nous l'avons vu, les avatars, les émanations. Elle est aussi le point de gravitation de la vie et de la mort, elle qui semble concilier les contraires - rencontres amoureuses et tombes, masculin et féminin, nature et culture, construction et destruction, suture et rature-. Elle cristallise aussi la signification du fragment.

Ecriture venue du père, fiction dans laquelle *le père est* en palimpseste le long des routes qui viennent tenir le texte, donner la direction, le texte gracquien est donc aussi masculin.

[1856] Il se trouve que le motif de la route est employé métaphoriquement par Lacan au cours du S*éminaire III sur les psychoses* pour expliquer la fonction du Nom-du-Père et les conséquences sur le signifiant de la forclusion du Nom-du-Père. D'après lui, la grand route NDP est le principe qui ordonne et oriente la vie d'un sujet tout comme la grand-route est principe géographique. Accepter d'appliquer la métaphore lacanienne à l'univers gracquien, de faire de « La Route » une exploration gracquienne du principe du NDP, peut évidemment paraître discutable, étant donné l'extrême méfiance de Gracq lui-même envers la psychanalyse, mais semble enrichir le sens de l'œuvre.
Si l'on suit cette cohérence métaphorique, on peut aussi considérer « la Route » comme l'écriture gracquienne de la topologie de l'espace du signifiant : l'intermittence de la route, sa nature même de présence-absence vient alors signifier la fragilité du principe NDP tout en en posant l'existence. Les marges, le paysage, l'ailleurs de la route renverrait à ce que la psychanalyse nomme « lieu de l'Autre qui se présente au départ comme un espace ouvert » (idem, p. 189). Ainsi, l'angoisse du narrateur se fait-elle plus pressante lorsque la route est perdue de vue. C'est lorsque « une curiosité triste [les] écartait un moment de la route »[1856] qu'il ressent « un malaise physique à la fois diffus et violent, le sentiment d'être fourvoyé en rêve dans un pays qui se lève inexplicablement tard ».
La métaphore vient aussi éclairer le rapport à l'Autre dans le texte, qui pourrait se relire comme tentative de maîtrise de ces impossibles que sont la mort, la guerre, l'Autre et la femme en particulier. Lacan considère que la forclusion du NDP est principe de la « décomposition spectrale du lieu de l'Autre ». « La Route », dans un monde détruit et vu à travers le prisme rétrospectif et distancié du souvenir, met en scène un Autre qui n'est jamais loin ni du spectre ni du rebut. Les femmes même, grand Autre, par leur nature de « plante humaine » en connivence avec le monde, ne sont pas loin non plus de cette définition : elles sont sacralisées et ont fait le choix d'un ministère quasi religieux, et sont présentées comme les seuls êtres qui restent le long de la route y compris après que le narrateur-personnage en est parti. L'écriture paradoxale et oxymorique de l'œuvre, comme « en enceinte fermée » selon l'expression gracquienne, viendrait « fermer ce lieu de l'Autre », et par conséquent réduire l'angoisse de l'impossible, ce qui est la fonction du père.
[1857] « La Route », p. 9.
[1858] Dans les trois dernières fictions de *La Presqu'île*, le fil triplement tissé : l'écriture, la femme, la route Michel Murat, considère que « c'est cette jonction à la fois motivée et obscure de la route à la femme qui fait boiter le texte et témoigne des problèmes de « tonalité » que Gracq dit avoir rencontrés », *Julien Gracq*, p.43. Quant à E. Cardonne Arlyck, elle propose la très belle image du « bout du rouleau » pour assimiler la route, le livre et même la mort : « Le bout du rouleau, bout de l'écriture ou de l'existence, déroulée, épuisée (comme on est « au bout de son rouleau »), joint dans une figure unique la double béance en bord de catastrophe, la vacillation en rupture de phrase et de vie, qui paraît si souvent régler, de sa promesse et de sa menace, la figuration gracquienne. La mesure de la négation et de la métaphore, le mot du désir, est ici la mort.
[1859] *Dictionnaire de la psychanalyse*, Chemama, Bernard Vandermersch, Paris, Larousse in extenso, 2009, p.188.

3. Logos spermatikos : limen et l'hymen.

Or rien ne saurait rendre compte du rapport sexuel pour Julien Gracq, hormis peut-être le blanc, qui vient féconder, ensemencer le texte à tous les niveaux et mettre l'œil en état de perte : le blanc de l'ellipse, le blanc comme espacement au cœur de l'image, le blanc de la feuille et de la marge, celui de l'écriture fragmentaire où il est le blanc conjoint de la marche (écriture géographique) et de la marge (critique littéraire) : « être le père, c'est être en mesure de mesurer les distances, de se repérer dans l'espace[1860] ». Dans l'œuvre, et plus particulièrement dans les textes non fictionnels, où peut-être apparaît le plus clairement la puissance auctoriale, ce sont les vides entre les fragments qui remplissent la fonction spermatique : blancs marginaux, blancs dans lesquels se résorbe le *bios/thanatos* de l'auto (—) graphie[1861]. Evanouissement qui creuse la distance, tout à tour de l'évidement, de l'ironie, de la *cauda* critique — *in cauda venenum*[1862] —, de la géographie.

> S'il y a une laetitia propre à la pensée qui intègre ses nouveaux conceptus, il y a une joie folle de la désintégration. Une extase possible de ce qui est sans voie, sans issue, aporos, problématique, incertus, vagus. Une métanoèse. Une explosivité. […] alors que la tension du désir oriente et relie, le coït explose au sein de l'éjaculation voluptueuse. Le coït est la source de la relation neuronale puis verbale[1863].

Ecrire l'entre/antre, c'est finalement une autre façon d'écrire l'autre et de s'effacer derrière le miroir que constitue le texte. La parataxe, l'antithèse peuvent dans la tension qu'elles impliquent être une forme d'érection, en particulier vers une posture auctoriale plus assumée. Et lorsque Gracq se fait critique littéraire, qu'il touche à une certaine vérité sur la littérature à force d'en parcourir le domaine, comme lecteur et comme auteur, il endosse à son tour la

---

[1860] Bernard Vouilloux, « Julien Gracq. Auto, soma, germen. De la paternité en littérature », *Littérature* n°67, *art.cit.*, p. 5.

[1861] Bernard Vouilloux, *ibid.*, p. 9 : Rien n'arrive à destination et rien ne reste du Je qui, chemin faisant (il y a beaucoup d'itinéraires dans les *Lettrines*), s'envoie au loin, et se délègue, se dilue, se délie, se dé-lit dans les figures connexes. Le Je s'autoconsume dans la figuration et les contiguïtés, se déprend dans la cursive du coup : pas d'autobiographie, une graphique comme en auto. Cet évanouissement aura été rendu possible par une crise, une scission, une décision affectant radicalement le sujet. Il s'agit, en le départageant, de faire la part du feu : de ce qui reste, et qui ne dure pas, c'est-à-dire de ce qui ne compte pas (le petit tas de secrets), ou qui plutôt est essentiellement comptable mais qui alors s'enregistre ailleurs que dans le corpus (dans une (auto)biographie, par exemple) - et de ce qui se prolonge. Loi du vivant : « il n'accepte de se souvenir que de ce que, d'une certaine manière, il *prolonge* ». Dans son universalité, elle fait écho à celle qui, quelques lignes plus haut, concerne spécialement l'artiste :
« Dans l'artiste, il y a aussi le *soma* et le *germen*, pour reprendre le langage des généticiens : entre les deux, une cloison en partie étanche. L'écrivain ne m'intéresse que par la puissance de rétention du filtre. »
Le filtre par lequel le *soma* passe et se transforme en *germen* est en partie étanche : membrane, diaphragme, hymen. Le Je se consomme et se consume par son bout filtre. Faire mourir le soma pour renaître dans le germen, le second annulant et prolongeant le premier : l'achevant. Telle est donc la double opération qui entame l'unité du sujet dès lors qu'il se destine à écrire, se destine écrivain ».

[1862] « Et je reconnais que — en matière de critique — j'ai spontanément tendance à un peu d'agressivité dans la formulation », *Entretiens. Avec Jean Carrière, O.C. II*, p. 1261.

[1863] Pascal Quignard, *Mourir de penser*, *op.cit.*, p. 180-181.

figure/posture paternelle, celle qui lui permet d'affirmer, en 2000, non sans une certaine fierté, qu'en littérature, il n'a plus de « confrères[1864] ».

L'œuvre gracquienne constitue donc bien un point de touche entre auteur et lecteur, qui, pour autant qu'il soit libidinisé et érotisé, ne constitue pas de rencontre à proprement parler ; il n'est pas d'échange possible ; il n'est pas de rencontre possible avec l'autre, si ce n'est *via* le texte, qui forme peau. Texte-peau[1865] par l'intermédiaire duquel on peut se toucher parce qu'il fait s'évanouir l'angoisse mortelle de la fusion et de la disparition de soi, et qu'il permet de la représenter :

> Le monde reflue sur nous compact dans le retrait des pointes acérées de l'interrogation qui le dilacère ; le corps qui fait fléchir sous l'herbe la vase encore molle ne se sent plus fait que pour prêter à la respiration vorace qui le soulève le sentiment d'une liberté fonctionnelle encore inconnue : on dirait que les pores de la terre sont ici plus ouverts qu'ailleurs. 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 sans mutilation un morceau indifférencié de nature suffisante : rien de plus que ce froissement d'herbe frais sous les paumes, le scintillement sur le ciel des feuilles de tremble qui semble aiguiser l'immobilité, et dans ce milieu où toutes les pressions s'annulent et s'équilibrent, un ludion désancré qui flotte jusqu'à la nausée entre l'herbe et les nuages. Ce moment, et ce lieu exigu 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 ; on se sent là, aux lisières attirantes de l'absorption, une goutte entre les gouttes, exprimée un moment avant d'y rentrer de l'éponge molle de la terre[1866].

Tout, dans cette dernière page de « La Sieste en Flandre hollandaise », semble dire le bonheur extatique d'être au monde jusqu'à la confusion, la jubilation de se sentir inclus ; mais cette terre-peau, terre-textile, éponge molle, ressemble aussi à l'enceinte fermée du texte, « milieu où toutes les pressions s'annulent » ; ressemble aussi à s'y méprendre à l'espace textuel, « voile de tulle », « fine bulle », à l'extérieur duquel « il n'y a plus d'ailleurs, — il 'y a jamais eu d'ailleurs ». Qu'en est-il de ce « ludion[1867] » énigmatique, unique habitant de ce monde

---

[1864] « […] la vérité qui se parle dans le cercle logocentrique, c'est le discours de *ce qui revient au père* », Jacques Derrida, *La Dissémination, op.cit.*, p. 64.

[1865] Didier Anzieu envisage la page comme « analogon de la fonction limite de la peau » : « la toile du peintre, la page blanche du poète, les feuilles rayées de lignes régulières du compositeur, la scène ou le terrain dont disposent le danseur ou l'architecte et évidemment la pellicule du film, l'écran du cinématographe, matérialisent, symbolisent et ravivent cette expérience de la frontière entre deux corps en symbiose comme surface d'inscriptions, avec son caractère paradoxal, qui se retrouve dans l'œuvre d'art, être à la fois une surface de séparation et une surface de contact », *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1981, p. 72.

[1866] « Une sieste en Flandre hollandaise », *Liberté grande*, *O.C. I*, p. 320.

[1867] Définition du TLF : LUDION, subst. masc. **A.**− *ANTIQ. ROMAINE.* Danseur, bateleur venu d'Étrurie à Rome. *Les ludions, venus à Rome en l'an 389, figuraient dans les jeux du cirque, y dansaient et exécutaient des improvisations faites de mouvements auxquels ils ne mêlaient ni chants ni paroles* (Baril1964). **B.**− Appareil (utilisé en physique pour mettre en évidence les poussées qui s'exercent sur un corps plongé dans un liquide) formé d'une sphère creuse contenant de l'air et percée d'un trou à sa partie inférieure, souvent lestée d'une figurine, qui

matriciellement clos et autosuffisant ? A la fois danseur, mouvement inclus dans le mouvement organique de son milieu, et appareil de mesure physique sensible à sa fusion cosmique et conscient de sa dissolution « jusqu'à la nausée » ? Ecrire pour Gracq est un verbe intransitif[1868], comme vivre, aimer, désirer. Le texte est donc cette bulle, cette ronde inclusive et autosuffisante qui permet de faire ex-sister la tentation de l'Un tout en s'en mettant à distance : car en tant qu'espace clos, le texte constitue une sorte de rebut, de reste[1869], mis à distance.

Là encore, Gracq sort en quelque sorte de l'aporie que constitue cette « bulle » sans en sortir, dans la mesure où cet *hymen*[1870] — au sens d'hyménée — transfigure le texte en *hymen*, — membrane, peau. C'est essentiellement au moment où il se fait chant, hymne, poésie, que par la langue, et la langue gracquienne « intraduisible », celle qui est en même temps et singulière et autre, que le texte vient *combler, entre*. Il vient à son comble, faire écran entre auteur et lecteur dans sa tension jubilatoire, au point que Gracq formule ce vœu :

> Pourrait-on jamais vivre qu'à fleur de peau, se prendre à d'autres pièges qu'à ceux des glaces et — déplié comme ces belles peaux de bœuf qui boivent le ciel de toute leur longueur — déplissé, lissé comme une cire vierge au seuil des grands signes nocturnes […] je retournerai hanter ma parfaite image[1871] .

Membrane qui reste un bord, solidaire du cerne qui l'encercle et lui donne forme de *speculum* : moyen d'éclairer une cavité naturelle, celle du désir et miroir autour duquel s'organisent comme autour d'un écran lecture et écriture, le texte est hymen, voile, toile.

> Cette écriture gracquienne épand sur le parti pris nocturne de son « héros » ce que Nietzsche appelait le « voile lumineux de Maia ». Un voile irisé, tout à la fois médiation et objet ultime de connaissance : l'écriture ne permet pas

---

monte ou descend dans un récipient de verre presque totalement rempli d'eau quand on y modifie la pression en pressant ou en relâchant la membrane élastique qui le ferme. *Ludions qui montent ou descendent dans le bocal selon les coups de pouce imprimés par le caprice du physicien sur la membrane supérieure* (Maurras, *Kiel et Tanger*,1914, p. XLII).

... le montreur de **ludions,** pareil à un roi mage, coiffé d'un diadème de clinquant, sa barbe blanche largement étalée sur une simarre rouge constellée d'étoiles, le vieux leur montrait d'un doigt fatidique les diables de verre bleu qui, montant du fond du bocal, venaient tracer sur une lettre mystérieuse le secret de leur avenir. Moselly,*Terres lorr.*,1907, p. 94.

− *P. métaph.* (ou *p. compar.*). *Bergotte (...) disait de Cottard que c'était un ludion qui cherchait son équilibre* (Proust, *Jeunes filles en fleurs*,1918, p. 552).[*Laforgue*] *craint de flotter un peu au hasard, de faire, comme il le dit, le ludion* (Nizan,*Conspir.*,1938, p. 245).

[1868] Même s'il considère cette « dramatisation de l'acte d'écrire » « comme un legs du XIXème siècle » et en relative donc le sens et le caractère absolu, il admet néanmoins que l'écriture se présente intransitivement à l'esprit d'un écrivain : « il arrive que l'écrivain ait tout simplement envie d'écrire », *En lisant en écrivant, O.C. II*, p. 656-657.

[1869] C'est d'ailleurs l'image du sédiment qui lui vient à l'esprit pour évoquer ses livres : « J'ai l'impression, en les rouvrant — ce que je n'aime pas faire — d'un sédiment daté, déposé par un esprit dont les composantes n'étaient pas tout à fait celles qui me semblent aussi les miennes », *Entretiens. Avec Jean Carrière, O.C. II*, p. 1258.

[1870] « *Poét.* ou *littér.* **A. −1.** Union, mariage. **2.** *Au fig.* Association, communion. **B.** − *ANTIQ.* Chant nuptial accompagnant la fiancée à la demeure de son époux ; *p. méton.* fête accompagnant le mariage », *TLF*. Selon Jacques Derrida, « 'hymen' (mot, le seul, qui rappelle qu'il s'agit d'un « spasme suprême ») signe d'abord la fusion, la consommation du mariage, l'identification des deux, la confusion entre les deux. […] La non-présence, vide ouvert du désir, et la présence, plénitude de la jouissance, reviennent au même », Jacques Derrida, *La Dissémination, op.cit.*, p. 258.

[1871] « Written in water », *Liberté grande, O.C. I*, p. 276-277.

> au lecteur de comprendre autre chose qu'elle-même, et sa vertigineuse et poétique réflexivité ; une fois ôté ce voile, l'initié trop fervent connaît son erreur et sa démesure. L'écriture ne cachait rien, elle occultait et désoccultait seulement le propre désir du lecteur[1872] ».

Lire comme écrire, c'est ensemencer le texte de part et d'autre de l'hymen : « désirer, déchirer, cela rime. Qui aime d'amour songe à l'un — et fait l'autre[1873] ».

Plaisir de l'*hymen* aussi, la métaphore instaurant un mouvement entre rapprochement du même et de l'autre et béance irréductible : le texte gracquien est donc à la fois *limen* au sens où il touche à la frontière aux bords, ET *hymen*, il fait aussi et frontière et espace de fusion. Sa nature est donc insaisissable et toujours ambivalente : il est texte-peau, tissage[1874], espace de suture mais tissu[1875] vivant, innervé d'énergie et de mouvement, sans pétrification des oppositions : il est donc cet espace d'indécidable.

Ecrire pour Gracq, c'est inventer une position auctoriale singulière et assigner à la littérature une fonction essentielle de suture : père/mère, réel/symbolique, auteur /lecteur en cernant la béance du désir. Le texte gracquien est hymen, « sorte de tissu[1876] », « sur lequel s'écrivent tant de métaphores du corps[1877] ». Ecran, paroi, voile, il est ce qui est tendu comme *limen* entre dedans et dehors de la femme, entre masculin et féminin, entre désir et accomplissement du désir, entre lecture et écriture, peau à la fois limite et surface d'échange.

Le texte gracquien est donc le lieu de tous les possibles : l'antre évidé de sexe et dont pourtant les parois répercutent la dissémination, nulle part et partout ; lieu d'échange, place du rendez-vous entre auteur et lecteur, objet de séduction perverti par un jeu continuel d'attraction et de répulsion, de don et de dérobade autour du sens, miroir dans lequel chacun est renvoyé à

[1872] Isabelle Husson-Casta, « Ecriture et connaissance. Signes du féminin dans *Un beau Ténébreux* », *Julien Gracq 1* « une écriture en abyme », *art.cit.*, p. 49.

[1873] *Penthésilée, O.C. I*, p. 1117.

[1874] « L'hymen est donc une sorte de tissu. Il faudrait en entretisser les fils avec toutes les gazes, voiles, toiles, étoffes moires, ailes, plumes, avec les rideaux et éventails […] », Jacques Derrida, *La Dissémination, op.cit.*, p. 263.

[1875] La métaphore du tissu est employée au moins à deux reprises par Julien Gracq : il compare le texte littéraire à « la mise bout à bout et le tricotage intime dans un tissu continu et bien lié — telles des couvertures faites de bouts de laines multicolores— », *En lisant en écrivant, O.C. II* ; p. 664 ; il commente le texte proustien en évoquant « son merveilleux travail au crochet, où chaque maille se lie souplement, 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 », *ibid.*, p. 735.

[1876] On a vu plus haut l'origine paternelle de ce glissement métaphorique du tissu au texte.

[1877] « A tort ou à raison, on renvoie souvent l'étymologie de « hymen » à un radical *υ* qu'on retrouverait dans le latin *suo, suere* (coudre) et dans *uphos* (tissu). *Hymen* serait un petit lien (*syuman*) (*syuntah*, cousu, *siula*, aiguille ; *schuh*, coudre ; *suo*). […] Les deux mots [hymne et hymen] auraient un rapport avec *uphainô* (tisser, ourdir – la toile de l'araignée -, machiner), avec *uphos* (tissu, toile d'araignée, filet, texte d'une ouvrage, Longin), et avec *humnos* (trame, puis trame d'un chant, par extension chant nuptial ou chant de deuil », Jacques Derrida, *La Dissémination, op.cit.*, p. 263.

soi, tant la rencontre de l'autre s'y révèle comme Chose impossible. Car c'est à cette « cochonnerie » que revient le texte, jusqu'à l'aporie du rapport à l'autre. Il est *passe* dans l'impasse, passage vers l'autre, de part et d'autre. Entre le lecteur et l'auteur ; entre l'auteur et les pères en littérature. Interface qui tient aussi lieu de frontière, le texte fait exister le rapport sexuel en tant qu'impossible, en tant que rencontre du même et de l'autre, de la différence au risque de l'indifférenciation.

Le texte est ce qui, entre les blancs, se faufile, fait suture : blancs de l'*époché*, blancs d'entre les signes ou d'entre les fragments. Le texte est ce qui, entre le même et l'autre, soi et l'autre, masculin et féminin, fait le rapport. Point de touche, il est issu de la lignée paternelle et écrit le maternel ; il est tissu, tissage mais insaisissable, car comme animé, rendu vivant car innervé d'un réseau qui fait de lui l'espace du flux et du reflux, de la diastole et de la systole dans un mouvement sans rechargé puis déchargé, en « enceinte fermée ».

Faire entrer l'autre dans le texte, faire hanter le texte par l'Autre, jusqu'à l'autosatisfaction[1878] de l'un et de l'autre.

[1878] « L'auteur tend à une autosatisfaction », *En Lisant en écrivant, O.C.II*, p. 667.

Conclusion

Un centre insaisissable : béance et cerne de l'érotisme

> Voici l'idée que je me fais, à la limite, d'un roman porté à son ultime degré d'excellence : la marge de blanc qui cerne chaque page imprimée devrait y jouer le même rôle qu'un mur circulaire qui renverrait et répercuterait à mesure tout le contenu de l'ouvrage réanimé par lui l'écho indéfiniment prolongé de chaque ligne à mesure qu'elle est lue[1879].

L'érotisme a été tout au long de cette étude ce cœur de page répercuté partout dans l'œuvre, dans l'insaisissable miroitement de son écho prolongé, qui a créé le trouble suffisant pour mettre en route, — et peut-être sur la voie —, pour jeter sur les chemins gracquiens, la lectrice que je suis. Comme sur le damier du jeu d'échec cher à Gracq, le cœur enténébré de l'écriture érotique, cerné de la marge blanche et irrégulièrement déchiquetée par le coupe-papier, a suffisamment *laissé à désirer* pour mettre en œuvre la machine désirante de la lecture. Et inversement, le blanc, le creux laissé par la scène sexuelle au milieu de la page, cerné par l'écriture noire et serrée du texte qui a fait sinon suture, du moins rature tout autour, n'a pas manqué de charger de mystère et d'énigme « l'enceinte fermée[1880] » de la fiction gracquienne.

Car c'est bien, dans l'enceinte fermée du style et de l'œuvre et dans la confrontation à l'impasse, qu'il a fallu envisager le tour de passe-passe, l'escamotage de l'écriture sexuelle et ses différentes modalités de déplacement. Et ce mouvement a substitué, comme un révélateur, à la statique aporétique du motif sexuel, la dynamique d'une érotique de l'œil. Dévoiement qui mène au dévoixment, c'est-à-dire à un coup d'œil — et d'oreille — à ce qui est la voie de l'Autre : pour la voix de l'auteur, plus particulièrement, le texte, comme interface, comme tissage médian et moiré. Car

> … le préfixe auto est le mot-clé, toujours, dès qu'on cherche à serrer de plus près la « magie » romanesque : auto-régulation, auto-fécondation, auto-réanimation. Il faut qu'à tout instant l'énergie émise par chaque particule soit réverbérée sur toute la masse[1881].

Ainsi, la fiction écrit et n'écrit pas la scène sexuelle, imaginant un entre-deux, qui serait un moyen à la fois de circonscrire l'espace sexuel et de le montrer en l'isolant comme un cerne. Le sexe constitue une tentative physique de fusion entre soi et l'autre, de retour à l'unité,

---

[1879] *Lettrines 2, O.C. II*, p. 328-329.
[1880] « Tout livre digne de ce nom, s'il fonctionne réellement, fonctionne en enceinte fermée, et sa vertu éminente est de récupérer et de se réincorporer — modifiées — toutes les énergies qu'il libère, de recevoir en retour, réfléchies, toutes les ondes qu'il émet. […] Espace clos du livre : restreint, c'est la clé de sa faiblesse. Mais aussi étanche : c'est le secret de son efficacité » *Lettrines 2, O.C. II*, p. 329.
[1881] *Ibid.*

d'indétermination entre féminin et masculin, autrement dit une tentative de l'ordre de l'impossible parce que le sexe fait se rencontrer les contraires, *co-ire* et non coïncider. L'œuvre gracquienne est en ce sens très traditionnelle, dans la mesure où elle se présente comme une œuvre masculine : le narrateur, lorsqu'il est intradiégétique, est masculin (Gérard dans *Un beau Ténébreux*, le narrateur de « La Route », dont on déduit la virilité de l'affirmation de son appartenance à cette « moraine » d'hommes qui restent encore sur le chemin, le narrateur du « Roi Cophetua ») et tire la preuve de sa virilité essentiellement de son rapport distancié au féminin et aimanté par les femmes ou encore de son rapport à la guerre. Dans les fictions avec narrateur extradiégétique et anonyme, le personnage principal auquel le lecteur est invité à s'identifier ou qu'il suit nécessairement par l'accès qui lui est ouvert à sa psyché est masculin : Albert, Aldo, Grange, Simon. La femme incarne l'Autre et l'altérité, et magnétise autour d'elle en constellation toutes sortes de motifs féminins, souvent élémentaires et naturels. La sexualité, pour ce qu'elle est présente, reprend des *topoï* littéraires, si obsessionnels qu'ils en sont presque réifiés. Le sexe ne se raconte donc pas, mais se montre ; ne se dit pas, mais se voit : d'où l'importance du regard dans l'érotique gracquienne, qui conditionne le rapport de soi à l'autre, mais surtout du lecteur au texte. S'il se voit, c'est d'abord et paradoxalement parce que justement on ne le voit pas au premier coup d'œil, et on n'en mesure pas d'emblée l'importance.

Ce manque, cette béance instaurés par l'érotisme, sont triples : souvent le sexe est ce à quoi on aspire en tant que lecteur, une sorte d'attendu, compte tenu des signes instaurés dans la fiction, qui semble nous être dénié. Cette frustration participe de l'ouverture du texte, de son appel d'air, de son magnétisme que la critique gracquienne a largement étudié comme écriture du Désir. Le manque est aussi ce qui en partie ou secondairement met en marche le personnage, l'é-meut ou, s'il n'est pas la cause principale et consciente de son action, au moins l'accompagne : on a vu que souvent la rencontre de la femme ouvrait à une quête plus haute, plus mystique et souvent mortifère : la séduction d'Heide puis son viol sont l'en-jeu d'une nouvelle quête du Graal ; Vanessa est l'initiatrice d'Aldo, un guide vers le chemin transgressif qui le mène à une altérité plus haute, celle du Farghestan ; Mona, petit caillou de Grange sur le chemin de la guerre et de la mort … La béance est enfin dans le texte le vide, l'écart qui fonde la possibilité même de l'analogie et qui permet à la sexualité de se dire *autrement*, de se profiler, de trouver sa place dans une sorte d'ailleurs, domaine des marges[1882] : la poétique — syntaxe, description, analogie …. Dire et ne pas dire le sexe rejoint le mouvement général de l'univers gracquien, très dynamique. Le sexe se fait paysage, sorte de palimpseste cosmique, entre soi et Autre. L'espace devient ce vide, cet écart, qui interroge et met en crise le langage et son rapport

[1882] L'expression fait référence au titre d'une des œuvres d'Elisabeth Cardonne-Arlyck, *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq.*

à l'indicible, à la fois par le non-dit, mais surtout par la saturation, la pléthore et surtout la métaphore, instrument premier du déplacement.

Du sexe au texte : déplacement et conversion

En effet, du sexe au texte, il est un déplacement, de l'ordre du glissement, de la tangence qui, si l'on reste dans le registre érotique, ne manque pas de rappeler l'effleurage, la caresse, mais aussi la saccade, le va-et-vient, jusqu'au surgissement jubilatoire et orgasmique du plaisir textuel et de la jouissance, entre perte et saisie. La transformation du sexuel en textuel s'opère dans un glissement qui n'est pas seulement sémantique, mais qui est aussi affaire de regard, entre loucherie et anamorphose. Car c'est bien le regard et le désir du lecteur qui fait exister l'érotisme dans le texte, répondant ainsi à celui de l'auteur : le texte, même troué, tisse du lien de part et d'autre du désir, faisant exister en palimpseste ce qui n'existe pas : le rapport sexuel, tentant de ressaisir ce que le texte évacue, le rapport à l'Autre levé d'angoisse. Le texte gracquien constitue la chambre vide dans laquelle la rencontre entre auteur et lecteur peut se faire et devenir une chambre noire révélatrice et photographique. Encore faut-il accepter d'entrer dans le jeu de séduction proposé par Gracq, de perte et de dessaisie, de plaisir et de jouissance, qui fait évoluer à la fois la posture d'auteur et celle du lecteur.

La pente gracquienne de l'écriture incline le regard du lecteur et le met sur la voie d'une sorte de conversion, dont l'érotographie serait le signe le plus évident. Conversion d'une écriture masculine en butte à l'Autre, et repérable dans tous les manifestations du désir, à la fois thématiques et scripturales. Conversion qui s'opère en mouvement et plus précisément dans le mouvement de la route et du regard en arrière, dont se font écho les dernières fictions : le regard et la voix du narrateur de « La Route » et des *Terres du couchant* sont rétrospectifs ; dans « La Presqu'île », Simon revient sur ses pas et sur la conversion de son désir (d'une absente pour une presqu'île présente), jusqu'au « Roi Cophetua », d'où le personnage part sans *se retourner*. Le regard porté sur le texte a suivi les déformations, les illusions d'optique impliquées par l'érotisme gracquien : d'une lecture mimétique, l'infléchissement du regard a déplacé la problématique sur l'examen de la poétique et enfin à la question herméneutique et métalittéraire. D'un supposé « centre » qui serait l'écriture d'une sexualité en creux, d'une négativité érotique, la réflexion s'est courbée vers un centre moins évident mais plus crucial, la poétique, adoptant un regard torve et nous a ramené au rapport entre lecteur et auteur.

Une érotique du texte

Cette poétique spécifique instaure entre lecteur et auteur un rapport sexualisé, érotisé, le désir herméneutique du lecteur répondant à la provocation séductrice de l'exhibition des

signes de la part de l'auteur. Le texte devient leur lieu de rendez-vous, dans tous les sens du terme ; lieu de rencontre, point de touche. Entrer dans le texte, par la lecture ou par l'écriture, c'est accepter d'être en partie dépossédé de la signifiance[1883]. Lieu essentiel de vide autour duquel l'écriture vient faire littoral, lieu propice à la jouissance et à la jubilation intellectuelle, le texte gracquien accomplit ce qui est pourtant donné pour impossible, la rencontre avec l'autre, dans la matérialité du texte même, tissu de voix, pacification du rapport au féminin et à la figure du Père. Lieu enfin qui interroge le rapport à soi et à l'autre, y compris dans ses dimensions sexuelle et textuelle, le met en jeu : espace abstrait, qui se substitue au sexe, et ce faisant, le devient.

Une lecture spiralée, solution à l'aporie initiale

> Les seuls moments de sa vie qui lui avaient paru valoir la peine de les vivre avaient ressemblé à cette vrille qui s'enfonçait toujours plus bas à travers les arbres[1884].

Cette lecture a donc pris la forme d'un déplacement en spirale, en vrille, selon une courbe en trois dimensions qui commence en un point central puis s'en éloigne de plus en plus en même temps qu'elle tourne autour. Cette forme si particulière de notre itinéraire nous a amené à revenir plusieurs fois sur nos pas, mais toujours à distance de notre premier passage, abordant comme autant de strates question du regard, place du décor et frontière dedans/dehors, représentation du corps, rapport au même et à l'autre, vide, miroitement, aporie.

Ainsi, l'ambivalence, le profil perdu, a traversé les trois étapes de notre parcours. L'érotisme qui exhibe le manque, sa propre réification et une espèce de travestissement de la pulsion de mort, s'avère, comme dans le ruban de Moebius, le *recto* d'un *verso* érotique. L'érotisme anamorphose la pulsion de mort à l'œuvre, illustrant l'impossible de la rencontre, angoissante. Ce manque exhibé et théâtralisé déplace la question de la sexualité à un autre niveau du texte, un niveau plus profond ; il n'est plus question de mimétique mais de poétique. Le déplacement est une sorte de dissémination de la sexualité dans l'œuvre en la fécondant. Autrement dit, moins il y écriture de la sexualité, plus il y a sexuation de l'écriture. La textualité, par un usage torve de la métaphore et des mots, instaure le trouble au cœur du texte jusqu'à une forme de jouissance et de jubilation. Cette écriture autre instaure le voyeurisme et le regard comme une érotique. L'érotique est donc un autoérotisme, au sens où l'auteur fait l'expérience du plaisir du texte et d'une jouissance scripturale ; en ce sens, le texte constitue un entre-deux, un espace de réflexion. A l'autoérotisme de l'auteur, fait face celui du lecteur, plaisir

[1883] Patrick Marot rappelle que l'œuvre est « le lieu même où la littérature exerce et interroge à la fois sa séduction et son aptitude à signifier », « Avant propos », *Julien Gracq 1, op. cit.*, p. 7.
[1884] « La Presqu'île », p. 143.

essentiellement herméneutique. L'image du cerne rend compte à la fois de l'évidement thématique de l'érotisme, de sa circularité ; elle constitue une tentative pour proposer un modèle autre de sublimité. Pas de sublime véritablement gracquien, en tout cas au sens hégélien, pas de fusion ni de résolution des contraires hormis dans la mort ; on s'en approche, on touche même mais on ne fusionne pas. Le cerne est peut-être tout simplement l'autre nom de l'enceinte fermée, mais avec en surcroît, l'idée du deuil, du manque, de la mort.

De même, le vide, l'espace blanc laissé au cœur de la scène sexuelle, traité comme première approche érotique a trouvé un relais dans le second mouvement de notre lecture, qui a essayé de cerner la tension, l'indécidable du texte gracquien, ce qui constitue véritablement l'érotique, l'entre/antre de la métaphore, moteur du *metaphorikon* — déplacement comme transport — dans son indécidabilité. La dernière partie propose d'identifier de nommer cette textualité faite d'entre/antre, de négativité : l'image de limen/*l'hymen* reprend celle du cerne comme bord, bordure, frontière, alors que celle de l'hymen illustre aussi l'idée de tension, d'interface à l'antre de l'autre féminin. Le texte gracquien est alors considéré comme membrane, texte-peau pour toucher l'autre et être touché sans angoisse.

Enfin, l'aporie s'est présentée à trois niveaux : s'engager dans la voie étroite et au bord de l'amuïssement qu'est l'érotisme conduit à s'enfoncer dans l'impasse du sexe comme impossible. Accepter d'être séduit par le texte, c'est-à-dire de suivre la digression qu'il impose comme déplacement, c'est aussi de heurter, se confronter à l'irréductible béance de la métaphore, l'impossible bord à bord entre même et autre, qui renvoie, en dernière instance, à la nature même de la littérarité et du texte, sorte d'écran, de miroir tendu entre soi et l'autre, de suture entre soi -auteur, réel et symbolique. Ainsi Julien Gracq promène-t-il son fil scriptural au bord du gouffre, le faufile-t-il, et ce, dans toutes les strates du texte. Comme l'écriture du sexuel n'est pas gracquienne, Gracq opère la sexuation de l'écriture. A quoi le désir du lecteur répond-il, si ce n'est à celui de l'auteur ? D'un désir à l'autre, le texte joue à les faire miroiter et se rencontrer, dans une conjonction que Roland Barthes illustre d'une image sadienne :

> Le plaisir du texte est semblable à cet instant intenable, impossible, purement romanesque, que le libertin goûte au terme d'une machination hardie, faisant couper la corde qui le pend, au moment où il jouit[1885].

L'érotisme confronté à la béance du texte et à son miroitement renvoie donc surtout à soi : lire Gracq, c'est expérimenter une œuvre séductrice, égarante, un chemin qui ramène à soi, mais pas tout à fait, à un point qui n'est pas tout à fait son point de départ, parce qu'il a permis le détour par l'Autre. Si l'érotisme s'est déplacé, la spirale nous a ramenés à notre point de

[1885] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 13-14.

départ, mais juste à côté. Cet à-côté est crucial, car il matérialise la place du Désir. Il nous a permis de faire le tour du Rien, de la béance autour de laquelle toute l'œuvre est structurée, car finalement, c'est de ce « rien » là dont nous n'avons cessé de parler et qui n'a cessé de s'anamorphoser sous nos yeux, ne se laissant que difficilement approcher, seulement en « profil perdu ». Rien de « l'objet petit a » insaisissable objet à jamais perdu du désir. Ainsi la spirale du lecteur fait-elle face à la visse/au vice du texte qui l'aspire toujours profondément dans une profondeur illusoire. De part et d'autre de son espace, on ne trouve jamais rien dans le texte, sinon soi, et ce n'est pas le moins vertigineux.

Bibliographie

I. Bibliographie primaire

1. Corpus principal : œuvres de Julien Gracq

L'œuvre de Julien Gracq est publiée aux éditions José Corti.

Au Château d'Argol, 1938.
Un beau Ténébreux, 1945.
Le Rivage des Syrtes, 1951.
Penthésilée (traduction de l'œuvre de Kleist), 1954.
Un Balcon en forêt, 1958.
La Presqu'île, 1970.
Les Eaux étroites, 1976.
Les Terres du couchant, 2014.

2. Œuvres citées à titre de référence

JULIEN GRACQ, *Œuvres complètes*, *I*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, 1989, collection « Bibliothèque de la Pléiade » LXXXIV-1447 p.

JULIEN GRACQ, *Œuvres complètes*, *II*, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, 1989, « Bibliothèque de la Pléiade », XVIII-1756 p.

Volume I
Liberté grande
André Breton. Quelques aspects de l'écrivain, 1948.
Le Roi pêcheur, 1948.
La Littérature à l'estomac, 1950 (repris dans *Préférences).*
Préférences, 1961 (édition augmentée en 1969).
Eclosion de la pierre
Un Cauchemar
Le surréalisme et la littérature contemporaine
Prose pour L'Etrangère
Enquête sur la diction poétique
Entretien sur « Penthésilée » de H. von Kleist

Volume II

Lettrines, 1967.
Lettrines II, 1974.
En lisant en écrivant, 1981.
La Forme d'une ville, 1985.
Autour des sept collines, 1988.
Carnets du grand chemin, 1992.
Entretiens, 2002.
Manuscrits de guerre, 2011.

Préfaces
Témoignages

Les références aux œuvres de fiction sont données dans l'édition Corti.
Pour les autres œuvres, nous nous référons aux *Œuvres complètes*.

II. Bibliographie secondaire

1. Usuels et ouvrages de référence

a. Dictionnaires

Dictionnaire de l'Académie française, 9ème édition, disponible en ligne, url : http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/

Dictionnaire des œuvres érotiques, Pascal PIA, collection « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 2001, réed., Paris, Mercure de France, 1971, 520 p.

Dictionnaire érotique, Sémiologie de la sexualité Pierre GUIRAUD, Paris, Payot, 2006, 652 p.

Dictionnaire grec-français, Anatole BAILLY, Paris, Hachette, 2000, 2230 p.

Dictionnaire de la psychanalyse, Roland CHEMAMA, Bernard VANDERMERSCH, Paris, Larousse in extenso, 2009, 603 p.

Dictionnaire de rhétorique, Georges MOLINIÉ, Paris, Le livre de Poche, 1992, 350 p.

Histoire de la France littéraire. Tome 3, Modernités: XIXe-XXe siècle, volume dirigé par Patrick BERTHIER et Michel JARRETY, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige. Dicos poche, 2006, 880 p.

Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaires), Bernard DUPRIEZ, Paris, Christian BOURGEOIS éditeur, 1018, 1984, 541 p.

La Littérature érotique, Jean-Jacques PAUVERT, Paris, Flammarion, collection « Dominos », 2000, 128 p.

Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français, Félix GAFFIOT, Paris, France, Hachette, 2000, 1766 p.

Le Grand Robert de la langue française : deuxième édition du dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de PAUL Robert, REY Alain (éd.), Paris, France, Dictionnaires Le Robert, 2001, 2230 p.

Les Fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques, Laetitia JODEAU-BELLE et Laurent OTTAVI (éds.), Presses universitaires de Rennes, collection « Didact psychanalyse », 2010, 401 p.

Le Vocabulaire de Jacques Lacan, Jean-Pierre CLERO, Paris, Ellipses, 2002, 93 p.

Sémiologie de la sexualité, Pierre GUIRAUD, Paris, Payot, collection « Langages et Sociétés », 2006, 247 p.

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960), Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1980, 1364 p.

Vocabulaire de la psychanalyse, Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige. Dicos poche, 2009, 523 p.

b. Grammaire et linguistique

ADAM Jean-Michel & REVAZ Françoise**,** *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, collection « Memo » n°22, 1996, 91 p.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1987, 488 p.

BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne C., HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, collection « Points » n°70, 1977, 180 p.

DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1977, 247 p.

EMPSON G. William, *Seven Types of Ambiguity*, Edinburgh, New Directions, 1st ed. 1930, 3rd ed. 1968, p. 211.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009, 505 p.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, collection « Points » n°74, 1966, 265 p.

— *Figures II*, Paris, Seuil, collection « Points » n°106, 1969, p. 49-69.

— *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 281 p.

— *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, collection « Points », 1982, 573 p.

KRISTEVA Julia, *Sémèiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, collection « Points » n°96, 1969, réed., 1978, 318 p.

LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1978, 428 p.

MAZALEYRAT Jean, *Eléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1990, 232 p.

RICŒUR Paul, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II,* Paris, Seuil, 1986, 405 p.

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, collection « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1971, 364 p (voir pp. 174-5 sur le cliché chez JULIEN GRACQ).

— *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 284 p.

RIGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Quadrige/puf, XLIII-1107 p.

VALETTE Bernard, *Esthétique du roman moderne*. *Le Roman en France : XIXe –XXe siècles*, Paris, Nathan Université Information formation, 1985, 167 p.

ADAM Tracy, « Julien Gracq and the Tria Fata » et « A bibliography of Critical Works on Julien Gracq », *Romanic Review*, 95 (1-2), janvier-mars 2004, p. 183-200 et p. 239-245.

AMOSSY Ruth, *Parcours symboliques chez Julien Gracq : Le Rivage des Syrtes*, Paris, Cdu-Sedes, 1982, 310 p.

— *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un beau Ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, A la Baconnière, collection « Langages », 1980, 198 p.

ALLAIRE Suzanne, « Un Balcon en forêt. Les pouvoirs de l'écriture : 'liberté grande' », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 25-42.

ANZIEU Didier, « Julien Gracq : les figures de la position dépressive et le procès de la symbolisation », *Etudes philosophiques n°3*, Marseille, 1971, p. 291-303.

ARMSTRONG Marie-Sophie, « Le Roi Cophetua : les adieux de Julien Gracq à l'écriture fictionnelle », *Australian Journal of French Studies*, 32 (1), janvier-avril 1995, p. 77-92.

AVIGNON Véronique, « 'La main de l'escamoteur' : Le Dynamisme des signes dans *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq », *Littératures* 32 (printemps 1995), p. 137-152.

BARONI Raphaël, « Presque une île », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 157-177.

BAZIN Laurent, « Entre l'embellie et l'embolie — Julien Gracq, une poétique de l'emblème », *Julien Gracq 1, « Une écriture en abyme »*, Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 95-124.

BELLEMIN-NOEL Jean**,** *Une Balade en galère avec Julien Gracq*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, collection « Cribles », 1995, 126 p.

— *Plaisirs de vampires : Gautier, Gracq, Giono*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 119-149.

BERTHIER Philippe, *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la littérature*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 260 p.

— « Faire l'amour, faire la guerre », *« Un Balcon en forêt » et « La Presqu'île » de Julien Gracq*, études réunies par Dominique Viart, *Roman 20-50*, n°16, Lille, 1993, p 17-34.

— « Retour vers le futur ou le routard élémentaire — 'La Route' », *Julien Gracq 5, « Les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île »*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p. 161-169.

BLANCHOT Maurice, « Grève désolée, obscur malaise », *Qui vive ? Autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989, p. 33-38.

BOIE Bernhild, *Introduction, chronologie, notices et notes* de l'édition du premier volume des œuvres complètes de Julien Gracq, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la La Pléiade », 1989.

— *Introduction, chronologie, notices et notes* de l'édition du second volume des œuvres complètes de Julien Gracq, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1995.

— (éd.), JULIEN GRACQ, revue EUROPE, n° 1007/Mars 2013, 91e année, 379 p.

— *Postface aux Terres du couchant*, Paris, Corti, 2014, p. 247-258.

BORGAL Clément, *Julien Gracq : l'écrivain et les sortilèges*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 235 p.

BOYER Alain-Michel, *Julien Gracq. Paysages et mémoire. Des eaux étroites à Un Balcon en forêt*, Nantes, édition CECILE DEFAUT, 2007, 373 p.

BRIDEL Yves, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'âge d'homme, collection « Lettera », 1981, 141 p.

— « Le regard dans Le Rivage des Syrtes », *Julien Gracq Actes du colloque international d'Angers 21-24 mai 1981*, Presses de l'université d'Angers, 1981, p. 356-363.

BRIENT Pierrick, « L'Ecriture autour d'un vide : le littoral gracquien », *La Clinique lacanienne* 2011/1 (n°19), p. 135-145.

BROWN Llewzllyn, « L'objet de l'écriture dans Un Balcon en forêt et La Presqu'île », *Julien Gracq 7*, « *La mémoire et le présent. Actualité de Julien Gracq* », Caen, Lettres modernes Minard, 2010, p. 145-158.

CABOT Jérôme, « La Désertion par les mots — l'impossible référence et la réception parodique du vocabulaire de la guerre dans Un Balcon en forêt », *Julien Gracq 5*, *« Les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île »*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p. 81-96.

CAMPION Pierre, « La 'scène primitive' dans la vie d'un écrivain : Gracq, *La forme d'une ville* », *Littératures*, 28, printemps 1993, p. 139-154.

CANOVAS Frédéric, « Les Rêves d'*Un Beau ténébreux* ; ou le Théâtre des songes », *Australian Journal of French Studies*, 32 (2), mai-août 1995, p. 237-259.

CARDONNE-ARLYCK Elisabeth, « Presque : relations de la métaphore et du récit dans La Presqu'île », *Julien Gracq, visages d'une œuvre, Actes du colloque international d'Angers,* 21-22 mai 1981, p. 184-192.

— *Désir, figure, fiction. Le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Paris, Minard, collection « Archives des lettres modernes » n°199, 1982, 95 p.

—*La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984, 259 p.

— « Lectrice de Gracq », *Julien Gracq 2 : « Un écrivain moderne »*, Rencontres de Cerisy, 24-29 août 1991, M. MURAT (textes réunis par), Paris, La Revue des Lettres modernes, 1994, p. 45-62.

CASTA Isabelle-Rachel, « Julien Gracq à la guerre ! (dans Un Balcon en forêt et La Presqu'île) », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 117-128.

CERF Juliette, « Reflets d'André Breton. Dans l'œil de Julien Gracq », *Julien Gracq 4, op.cit.*, p. 153-173.

CESBRON Georges (textes réunis par)**,** *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers,* 21-24 mai 1981, Presses de l'université d'Angers, 1981, 605 p.

— *14 lectures croisées de « Prose pour l'Etrangère » de Julien Gracq,* Centre de recherches en littérature de l'Anjou et des bocages de l'Ouest, Presses universitaires d'Angers, collection "Recherches sur l'imaginaire », 1991, 165 p.

CHOCHEYRAS Jacques, « Julien Gracq et 'Le Roi Cophetua' », *Recherches et Travaux* n°52, 1997, p. 231-237.

— « Le symbole de l'île heureuse dans un Balcon en forêt », Impressions d'îles, Françoise Létoublon éd., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 131-139.

COLLOT Michel, « Les guetteurs de l'horizon », *Julien Gracq 2, « Un écrivain moderne », Rencontres de Cerisy,* 24-29 août 1991, Paris, La Revue des Lettres modernes, 1994, p. 109-126.

COMPAGNON Antoine, « Julien Gracq entre André Breton et Jules Monnerot », *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005, p. 372- 403.

— « Gracq est-il un moderne ? », *Julien Gracq 2, « Un écrivain moderne », Rencontres de Cerisy,* 24-29 août 1991, Paris, La Revue des Lettres modernes, 1994, p. 11-29.

DAMAMME-GILBERT Béatrice, *La Forme d'une ville de Julien Gracq. Lecture d'un lieu dialogique,* Paris-Caen, Lettres modernes Minard, collection « archives des lettres modernes » n°272, 1998, 93 p.

— « Plaisir, circulation et appropriation de Gracq lecteur au lecteur de Gracq », *Julien Gracq 4, « Références et présences littéraires »,* Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2004, p. 93-128.

— « L'*entre-deux* dans *Un Balcon en forêt* », *Julien Gracq 5, « Les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île », Caen, Lettres Modernes Minard, 2007,* p. 97-114.

DE BIASI Pierre-Marc, (propos recueillis par), *Julien Gracq, le dernier des classiques, Magazine littéraire,* n°465, juin 2007, 98 p.

DE DECKER Jacques (textes réunis par) *Marginales,* Bruxelles, n° spécial « Julien Gracq », 25è année, n°134, octobre 1970.

— « Désirer déchirer : Kleist selon Gracq », *Julien Gracq,* « Cahier de l'Herne », 20, Paris, éditions de L'Herne, 1972, p. 169.

DEFAYE Christelle, « L'étrange-l'inquiétante route » gracquienne : une (im)possible voie(x), *Modernités 35, Apories, paradoxes et autocontradictions. La littérature et l'impossible*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, Presses universitaires de Bordeaux, 2013, p. 213-231.

— « Julien Gracq ou la jubilation du paysage », *Modernités 39, Littérature et jubilation*, textes réunis et présentés par Éric Benoit, presses universitaires de Bordeaux, 2015, p. 333-345.

— « La Presqu'île de Julien Gracq : une érotique de(s) corp(s). Pourquoi le monde se prêterait-il au désir ? », *Revue Frontenac n°23, (Dé)placements : le corps et l'espace*, Queen's university, 2015, p 15-24.

DENIS Ariel, « L'éternelle imminence, *Cahiers de L'Herne*, n°20, 1972, Paris, réed. Livre de poche, collection « Biblio essais », 1987, p. 191-203.

DE TONNAC Jean-Philippe (édition préparée par*), Qui vive ? Autour de Julien Gracq,* Paris, José Corti, 1989, 316 p.

DOBBS Annie-Claude, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972, 216 p.

DUPONT Jacques, « Bonnes lectures et mauvais lieux », *Julien Gracq 2, « Un écrivain moderne »*, Rencontres de Cerisy, 24-29 août 1991, Paris, La Revue des Lettres modernes, 1994, p. 63-67.

DUGAST-PORTES Francine, « Autour de 'La Route'. Quelques pas dans la noosphère », *Lectures de Julien Gracq, Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 131-143.

ERNST Gilbert, « Fines transcendam, ou la mort dans les romans de M. Julien Gracq », *Julien Gracq, visages d'une œuvre, Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981*, textes réunis par Georges Cesbron, Presses universitaires d'Angers, 1981, p. 311-324.

FABRE-LUCE Anne, « Gravitations négatives du texte », *Critique* n°311, 1973, p. 385-386.

— « La description chez Julien Gracq : une dialectique des effets textuels », *Julien Gracq, Actes du colloque international d'Angers,* 21-22 mai 1981, textes réunis par Georges Cesbron, Presses de l'université d'Angers, 1981, p. 409-419.

— « Julien Gracq et le surréalisme : une dynamique du deuil », *Revue des Sciences humaines*, n°184, 1981, p. 145-149.

FRENKEL Lise, « Le vivant et le figé : dialectique d'Eros et de Thanatos dans *Un Balcon en forêt* (roman de Julien Gracq, film de Machel Mitrani*), Roman 20-50*, n°16, Lille, 1993, p. 129-130.

FRAISSE Luc, « L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°4, 2008, p. 889-912.

FRANCIS Marie, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Nizet, 1989, 309 p.

FUSCO Fabio, « Le balcon, une théorie du lyrisme dans Un balcon en forêt ? », disponible en ligne sur www.maulpoix.net/GracqFusco.html

GARCIA Mar, « La Dimension scripturale de Julien Gracq : de la saturation figurale à l'indicible », *Les Chemins du texte, I : Literatura, II : linguistica, traduccion y didactica,*

historia,garcia-Sabell Tormo, Teresa et *al*., Santiago de compostela : Universidad de santiago de Compostela, 1998, p. 209-218.

— « L'Autre comme rebut : l'Imaginaire gracquien du déchet », *Compar(a)ison : International Journal of Comparative Literature*, 1-2, 2000, p. 193-202.

— « Dispositifs fictionnels dans l'œuvre fragmentaire de Julien Gracq : canon réaliste et effet de fiction », article en ligne sur le site de fabula.org, URL :
http://www.fabula.org/effet/interventions/4.php.

GERME Etienne, « Le scenic railway de Monsieur Julien Gracq », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 107-116.

GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, « Sur *Un Balcon en forêt* et *La Presqu'île* de Julien Gracq », Documentation bibliographique*, L'information littéraire* n°3/2007, 59e année, p. 54-57.

— et BIKIALO Stéphane, *« Un Balcon en forêt » et « la Presqu'île » de Julien Gracq*, Paris, Atlande, Lettres XXème, collection « Clefs concours », 2007, 219 p.

— « Julien Gracq, lecteur et critique », *L'écrivain critique*, Revue des Sciences humaines n°306, avril-juin 2012, p. 83-108.

GROSSMAN Simone, *Julien Gracq et le Surréalisme*, Paris, Corti, 1980, 238 p.

— « Julien Gracq, romancier surréaliste », Julien Gracq. *Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mais 1981, op.cit.*, p. 212-218.

GUICHARD Gérard, « L'approche de certains 'centres' interdits », », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers, op.cit*., p. 325-336.

GUICHARD Sylvie, « le Roi Cophetua » : la lecture comme tentative de fuite, *L'information littéraire* 2007/3, 59e année, p. 11-18.

GUIOMAR Michel, *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*, Paris, José Corti, 1993, 700 p.

— « Images et masques du Désir dans l'œuvre de Julien Gracq », *Cahiers de l'Herne*, n°20, 1972, Paris, réed. Livre de poche, collection « Biblio essais », 1987, p. 391-420.

— « 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 d'Angers, 21-24 mai 1981, op.cit*., p. 52-69.

HADDAD Hubert, « Julien Gracq, l'éveilleur du soir », *Qui vive ? Autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989, p. 85-92.

HETZER Friedrich, *Les Débuts narratifs de Julien Gracq (1938-1945)*, München, Minerva Publikation, 1980, 163 p.

HOY Peter C., *Julien Gracq, essai de bibliographie, 1938-1972*, London, Grant& Cutler Ltd, 1973, 101 p.

— *Julien Gracq, œuvres et critique 1988-1990*, « les carnets bibliographiques de la revue des lettres modernes », Paris, 1992.

HUSSON-CASTA Isabelle, « Ecriture et connaissance. Signes du féminin dans Un Balcon en forêt », *Julien Gracq 1, « Une écriture en abyme »*, Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 49-60.

— « La flore et la faune dans *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq (1958) », *L'Information littéraire* 2007/3, 59e année, p. 18-22.

JOURDE Pierre, « La Description du Tängri dans le Rivage des Syrtes », *L'information littéraire*, 1990 /5,42e année, p. 10-13.

— « Le Portrait de P. Aldobrandi : Sol niger in speculo », *Littératures* n°27, 1992, p. 209-220.

— « Le Punch du pamphlétaire », *« Une littérature de l'attente », Magazine littéraire n° 465, juin 2007*, p. 47-49.

JULIEN Anne-Yvonne, « Jeux de référence croisées dans 'Le Roi Cophetua' », *Julien Gracq 5 : « les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 223-239.

LAPOUGE Gilles, « Le Géographe sentimental », *« Une littérature de l'attente », Magazine littéraire* n° 465, juin 2007, p. 38-41.

LAURICHESSE Jean-Yves, « Le Vagabondage automobile dans 'La Presqu'île' », *Julien Gracq 5, « Un écrivain moderne »*, Rencontres de Cerisy, 24-29 août 1991, Paris, La Revue des Lettres modernes, 1994, p. 171-197.

LAVAL Cédric, « Dangereuse Fiction : l'appel du miroir dans 'Le Roi Cophetua' de Julien Gracq », *Australian Journal of French Studies* 38 (2), mai-août 2001, p. 285-297.

— « L'Inscription des récits de rêve dans les romans de Julien Gracq », *The Romanic Review*, 95 (1-2), janvier -mars 2004, p. 201-217.

LE GUILLOU Philippe, *Fragments d'un visage scriptural,* Paris, La Table ronde, 1991, 148 p.

— *A Argol, il n'y a pas de château*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2014, 105 p.

— « Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne », *Julien Gracq 1, « Une écriture en abyme »*, Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 125-174.

LEUTRAT Jean-Louis (textes réunis par)**,** *Julien Gracq*, Paris, Editions de l'Herne, collection « Cahier de L'Herne » 20, 1972, 404 p.

— *Julien Gracq*, Seuil, collection « Les Contemporains », Paris, 1991, 284 p.

— « La reine du jardin », *Julien Gracq*, Paris, éditions de l'Herne, collection « Cahier de L'Herne » 20, 1972, p 282-297.

— « Traversée d'un livre : les métaphores et leur modulation », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 43-67.

LIGOT Marie-Thérèse, « L'image de la femme dans les textes romanesques de Julien Gracq », *Julien Gracq, visages d'une œuvre. Actes du colloque d'Angers, op.cit.*, p. 337-344.

LILAR Suzanne, « La sieste en Flandre hollandaise », *Qui vive ? Autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989, p. 115-120.

LORENZI Marianne (ouvrage coordonné par), *Julien Gracq, les dernières fictions*, Paris, PUF, 2007, 186 p.

LOUBRY Sidonie, « Poétique de la phrase dans La Route de Julien Gracq », *Littérature* n°20, printemps 1989, Toulouse, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, p. 141-162.

— « Lecture d'une séquence. La Route. Notes sur l'expérience du grand chemin (p. 9-14 de 'La Route'), *Roman 20-50* n°16, décembre 1993, p. 51-60.

MAGDELAINE Jean-Yves, « La genèse ininterrompue. Symbolisme et dynamique connotative dans trois récits de Julien Gracq », *Julien Gracq 1, « Une écriture en abyme »*, Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 61-93.

MAINGUENEAU Dominique, « Le Style au miroir — remarques sur le rituel énonciatif dans *Un beau Ténébreux* », *Julien Gracq 1, « Une écriture en abyme »*, Paris, Lettres modernes Minard, 1991, p. 35-48.

MAROT Patrick, *La Forme du passé. Ecriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris-Caen, collection « Bibliothèque des lettres modernes » n°42, Minard, 1999, 222 p.

— « Une esthétique de la transition dans la description gracquienne », *L'Ordre du descriptif*, Paris, J. Bessière éditeur, PUF, 1988, 252 p.

— (éd.), *Julien Gracq 1 : « Une écriture en abyme »*, Paris, Lettres modernes Minard, 1991, IV-212 p.

— (éd.), *Julien Gracq 2 : « Un écrivain moderne », (éd.)*, Rencontres de Cerisy, 24-29 août 1991, M. Murat (textes réunis par), Paris, La Revue des Lettres modernes, 1994, 224 p.

—(éd.) *Julien Gracq 3 : « Temps, Histoire, souvenir »*, Caen, Lettres Modernes, Minard, 1998, 208 p.

— (éd.) *Julien Gracq 4* : *« Références et présences littéraires »*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2004, 282 p.

—(éd.) *Julien Gracq 5 : « Les dernières fictions : Un Balcon en forêt, La Presqu'île »*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, 258 p.

— (éd.) *Julien Gracq 6 : « Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque - persistance de la fiction »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, 265 p.

— et VIGNES Sylvie (éds.), *Julien Gracq 7*, « *La mémoire et le présent. Actualité de Julien Gracq »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2010, 392 p.

— « Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne », *Julien Gracq 1, « Une écriture en abyme », Paris, Lettres modernes Minard*, 1991, p. 125-174.

— « Adieu à la fiction ? », *Un Balcon en forêt* et « La Presqu'île » *de Julien Gracq*, Dominique VIART (éd.), *Roman 20-50* n°16, Lille, 1993, p. 139-149.

— « 'L'épais terreau de la littérature'. Sur la poétique et l'esthétique des références littéraires dans les fictions romanesques », *Julien Gracq 4, « Références et présences littéraires »*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2004, p. 11-92.

— « '*Fines transcendam'* de la transgression à la frontière dans l'œuvre de Gracq », *Julien Gracq 6, « Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque - persistance de la fiction »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 191-240.

— « Julien Gracq et le surréalisme », *Œuvres & Critiques*, 18 (1-2), 1993, p. 133-143.

— « Mythe et écriture du roman », *Julien Gracq 2, op. cit.*, p. 183-200.

— « Quelques paradoxes du temps gracquien », *Julien Gracq 3, op. cit.*, p. 3-17.

— « Un 'répertoire de femmes fatales' », *Julien Gracq 4, op.cit.*, p. 5-10.

— « 'L'épais terreau de la littérature'. Sur la poétique et l'esthétique des références littéraires dans les fictions romanesques », *Julien Gracq 4, op. cit.*, p. 11-92.

— « Flottements d'état civil », *Julien Gracq 6, op. cit*., p. 5-26.

— « Passé-présent », *Julien Gracq 7*, p. 15-28.

— « Julien Gracq et le bonheur », *Europe* n°1007, mars 2013, p. 107-108.

MAULPOIX Jean-Michel, « Julien Gracq, ou le sentiment de la merveille », article disponible en ligne sur http://www.maulpoix.net/gracq.html

MENOU Hervé, « Ombre et lumière dans Le Roi Cophetua. Une poétique de l'étrangeté ». *Roman 20-50* n°16, décembre 1993, p. 105-119.

MICHEL Jacqueline, « La puissance imageante de l'italique », *Julien Gracq, visages d'une œuvre, Actes du colloque d'Angers, op.cit*., p. 420-430.

MICHON Pierre, propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, « Une littérature de l'attente », *Magazine littéraire* n° 465, juin 2007, p. 34-38.

MONBALLIN Michèle, *Gracq, création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boeck, 1987, 323 p.

— « Argol et Cophetua, trios en miroirs ? », *Roman 20-50*, n°16, décembre 1993, p. 81-104.

— « Relecture des premières pages d'Un Balcon en forêt », Lectures de Julien Gracq. *Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 69-80.

MORIN Anne, « Julien Gracq, le seuil ou la 'perversion' du mythe », *Actes du colloque international d'Angers 21-24 mai 1981, op.cit.*, p. 299-310.

MURAT Michel, *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq. Etude de style.* Vol. 1 : *Le Roman des noms propres*, Paris, José Corti, 1983, XIII-140 p.

— *« Le Rivage des Syrtes » de Julien Gracq. Etude de style.* Vol. 2 : *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983, 282 p.

— *L'Enchanteur réticent : essai sur Julien Gracq*, Paris, Corti, 2004, 358 p.

— *Julien Gracq*, Ministère des affaires étrangères, ADPF, 2006, disponible en ligne http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/gracq/gracqSF.htm

— (éd.), *Julien Gracq 2 : « Un écrivain moderne »*, Rencontres de Cerisy, 24-29 août 1991, P. MAROT (éd.), Paris, La Revue des Lettres modernes 224 p.

— « Voyage en pays de connaissance, ou réflexions sur le cliché dans Argol », *Julien Gracq. Actes du colloque d'Angers 21-24 mai 1981*, *op.cit.*, p. 394-408.

— « La littérature incarnée », *Julien Gracq 2*, *op. cit.*, p. 3-10.

MURPHY Ann L., « Julien Gracq's Les Eaux étroites : The Origin of the Impossible and the Impossibility of Origin ». Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures, 49 (3), automne 1995, p. 217-228.

MURPHY Carol J., « Gracq, lecteur de Poirier », *French Review : Journal of the Association of Teachers of French*, 72 (4), mars 1999, p. 696-708.

— "Territorialités gracquiennes", *Julien Gracq 7*, *op.cit.*, p. 201-210.

NÉE Patrick, "Julien Gracq phénoménologue?", *Julien Gracq 2, un écrivain moderne, op.cit.*, p. 163-182.

NOEL Mireille, *L'Éclipse du récit chez Julien Gracq*, collection « sciences du discours », Paris, Delachaux et Niestlé, 2000, 302 p.

— "Lisières de l'œuvre de Julien Gracq. Du paratexte au texte", *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* 25, n°100, novembre 1994, p. 449-472.

PAJON Guillaume, « Présences et absences dans La presqu'île et Un Balcon en forêt : une dialectique féconde », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 93-105.

PENOT-LACASSAGNE Olivier, « JULIEN GRACQ. L'impossible féminin », *Revue Mélusine* n°23, 2003, p. 165-178.

PERRIN Dominique**,** *De Louis Poirier à Julien Gracq*, Etudes de littérature des XX e et XXIe siècles, dirigées par DIDIER ALEXANDRE, Paris, Editions Classiques Garnier, 2009, 765 p.

— « La poïétique de Julien Gracq. Epistémologie de la création romanesque et « modernité » de l'écrivain », *Julien Gracq 7*, « *La mémoire et le présent. Actualité de Julien Gracq* », Caen, Lettres modernes Minard, 2010, p. 273-285.

PEYRONIE André, *La Pierre de scandale du Château d'Argol de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes, 1972, 61 p.

— *Un Balcon en forêt et les guetteurs de l'apocalypse*, Caen, éd. Lettres Modernes Minard, collection « Archives des Lettres Modernes » 291, 2007, 141 p.

— « JULIEN GRACQ et le roman noir », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1981, op.cit.*, p. 219-243

PLEAU Jean-Christian, « Gracq et les signes : le problème du sens dans Le Rivage des Syrtes », *The French Review : Journal of American Association of Teachers of French* 69, n°3, février 1996, p. 453-463.

RABATE Dominique, « Profil perdu — perte et consentement dans « Le Roi Cophetua » », Julien Gracq 5. Les dernières fictions « Un Balcon en forêt » « La Presqu'île », textes réunis par Patrick Marot, Caen, La Revue des Lettres Modernes, Minard, 2007, p. 241-254.

RENOUARD Maël, *L'œil et l'attente. Sur Julien Gracq*, Chambéry, Ed. Comp'Act, 2003, 108 p.

RICHARD Jean-Pierre, « A tombeau ouvert », *Microlectures*, tome I, Paris, éditions du Seuil, 1979, p. 257-283.

— « Le Roman d'une bulle », *Pages Paysages. Microlectures* tome II, Seuil, collection « Poétique », 1984, p. 203-210.

ROULLAND Isabelle, « Lyrisme de la ville, effets de déréalisation. Etude sur *La forme d'une ville* de Julien Gracq », disponible en ligne sur http://remue.net/cont/gracq02.html

ROUSSEAU Laurence, *Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Lettres modernes Minard, collection « Archives des lettres modernes » 200, 1981, 96 p.

SANTAMARIA Muriel, « Poétique de la phrase dans l*a Route* de Julien Gracq », *Littératures* n°20, printemps 1989, p. 141-163.

SPEIDEL Klaus, « L'écriture du détail : allers-retours entre peinture et littérature », dans « Complications de texte : les microlectures », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie*), n°3, 1 septembre 2007, URL : http://www.fabula.org/lht/3/Spiedel.html

TISSIER Jean-Louis, « La carte et le paysage ; les affinités géographiques », *Julien Gracq. Actes du colloque d'Angers, op.cit.,* p. 96-104.

TRITSMANS Bruno, « Poétiques de l'Histoire chez Gracq et Jünger. Trames de pierre, paroles estompées », *Poétique* n°100, 1994, p. 473-486.

— « Livres de pierre, livres de brume. Des falaises de marbre au Balcon en forêt », *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 81-89.

VANNICELLI Andrea, « Autour des sept collines : l'Image de Rome et de l'Italie chez Julien Gracq », *Lettres romanes*, 49 (1-2), février-mai 1995, p. 85-106.

VIART Dominique (études réunies et présentées par), « *Un Balcon en forêt et La Presqu'île de Julien Gracq », Roman 20-50*, n°16, décembre 1993, 193 p.

— « La Poétique des signes », *Roman 20-50*, n°16, décembre 1993, p. 17-34.

VIERNE Simone, « Le Mythe du Graal ou la quête du sacré », *Julien Gracq. Actes du colloque international d'Angers 21-24 mai 1981, op.cit.*, p. 286-298.

VIGNES Sylvie, « Rêveries et dérives du conducteur solitaire », Franck Wagner (dir.), *Lectures de Julien Gracq. Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 145-156.

— « '*De l'âme appliquée sur de l'âme — et tirant'* : présence de Rimbaud dans l'œuvre non romanesque de Gracq », *Julien Gracq 4, op.cit.*, p. 129-152.

— « Un Balcon en forêt, une brèche vers l'enfance ? », *Julien Gracq 5, op.cit.*, p. 115-130.

— « Des Géographies imaginaires à la mythologie routière dans l'écriture de Julien Gracq. Ecarts et échos », *Julien Gracq 6 : « Les tensions de l'écriture : adieu au romanesque - persistance de la fiction »*, Caen, Revue des lettres modernes, Minard, 2008, p. 51-72.

— « La Mémoire comme 'pas japonais' », *Julien Gracq 7, op.cit.*, p. 29-43.

VOUILLOUX Bernard, *De la peinture au texte : l'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989, 349 p.

— *Gracq autographe*, Paris, Corti, 1989, 113 p.

— *Mimesis : sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris, Lettres modernes, 1991, 86 p.

— *Julien Gracq. La littérature habitable*, Hermann Lettres, Paris, 2007, 146 p.

— « Une poétique des lieux : la forme de l'Italie », *Lettres romanes*, 45 (1-2), février-mai 1991, p. 87-107.

— « Julien Gracq. Auto, soma, germen. De la paternité en littérature », *Littérature*, n°67, *Le mystérieux des familles. Écriture et parenté*, 1987, p. 20-38.

— « Le Tableau dans la crypte », *Julien Gracq 2, op. cit*., p. 201-218.

WAGNER Franck (dir.), *Lectures de Julien Gracq : Un Balcon en forêt, La Presqu'île*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 177 p.

3. Etudes littéraires, historiques, anthropologiques

ABELHAUSER Alain, *Le Sexe et le signifiant*, Seuil, 2002, 352 p.

ALEXANDRIAN Sarane, *Les Libérateurs de l'amour*, Seuil, collection « Points » n°79, 1977, 280 p.

— *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, 406 p.

ALQUIE Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1970, 234 p.

ANZIEU Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1981, 377 p.

— *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, IX-254 p.

— *Créer détruire*, Paris, Dunod, 1996, 280 p.

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions,* Gallimard, collection « Folios essais » n°4172003, 224 p+ 16 p hors texte.

ARNAUD Philippe, *Pour une érotique gionienne. La guêpe et le narcisse*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000, 160 p.

ASSOUN Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipse, collection « thèmes & études », 1996, 144 p.

— *Leçons psychanalytiques sur masculin et féminin*, Paris, 2nd ed., Economica, collection « Poche psychanalyse », 2007, 112 p.

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938, réed. 1981, 184 p.

— *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1957 ; réed. 2012, 214 p.

— *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, réed.1993, 218 p.

— *La Poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige/PUF, 1960, 183 p.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, collection « Points essais » n°35, 1972, 179 p.

— « La Métaphore de l'œil » *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 238-245.

— « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Poétique du récit, op.cit*.

— *« Strip-tease »*, p. 160-164, « Le mythe, aujourd'hui », p. 209-272, dans *Mythologies*, Paris, Seuil, Folio n°10, collection « Points », 1957, 272 p.

— *S/Z*, Paris, Seuil, collection « Points » n° 70, 1970, 253 p.

— *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, collection « Points », 1971, 190 p.

— *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, collection « Points » n°135, 1973, 89 p.

— *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, collection « Tel Quel », 1977, 281 p.

BATAILLE Georges, *Choix de Lettres (1917-1962), Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1971, 566 p.

— *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, collection « Tel » n°23, 1943, réed. 1978, 196 p.

— *L'Érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, 306 p.

— *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais » n°148, 1957, réed. 1990, 201 p.

— *L'Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1976, réed. 2015, 230 p.

BEAUVOIR Simone (DE), *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais » n°37, 1949, renouvelé en 1976, 2010, 408 p.

— *Le Deuxième sexe II, L'expérience vécue, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais » n°38, 1949, renouvelé en 1976, 2010, 654 p.

BELLEMIN–NOEL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Quadrige/PUF, « nouvelle édition revue et augmentée », 1996, IX-276 p.

— *Psychanalyse et littérature*, Paris, Quadrige/PUF, 2002, 260 p.

BENOIT Éric, « Écrire de ne pas écrire », *Modernités 35, Apories, paradoxes et autocontradictions. La littérature et l'impossible*, textes réunis et présentés par Éric BENOIT, Presses universitaires de Bordeaux, septembre 2013, p. 7-40.

— « Tentative d'élaboration d'une notion impensée (six approches théoriques avec contrepoints littéraires) », *Modernités 39, Littérature et jubilation*, textes réunis et présentés par Eric BENOIT, Presses universitaires de Bordeaux, septembre 2015, p. 5-61.

BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, « La conscience et la vie », Paris, PUF, 1919, XXX-1602 p.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo CARLIER, Paris, Robert Laffont, collection *Pluriel*, 1976, 512 p.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais n°89 », 1955, réed. 2009, 376 p.

— *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, collection « Folios essais » n° 48, 1959, réed., 2003, 352 p.

BRULOTTE Gaëtan, *Œuvres de chair*, Paris, Laval, L'Harmattan et les Presses Universitaires de Laval, 1998, 509 p.

— « Petite narratologie du récit dit « érotique » », *Poétique*, février 1991, p. 3-15.

CHABERT Catherine, « L'interdit du toucher et le transfert paradoxal », *Didier Anzieu : le Moi-peau et la psychanalyse des limites*, Didier Anzieu et *al.*, ERES « Le Carnet psy », 2008, p. 31-47.

CHENG François, *Vide et plein*, Paris, Seuil, 1988, 154 p.

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la méduse et autres ironies, collection « lignes fictives »*, Paris, Galilée, 2010, 197 p.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 2005, 480 p.

COTIN Martine, *L'Écriture, l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2005, III-187 p.

DADOUN Roger, *L'Érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, Quadrige/PUF, 2010, 232 p.

DARDIGNA Anne-Marie, *Les Châteaux d'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, Paris, PCM « petite collection Maspero », 1980, 334 p.

DAXHELET Sandrine, « Louis-René des Forêts : une voix spectrale entre trace et écart », *Bulletin de la Société Toulousaine d'études classiques*, n°217-220 décembre 2005, p. 87-101.

DEGUY Michel, « Retour de contrariétés ou Si le milieu peut être juste », *Modernités 35, Apories, paradoxes et autocontradictions. La littérature et l'impossible*, textes réunis et présentés par Eric Benoit, Presses universitaires de Bordeaux, septembre 2013, p. 335-343.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Epiméthée/PUF, Paris, 1968, 409 p.

DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 436 p.

— *La Dissémination*, collection « points » n° 265, Paris, Seuil, 1972, 445 p.

— *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, 360 p.

— *Éperons*, Paris, Flammarion, 2010, 123 p.

— et CALLE-GRUBER Mireille, « Scènes des différences » Où la philosophie et la poétique, indissociables, font événement d'écriture, *Littérature*, 2006/2 n°142, p. 16-29.

DESNOS Robert, *De l'érotisme considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 2013, 116 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, collection « Le temps des images », Paris, Gallimard, 1999, 149 p.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, XXIII-536 p.

ENGELIBERT Jean-Paul, « Problèmes de l'insularité : la clôture et la fente dans le Château des Carpathes, L'île du docteur Moreau et L'invention Morel, *Revue de littérature comparée* 2003/1, n°305, p. 23-34.

FLORIVAL Ghislaine, *Le Désir chez Proust. A la recherche du sens*, Bibliothèque de Psychologie clinique, Psychanalyse, Phénoménologie, dirigée par Jacques Schotte, Louvain-Paris, Editions Nauwelaerts, 1971, XVIII-311 p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, collection « Tel », n°248, 1976, 212 p.

— *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs ;* Paris, Gallimard, collection « Tel », n° 279, 1984, 334 p.

— *Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, collection « Tel », n° 280, 1984, 342 p.

— « Le Gai savoir », entretien avec Jean Le Bitoux, *La Revue H, n°2*, p. 48.

FRANCOEUR Marie et Louis, « Phanéroscopie du Moi artiste », *Semiotica : Journal of the international Association for Semiotic Studies,* 108 (1-2), 1996, p. 83-98.

FRAPPIER-MAZUR Lucienne et ROULIN Jean-Marie, textes réunis et présentés par, *L'Érotique balzacienne*, Paris, SEDES, 2001, 192 p.

FREUD Sigmund**,** *Trois essais sur la théorie de la sexualité,* traduit de l'allemand par Pierre Cotet et Franck Rexand-Galais ; préface de François Robert, Paris, PUF, collection « Quadrige Grands textes », 2010, XII-140 p.

— *Au-delà du principe de plaisir*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis ; préface d'Élise Pestre, Paris, Payot et Rivages, collection "Petite bibliothèque Payot" n°761, 2010, 153 p.

— *Essais de psychanalyse appliquée,* traduit de l'allemand par Marie BONAPARTE et Madame E. MARTY, Paris, Gallimard, 1978, collection « Idées », 251 p.

— *Totem et tabou,* 1ère éd. Bibliothèque scientifique, 1923, traduction revue en 1965, Paris, « Petite bibliothèque Payot » n°6, 2001, 226 p.

— *Le Délire et les rêves, dans La Gradiva de W. Jensen ;* traduit de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, précédé de *Gradiva : fantaisie pompéienne,* Wilhelm Jensen *;* traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël ; preface de J.B. Pontalis Paris, Gallimard, collection « Folio », 1986, 269 p.

— *Psychologie de la vie amoureuse*, traduction inédite de l'allemand par Olivier MANNONI, Paris, Editions Payot & Rivages, collection « Petite bibliothèque Payot », 2010, 104 p.

— « L'homme aux loups », *Cinq psychanalyses*, PUF, 1954, 422 p.

GAUTHIER Xavière, *Surréalisme et sexualité,* Gallimard, collection « Idées », n°251, 1971, réed. 1979, 381 p.

GIRARD René, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde. Recherches avec Jean-Michel OUHOURLIAN et Guy LEFORT*, Paris, éditions Grasset, 1978, 605 p.

— *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris, Grasset, collection « Les cahiers rouges », 1961, 375 p.

GRANJEAT Yves-Charles (éd.), *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine,* Presses universitaires de Bordeaux, collection « Lettres d'Amérique(s) », 1998, 196 p.

HATAT Brigitte, « la troisième », *L'en-je lacanien n°2, Le supplément féminin*, Toulouse, Erès, 2004/III, p. 25-32.

HELLER Leonid (dir.), *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXème siècle, Actes du colloque de juin 1989*, Berne, Slavica helvetica, Peter Lang, n°41, 1992, 265 p.

JULIEN Anne-Yvonne, « Jeux de référence croisées dans 'Le Roi Cophetua' », *Julien Gracq 5, op.cit.*, p. 223-239.

KRISTEVA Julia, *Semeiotikê, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil collection « Tel quel », 1969, 379 p.

— *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Le Livre de poche, collection « Biblio essais », 1999, 379 p.

— *La Révolte intime : Colette. Séminaire doctoral de Julia Kristeva. Le corps métamorphique : plantes, bêtes, monstres*, en ligne www.kristeva.fr/colette-le-corps.html

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, collection « Le Champ freudien », 1966, 924 p.

— « L'étourdit », *Scilicet* n°4, Paris, Seuil, collection « Le Champ freudien », 1973/III, p. 5-52.

— *Le Séminaire IV*, « la relation d'objet », Paris, Seuil, collection « le Champ freudien », 1994, 434 p.

— *Le Séminaire VII*, « le problème de la sublimation », « le paradoxe de la jouissance », Paris, Seuil, collection « le Champ freudien », 1986, 374 p.

— *Le Séminaire XI*, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Paris, Seuil, collection « Le Champ freudien », 1973, 253 p.

— *Le Séminaire XX*, « Encore » Paris, Seuil, collection « Le champ freudien », 1977, 132 p.

LAURENT Éric, « La Lettre volée et le vol sur la lettre », *Conférence prononcée au Cours de Jacques-Alain Miller : « L'expérience du réel dans la cure analytique », 1998-1999 (inédit)*, publiée dans *La Cause freudienne* n° 43, « Les paradigmes de la jouissance », 22 p.

LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais » n°31, 1986, 291 p.

LEIRIS Michel, « L'amour de la tauromachie », *Miroir de la tauromachie*, Montpellier, Fata Morgana, 1981, p. 45-56.

MARKALE Jean, *La Femme celte*, Paris, Payot, 1977, 413 p.

MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, collection « Points » n°179, 1969, 318 p.

MARTINON Jean-Pierre, *Les Métamorphoses du désir et de l'œuvre. Le texte d'Eros ou le corps perdu*, Paris, Klincksieck, 1970, 252 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 1964, 364 p.

MONNEYRON Frédéric et THOMAS Joël, *L'Automobile. Un imaginaire contemporain*, Paris, Imago, 2006, 162 p.

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Métailié, collection « suite sciences humaines » n°4, 1992, réed. 2000, 164 p.

NGUYEN Albert, « De l'éloge de l'Ombre à la loge de l'Autre », *L'en-je lacanien* n°1, *La névrose idéale*, Toulouse, Erès, 2003/I, p. 59-75.

PAZ Octavio, *La Flamme double : amour et érotisme*, Paris, Gallimard, 1994, 220 p.

QUIGNARD Pascal, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L, 1993, 113 p.

— *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, 316 p.

— *Mourir de penser*, Paris, Grasset, 2014, 222 p.

RABATE Dominique, « Le secret et la modernité », *Modernités 14, Dire le secret*, textes réunis et présentés par Dominique RABATE, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 9-32.

R. HELD Dr René, *L'œil du psychanalyste. Surréalisme et surréalité*, Paris, Petite bibliothèque Payot, collection « Science de l'Homme » dirigée par Gérard Mendel n°218, 1973, 330 p.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1997, 199 p., [20] p. de pl. en noir et en coul.

ROUGEMONT Denis (DE), *L'Amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972, réed., collection « 10/18 » n°34, 1993, 444 p.

ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1984, 216 p.

SAMI-ALI Mahmoud, *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986, 264 p.

SOLLERS Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, collection « Points » n°24, 191 p.

VERNANT Jean-Pierre, « Figures féminines de la mort en Grèce », *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, collection « Folio histoire » n°73, III-232 p.

4. Œuvres citées à titre de référence

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools* suivi de *Le Bestiaire* illustré par Raoul DUFY et de *Vitam impendere amori*, Paris, nrf, Poésie/Gallimard, 2002, 190 p.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres Complètes*, volume I, Claude PICHOIS (éd.), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de La Pléiade », 1975, 1605 p.

BATAILLE Georges, *Œuvres complètes, Premiers écrits 1922-1940. Histoire de l'œil, L'Anus solaire, Sacrifice, Articles*, présentation de Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1970, réed. 2004, 690 p.

— *Œuvres complètes, III, Oeuvres littéraires. Madame Edwarda. Le petit. L'archangélique. L'impossible. La scissiparité. L'abbé C. L'être indifférencié n'est rien. Le bleu du ciel*, Paris, Gallimard, 1994, 566 p.

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, éditions de Minuit, 1993, 112 p.

BRETON André, *L'Amour fou*, *Œuvres Complètes*, volume II, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, LXXXI-1857 p.

— *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, réed. Collection « Folio » n°723,1995, 175 p.

ELIADE Mircea, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, p. 152-153.

GAUTIER Théophile, *La Morte amoureuse et autres nouvelles*, Flammarion, collection « Etonnants classiques », 1995, 114 p.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, présentation, traduction et notes par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, « bibliothèque de philosophie », 1993, 916 p.

JUSTIN Henri, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 2009, p. 207-212.

MANDIARGUES André Pieyre (DE), *Le lis de mer*, Paris, Gallimard, 1991, 150 p.

POE Edgar, « La Lettre volée », *Histoires extraordinaires*, traduction de Charles BAUDELAIRE, préface de A. HITCHCOCK, Le livre de Poche, 1960, 440 p.

— « Eleonora », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de Charles BAUDELAIRE, Paris, Gallimard, collection « Folio » n°801, 376 p.

— « Le Domaine d'Arnheim », *Nouvelles histoires extraordinaires, op.cit.*

PROUST Marcel, *A la Recherche du temps perdu, I, Du côté de chez Swann,* édition présentée et annotée par Antoine COMPAGNON, Gallimard, collection « Folio classique » n°1924, 1988, 708 p.

— *A la Recherche du temps perdu, II, A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis REY, Gallimard, collection « Folio classique » n°1946, 1988, XXVII-568 p.

— *A la Recherche du temps perdu, IV, Sodome et Gomorrhe*, édition présentée et annotée par Antoine COMPAGNON, Gallimard, collection « Folio classique » n°2047, 1988 pour l'établissement du texte, 1989 pour la préface et le dossier, XXXIIII – 648 p.

— *A la Recherche du temps perdu, V, La Prisonnière*, édition présentée et annotée par Pierre-Edmond ROBERT, Gallimard, collection « Folio classique » n°2089, 1988 pour l'établissement du texte, 1989 pour la préface et le dossier, XVIII – 465 p.

REAGE Pauline, *Histoire d'O*, précédé de *Le Bonheur dans l'esclavage* par Jean PAULHAN ; *Retour à Roissy*, précédé d'*Une Fille amoureuse*, postface d'A. Pieyre de MANDIARGUES, Paris, Librairie générale française, collection « Le livre de poche », 1999, 283 p.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres Complètes*, André GUYAUX (éd.) ; avec la collaboration d'Aurélia CERVONI, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, XLIX-1101 p.

SADE Donatien Alphonse François (DE), *Justine et autres romans*, DEPRUN Jean (ÉD.), Paris, Gallimard, collection "Bibliothèque de La Pléiade", XXXVIII-1103 p.

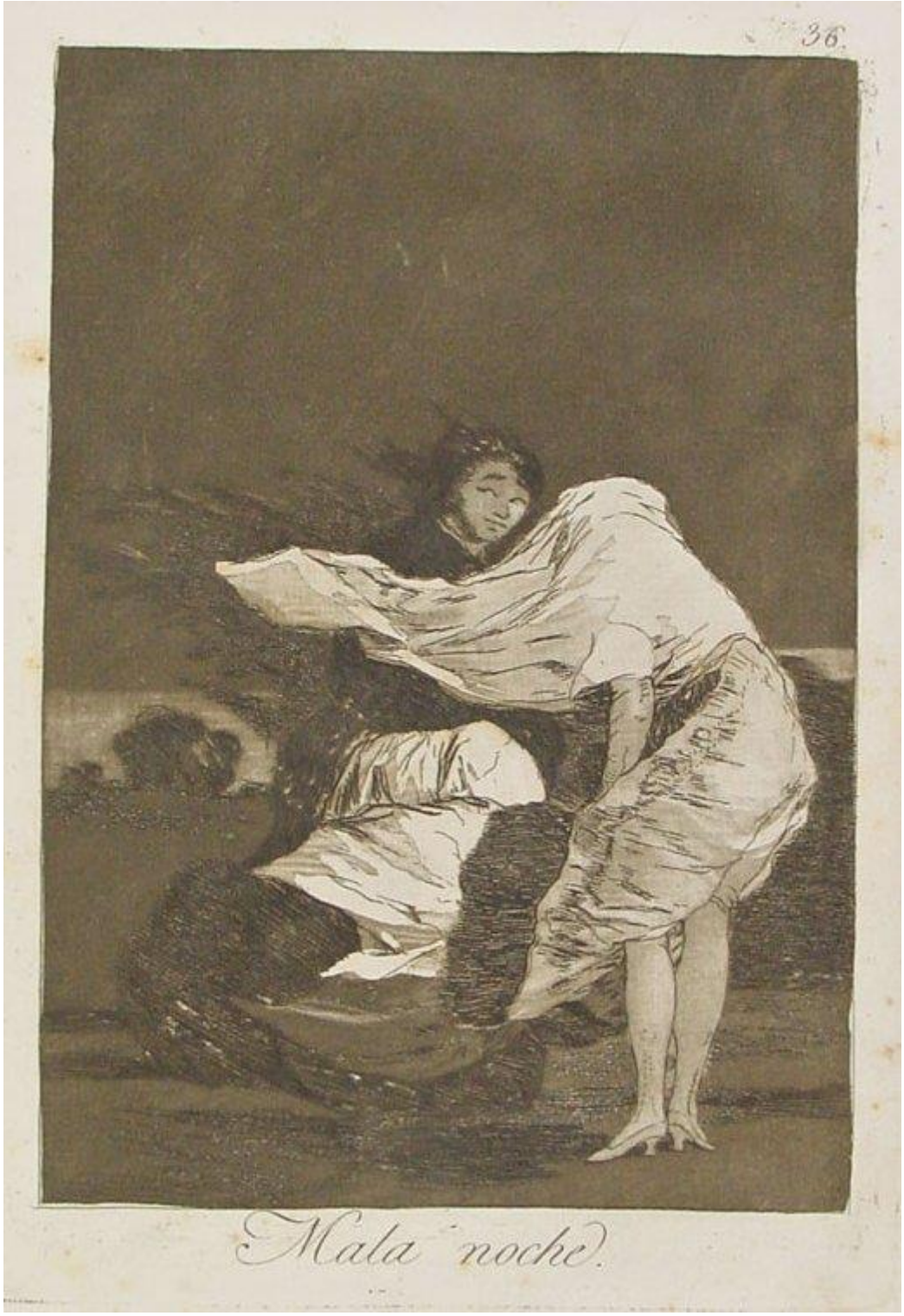
SHAKESPEARE William, *Le Marchand de Venise*, traduction de Jean-Michel DÉPRATS, Paris, Gallimard, collection “Folio théâtre” n°116, 2010, 137 p.

— *Le Roi Lear*, Yves BONNEFOY (éd.), Paris, Gallimard, collection “Folio classique” n°6069, 254 p.

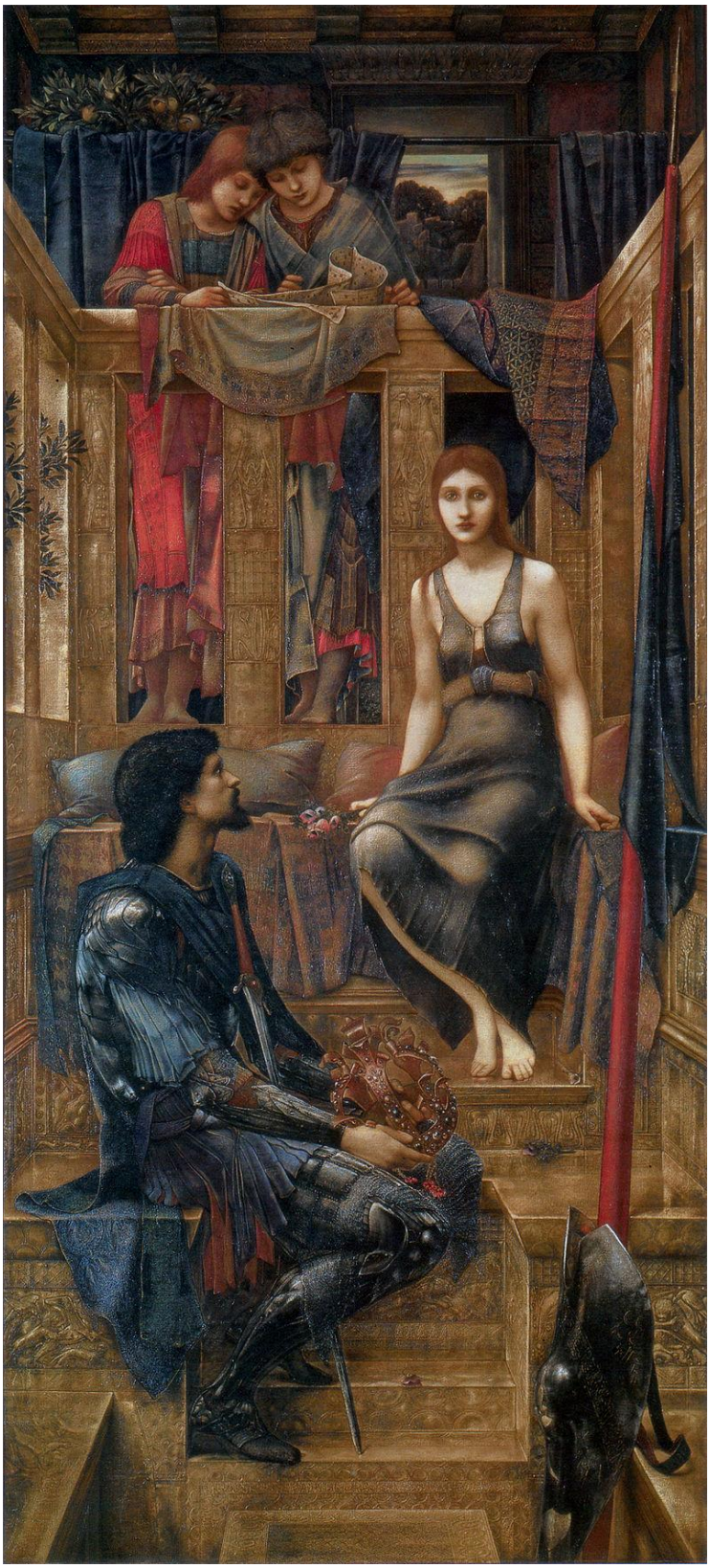
VILLIERS DE L’ISLE-ADAM Auguste (DE), *Véra et autres nouvelles fantastiques*, Paris, Flammarion, collection “Etonnants Classiques”, 2008, 112 p.

ANNEXES

Francisco de Goya, *Mala Noche*, eau-forte n°36 de la série Les Caprices, 1799, musée du Prado.

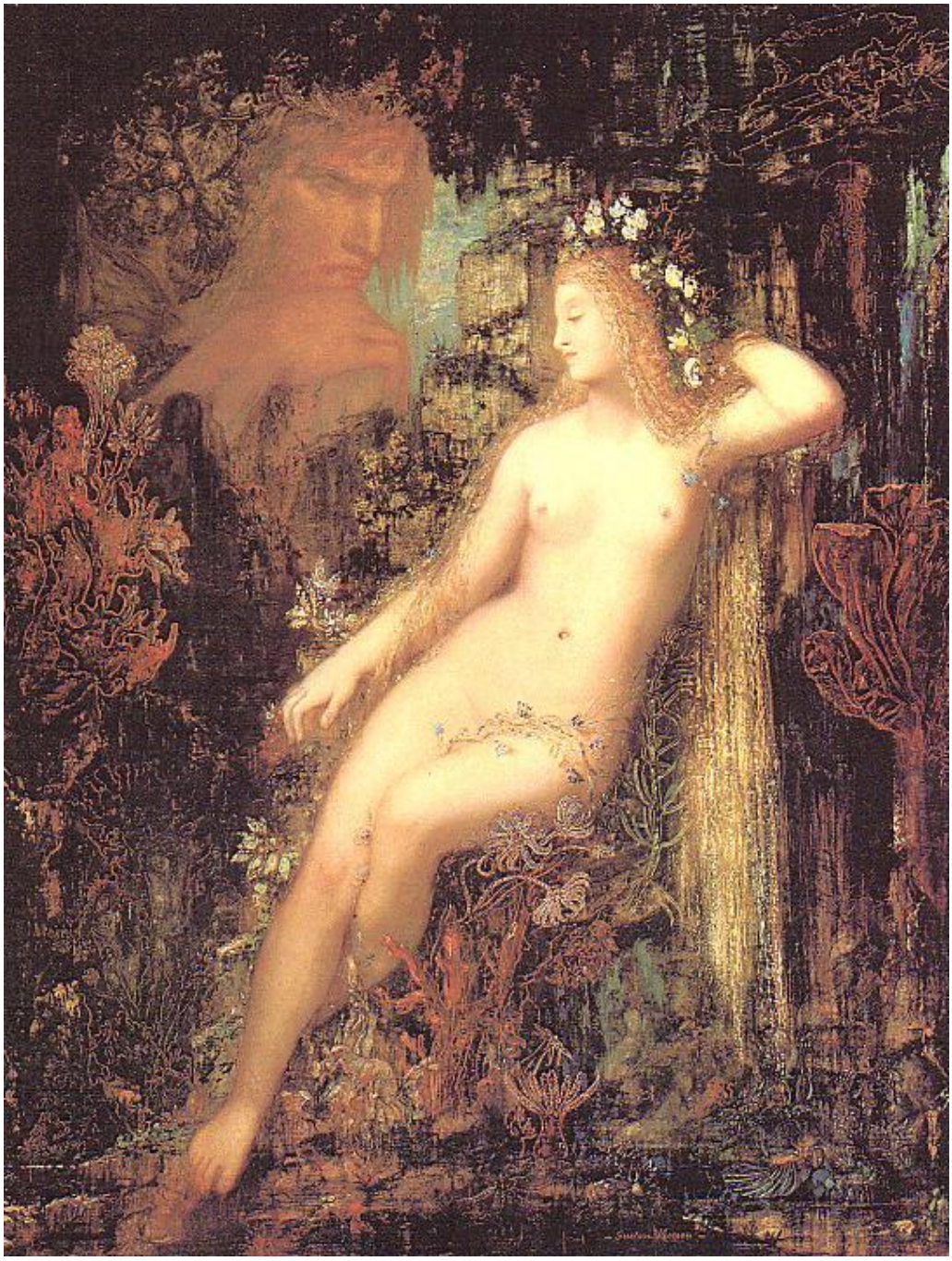


Edward Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maid*, huile sur toile, 1884, the Tate Gallery, Londres.

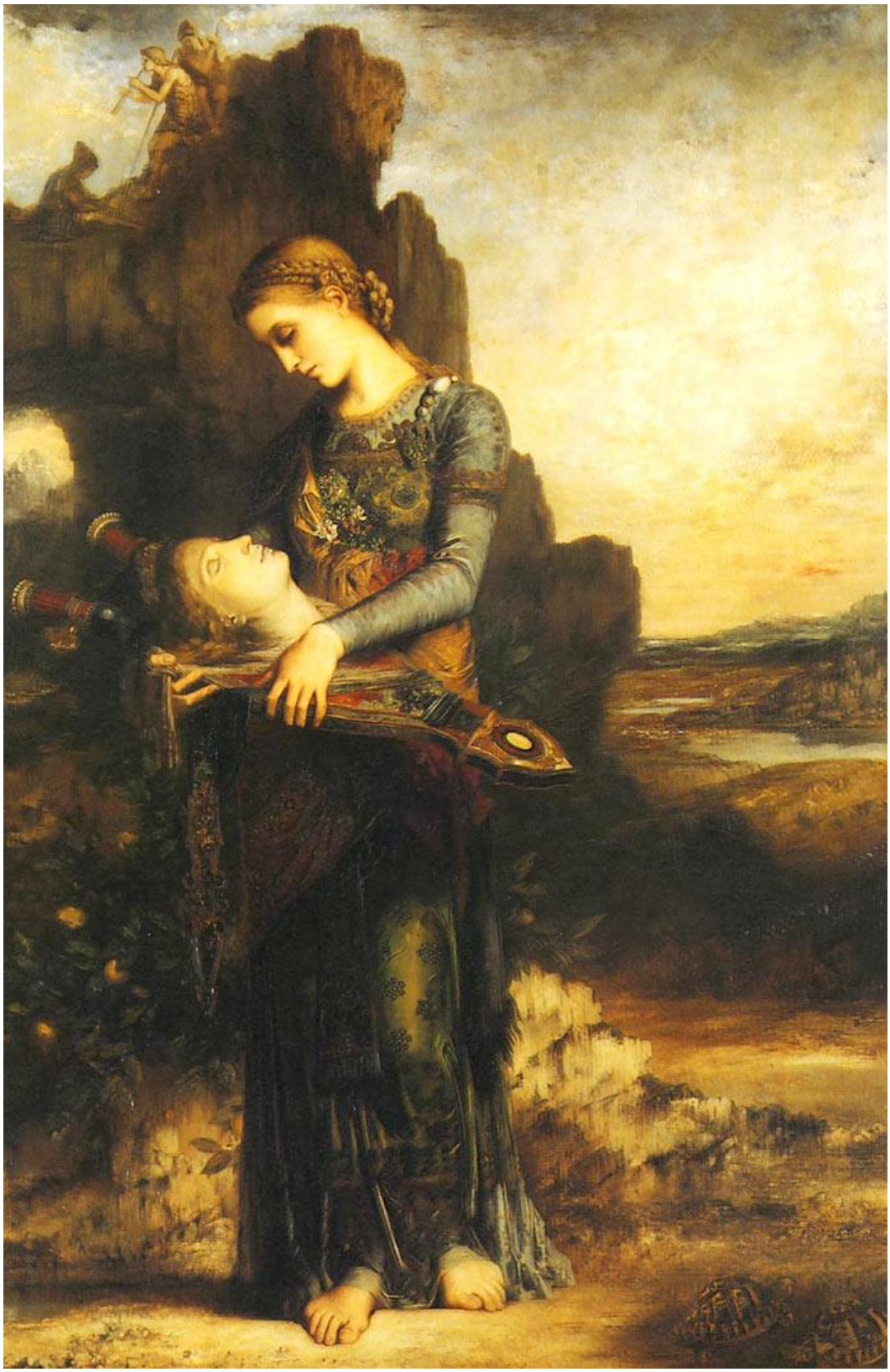


ANNEXE III

Gustave Moreau, *Galatée*, huile sur bois, vers 1880, musée d'Orsay, Paris.



Gustave Moreau, *Jeune fille thrace à la tête d'Orphée*, huile sur toile, 1865, Musée d'Orsay, Paris.



Julien Gracq, sexe et texte.
Lecture d'une aporie érotique.

Lire une fiction gracquienne s'apparente à l'expérience du ravissement amoureux. Etre lecteur de Gracq, c'est accepter d'être « ravi », « capturé et enchanté » tout à la fois. La dépossession herméneutique à laquelle le texte gracquien nous convie relève de l'expérience érotique.

Présent comme thème, mais secondaire, mince, intermittent, l'érotisme semble exister dans le *profil perdu* du texte. Son cadre posé et aussitôt évidé de sa substance fait disparaître la scène sexuelle sous les yeux du lecteur-voyeur, dont l'attente est déjouée. La fiction organise l'escamotage du sexe, relançant sans cesse le désir à l'échelle du récit et de la lecture. L'imaginaire érotique, stéréotypé et obsessionnel, consacre sa présence-absence à la croisée de trois impossibles : le sexe, la femme, la mort. L'érotisme gracquien est donc bien un vide autour duquel tourne le lecteur et que cerne l'écriture.

Aporétique, la voie de l'érotisme ? Ce n'est pas qu'elle ne mène à rien chez Gracq, c'est que le lecteur est invité à progresser dans cette aporie, à y digresser. L'érotisme est toujours déplacé, enfoui dans le palimpseste du paysage. Du dé-corps au corps à corps avec les mots, c'est l'usage de la langue qui est érotisé chez Gracq : il ne représente pas le sexe ; il le figure dans le texte, jusqu'à la jouissance et sous les yeux du lecteur, cet Autre.

Dans l'œuvre de Julien Gracq, l'enjeu libidinal de la littérarité est de taille : l'érotique gracquienne transfigure la chair en chaire : du sexe au texte, l'auteur adopte une posture de séduction ; le texte fait écran entre lui et l'Autre qu'est le lecteur. Le sexe est devenu texte, *limen*, frontière, entre-deux irréductible, il est devenu *l'hymen*, espace de touche entre soi et l'autre ; la rencontre, pourtant représentée comme impossible, peut alors s'opérer.